



***AQUÍ ME SIENTO A CONTAR:***  
**PRESENCIAS DE LA CANCIÓN POPULAR MEXICANA**  
**EN LA NARRATIVA HISPÁNICA CONTEMPORÁNEA**

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR ANA MARCO GONZÁLEZ.  
DIRIGIDA POR EL DOCTOR ÁNGEL ESTEBAN-PORRAS DEL CAMPO.

Departamento de Literatura Española  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Granada

2010

Editor: Editorial de la Universidad de Granada  
Autor: Ana Marco González  
D.L.: GR 4253-2010  
ISBN: 978-84-693-5995-2

*Aquí me siento a contar* \_\_\_\_\_

## ÍNDICE

### AGRADECIMIENTOS

### PRIMERA PARTE

#### **CAPÍTULO 1. PRELIMINARES**

1.1. Objetivos y justificación.....	15
1.2. Demarcación del plan de trabajo .....	25
1.3. Presupuestos metodológicos .....	29
1.4. Estado de la cuestión .....	38

#### **CAPÍTULO 2. ¿CANCIÓN POPULAR MEXICANA? LA AMBIGÜEDAD TERMINOLÓGICA: HACIA UNA DELIMITACIÓN CONCEPTUAL**

2.1. <i>Lo popular</i> como categoría.....	47
2.1.1. <i>Civilté</i> vs. <i>Kultur</i> .....	47
2.1.2. La revolución gramsciana.....	51
2.1.3. Testimonios de circulación cultural en la Europa moderna.....	54
2.1.4. Cultura de masas e industria cultural.....	60
2.1.4.1. En la órbita de la Escuela de Frankfurt.....	60
2.1.4.2. La perspectiva conciliadora de Umberto Eco.....	67
2.1.4.3. La Escuela de Birmingham y el inicio de los <i>Cultural Studies</i> .....	71
2.1.4.4. Pierre Bourdieu o el <i>habitus</i> como distinción.....	76
2.1.5. Miradas latinoamericanas.....	78
2.1.5.1. Néstor García Canclini: de la funcionalidad a la hibridación y el consumo.....	78
2.1.5.2. Jesús Martín Barbero: el paradigma de las mediaciones.....	84
2.1.5.3. Carlos Monsiváis: aires de familia y rituales urbanos .....	93
2.1.6. Literatura popular .....	103
2.1.6.1. El universo del folclore .....	103
2.1.6.2. Oralidad y formulismo .....	108
2.1.6.3. Literatura de masas y subliteratura .....	114

2.2. <i>La canción mexicana</i> .....	118
2.2.1. El corrido .....	118
2.2.2. La canción lírica .....	138
2.2.2.1. La lírica tradicional .....	138
2.2.2.2. La canción de recepción masiva .....	163
2.2.2.2.1. Figuras de lo popular I: Hibridismo y expansión de tradiciones letradas.....	164
2.2.2.2.2. Figuras de lo popular II: La retórica del exceso y la sentimentalidad .....	179
2.2.2.2.3. Figuras de lo popular III: Comunidades imaginadas en el seno de la modernidad .....	184
2.2.2.2.4. Figuras de lo popular IV: Matrices populares en el corazón de lo masivo ....	195
2.3. Relaciones intermediales.....	221
2.3.1. Lenguaje literario y lenguaje musical desde una perspectiva semiótica.....	221
2.3.2. Música y literatura hispanoamericanas: historia de un amor.....	233

## **SEGUNDA PARTE**

### **CAPÍTULO 3. EL CORRIDO Y LA NARRATIVA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA**

3.1. Canciones y relatos para un nuevo paisaje.....	257
3.1.1. Confluencias de cuento y canto.....	265
3.1.2. La apropiación novelística del cancionero.....	284
3.2. Algunos testimonios de relación .....	294
3.2.1. <i>Cartucho</i> , de Nellie Campobello .....	294
3.2.2. Cuento y corrido .....	306
3.2.3. <i>Rescoldo</i> , de Antonio Estrada Muñoz .....	313
3.2.4. <i>El gallo de oro</i> , de Juan Rulfo .....	320
3.3. <i>La región más transparente</i> , de Carlos Fuentes: un puente entre épocas.....	332

### **CAPÍTULO 4. LA NOVELA-BOLERO**

4.1. Introducción .....	351
4.2. Rasgos distintivos.....	353
4.2.1. Periodización: la “cuestión” postmoderna.....	353

4.2.2. Una nueva comprensión de “lo popular” .....	369
4.2.3. La recuperación de la oralidad y la saturación transtextual .....	373
4.2.4. La hibridación genérica y la tendencia al fragmentarismo.....	390
4.2.5. La condición urbana .....	397
4.2.6. La reivindicación de la cotidianidad y la afectividad.....	405
4.2.7. La vuelta al pasado .....	415
4.2.8. La reflexión sobre la identidad colectiva.....	421
4.2.9. El culto al ídolo .....	432
4.2.10. Carácter alternativo del “compromiso”: de la condena de lo banal al cuestionamiento lúdico de la injusticia .....	439
4.3. A modo de nómina.....	449
4.4. La inscripción narrativa de la canción mexicana.....	474
4.4.1. Agustín Lara y la vanguardia <i>kitsch</i> de Manuel Puig.....	474
4.4.2. Recuperación histórica y aventura sentimental: <i>Amor propio</i> , de Gonzalo Celorio....	490
4.4.3. El tributo de la parodia en <i>Pero sigo siendo el rey</i> , de David Sánchez Juliao .....	501
4.4.4. Ellas cantan boleros: <i>Arráncame la vida</i> , de Ángeles Mastretta .....	507
 <b>CAPÍTULO 5. LA NOVELA FINISECULAR Y EL CACIONERO DEL NORTE DE MÉXICO</b>	
5.1. Introducción .....	553
5.2. Corrido y narcotráfico: <i>La Reina del Sur</i> , de Arturo Pérez-Reverte, <i>Juan Justino Judicial</i> , de Gerardo Cornejo, <i>Trabajos del Reino</i> , de Yuri Herrera .....	572
5.3. <i>Idos de la mente</i> , de Luis Humberto Crosthwaite y la recuperación “alucinada” de la canción norteña.....	592
 <b>CONCLUSIONES</b> .....	 603
<b>ABSTRACTS</b> .....	627
<b>ANEXOS</b> .....	645
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	655

*Aquí me siento a contar* \_\_\_\_\_

## AGRADECIMIENTOS

La gran aventura que para mí ha supuesto la elaboración de esta tesis no habría podido siquiera comenzar de no ser por el apoyo de los profesores Ángel Esteban y Vicente Sabido Rivero. Ellos me acogieron a mi llegada a Granada y me permitieron sentar las bases tanto materiales como intelectuales con las que llevar adelante mi proyecto. A ellos, así como al Departamento de Literatura Española de la Universidad de Granada en el que he venido desarrollando mi trabajo en los últimos años, quiero expresar mi más sincero agradecimiento.

Tesis viajera, como los sones y las coplas que examina, poco habría tenido que decir sin la generosa colaboración de los colegas de las Universidades de California-Los Ángeles, Autónoma de México y L'Orientale de Nápoles donde completé la investigación preliminar a su escritura: Alejandro González Acosta y Susana González-Aktories en México, Vito Galeota, Paola Gorla, Maria Chiara D'Argenio, Antonella De Laurentis, Andrea Pezzè, Loris Tassi en Italia o Guillermo Hernández en los Estados Unidos. Al profesor Hernández, quien, siempre atento al estudio y la preservación de la tradición popular mexicana, apoyó con entusiasmo el interés de una universitaria española por una realidad en principio tan ajena como la del viejo corrido mexicano, me gustaría recordar aquí con especial cariño.

Han sido además muchas las personas que con su ayuda han determinado que todo este esfuerzo llegara a buen puerto. A quienes fueron mi familia durante mis estancias en el extranjero -Steven Kidder, Elisabeth Nadin, Heidi y David Meneses, el clan Rascón, en sí un compendio de la historia de México, Íñigo Fernández y Susana del Carro, Juan Manuel Zetina, Berta Martínez, Lara Albergo...-, a la gran familia granadina que ha soportado mis ausencias y mis renunciadas -Vero, Muyaya, Siham, Nasos, Inma, Sophie, Jose, Sandra, Vero, Luisa, Ana, Amaia, Almu, Martín, Silvia, Maribel, Lupe, Javi, Kali, Encarna, Enrique, Javi, Juan...-, y a la asturiana -tanto la más próxima, mi madre y mis tíos, que comprueban ahora que esto tenía de verdad un final, como la de los amigos que nunca han dejado de estar ahí, de manera muy particular Bea y Monchu,

*Aquí me siento a contar* \_\_\_\_\_

que me abrieron las puertas de su casa, y quienes fueron mis hadas madrinas bibliográficas en más de una ocasión, Isa y Gloria-, es justo que dé ahora las gracias. No quiero dejar de mencionar tampoco mi gratitud a mis maestros de la Universidad de Oviedo, a Eusebio Medina de la Universidad de Extremadura y a mis alumnos en Granada, por los buenos ratos compartidos y por haberme hecho recordar el sentido de este empeño cuando estuvo a punto de olvidárseme. Y, por supuesto, debo agradecer a Gonzalo su infinita paciencia, su apoyo incondicional y su cariño.

*En recuerdo de Guillermo E. Hernández,  
maestro y amigo*

*Aquí me siento a contar* \_\_\_\_\_

*Aquí me siento a cantar  
con cariño verdadero*  
Corrido de Valente Quintero

*Y empezaremos juntos cuento y canto,  
pues no es menor mi canto que su cuento.*

Pedro de Oña, *Arauco domado*

*Aquí me siento a contar* \_\_\_\_\_

# **CAPÍTULO 1.**

## **PRELIMINARES**

*Aquí me siento a contar* \_\_\_\_\_

## 1.1. OBJETIVOS Y JUSTIFICACIÓN.

*Para empezar a cantar  
pido permiso primero*

Mañanas de Benjamín Argumedo

Preguntarse a qué suena una narrativa puede resultar insólito. Sin embargo, la prosa de ficción latinoamericana exhibe desde hace décadas una notable vocación sonora, por la que ha apelado sostenidamente a su cancionero popular. Frutos de un trabajo con la palabra que la distingue en tanto que “monumento”<sup>1</sup> y que ha dado lugar en Hispanoamérica a manifestaciones estéticas canónicas junto a las evocaciones del vals criollo, la letanía barrial del tango o la vitalidad percutora del verso de son, poner en relación ambas zonas del sistema de la cultura ofrece una perspectiva distinta desde la que discernir el funcionamiento como creaciones verbales del *cuento* y el *canto*, su historicidad y su inserción en un horizonte de expectativas dado. Delimita también la órbita de intereses en la que se desenvuelve este trabajo, cuyo objetivo pasa por examinar diversos modos de presencia de la canción mexicana en la narrativa hispánica contemporánea, describiendo una serie de situaciones en las que esta ha quedado afectada por aquella e ilustrando las formas que asume esa relación. El propósito no hace sino recoger el testigo proporcionado en las *Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos* (2002) por la doctora María Beneyto, quien lamentaba allí su imposibilidad para acometer una investigación que le permitiera

[...] escudriñar entre esas canciones [tradicionales mexicanas] para saber qué cuentan y con qué ritmos y cuál ha sido la repercusión que ha tenido la canción como exponente

---

<sup>1</sup> Paul Zumthor enfrentaba en su conocida *Introducción a la poesía oral* (1983) la cuestión de la “literariedad” del canto, reconociendo como “literatura” “lo que el público, lectores y oyentes, recibe como tal, percibiendo en ello una intención no exclusivamente pragmática. [...] Con frecuencia, ciertos signos lo jalonan o lo acompañan, revelando su naturaleza de figura: por ejemplo, el canto con relación al texto de la canción” (Zumthor, 1991: 40). Distinguía así entre “documento” (en el sentido de discurso no marcado) y “monumento” (discurso marcado) como los dos extremos de una oposición entre los que se extendería una amplia gama de ejemplos discursivos “impuros” (26). En su posterior *La letra y la voz* (1987), sin embargo reservará el término “literatura” para un discurso específico sujeto a la realidad de la sociedad burguesa de las dos últimas centurias aproximadamente.

lirico potenciador, es decir, cuál ha sido el uso que la propia literatura ha hecho de ella (32).

Aunque el aprovechamiento de estos géneros líricos tradicionales resultó ser escaso, su búsqueda puso de manifiesto la notable interpelación que la narrativa había dirigido a otras dos manifestaciones de ese cancionero, el corrido y la canción en forma de bolero y ranchera. Un predominio que no impedirá a novelas y cuentos hacerse eco no obstante de la convivencia de expresiones corridísticas tradicionales y comerciales, temas campiranos, boleros, boleros-rancheros y, en proporción menor, sones regionales, característica de los repertorios de “canción mexicana”. Se trata de un conjunto sancionado durante las décadas centrales del siglo XX por el cine nacional, cuya influencia resultará asimismo decisiva tanto en la internacionalización del patrimonio melódico del país como en la determinación de un amplio número de escritores de incorporar el canto mexicano a sus relatos. Por otro lado, una expresión tan significativa como la del bolero, y tan frecuentada por la literatura escrita, tiene origen cubano, si bien es asumida como propia en México, donde se aclimata tempranamente, desarrolla una variedad autóctona y produce algunos de sus compositores e intérpretes de mayor resonancia. Es por eso que ante el carácter equívoco de un marbete cuya referencia afecta a un *corpus* disímil, en el que conviven manifestaciones folclóricas con creaciones de la industria cultural, testimonios líricos y narrativos, adaptaciones de formas peninsulares y muestras espontáneas o promovidas de nacionalismo, la primera parte del estudio busca delimitar los orígenes, las conformaciones ideológicas y las poéticas de una serie de variantes de lo que se conoce como “canción popular mexicana”.

Un segundo estadio considera su integración a la prosa, atendiendo a tres momentos de la historia literaria hispanoamericana particularmente representativos en este sentido. Asociada al movimiento anti-reeleccionista de 1910, pese a que en su forma clásica habría cristalizado cuanto menos en el último cuarto del siglo XIX, la poesía narrativa conocida como corrido experimenta un impulso extraordinario con el estallido de la Revolución. Proliferan entonces los ciclos laudatorios o críticos en torno a las principales figuras y batallas de la contienda, todo un repertorio cronístico en

octosílabos cantados cuyas coincidencias en motivos, intereses, afectación por el hecho histórico e incluso dimensiones lingüísticas y narratológicas con el otro gran testimonio verbal del episodio, el ciclo de novelas y cuentos inaugurado en 1916 por Mariano Azuela con *Los de abajo*, son notables. Cabe preguntarse por tanto en qué medida la creación escrita de tema revolucionario se vio afectada o estimulada por ese resurgimiento vigoroso de la expresión poética oral y popular.

Sigue el reconocimiento de una producción que, vinculada al horizonte del denominado *postboom* y en sintonía con los presupuestos centrales que se le asocian, evidencia el impacto de los *mass media* y unifica música y literatura en forma diversa. La narrativa hispanoamericana estableció con la producción de los llamados “novísimos” (Skármeta, 1981), “hijos del sesenta y ocho” o “contestatarios del poder” (Rama, 1981) un intenso diálogo con la música popular, al que no fueron ajenos en torno a las mismas fechas sus mayores literarios. Un diálogo mantenido hasta hoy y que dada la ingente cantidad de títulos que a lo largo de estas cuatro décadas han apelado al imaginario o al intertexto de la canción en español ha llevado a algunos investigadores a proponer los marbetes de “narrativa de lo musical-popular latinoamericano” (Plata Ramírez, 2004), “novela de tema musical” (Méndez Guédez, 1999) o “novela bolero” (Torres, 1998) para dar cuenta del fenómeno.

Consideramos por último algunos testimonios de reciente recuperación por la escritura de la canción norteña. Puesto que un autor español, Arturo Pérez-Reverte, publica una novela como *La Reina del Sur* (Alfaguara, 2002) que depende en forma explícita de una manifestación tan central a este repertorio como es el corrido de narcotraficantes o “narcocorrido” y lo hace por los mismos años en que figuras como Daniel Sada, Gerardo Cornejo o Luis Humberto Crosthwaite trabajan el imaginario de la canción popular en el norte del país, creemos oportuno trascender los límites del espacio hispanoamericano e incorporar para el análisis detallado un testimonio relativamente ajeno a él. En el caso del bolero, su apropiación literaria ha sido asimismo pan-hispánica, siendo reclamado incluso por escritores cuya lengua materna es distinta

del español<sup>2</sup>, en lo que constituye sin duda otro síntoma de la vitalidad de que sigue gozando el cancionero mexicano, así como de un cierto *revival* de lo bolerístico al que tampoco es ajena la cinematografía<sup>3</sup> y de la propia tendencia a la recepción transnacional de los géneros populares en nuestro entorno.

Se proponen entonces una serie de análisis cuyo hilo conductor pauta diversamente reflexiones por lo demás habituales en el estudio de la literatura. De manera clara, y como una cuestión central a todo el trabajo, la que se interroga acerca del intercambio entre niveles de cultura. Las relaciones entre canción y novela suponen un trasvase de códigos y un préstamo de soluciones estilísticas entre formas consensuadas como populares y otras que remiten a una tradición culta, asimilada ambiguamente a la literariedad. En este sentido, la creación de una “comarca oral” en el territorio de la escritura ha sido relacionada con reivindicaciones sociales y políticas e interpretada como una formulación de modelos alternativos de convivencia<sup>4</sup>. Fernando Aínsa reconoce entre las intenciones fundamentales del narrador que maneja la canción la de

---

<sup>2</sup> Es el caso de boleros narrativos como el de la canadiense Assar-Mary Santana, *Boléro* (1994), o el original de *The Mambo Kings Play Songs of Love* (1989), de Óscar Hijuelos, líricos, como el poemario del brasileño Luís de Sousa Dantas, *Bolero* (1974) o el del norteamericano Martín Espada, *The Immigrant Iceboy's Bolero* (1984), y dramáticos, así *Labios que beije* (1998) y *Bolero: una tragicomedia folhetinesca* (2001), del también brasileño Paulo Henrique Alcântara.

<sup>3</sup> Ya en 1987, Pedro Almodóvar cerraba *Mujeres al borde de un ataque de nervios* con la célebre versión de “Lo tuyo es puro teatro”, de Tite Curet, por La Lupe. Desde entonces, el director ha recuperado interpretaciones de Los Panchos, Olga Guillot, Lucho Gatica, Mina, Chavela Vargas, Lola Beltrán o Bola de Nieve con gran éxito, estableciendo un diálogo entre la canción sentimental y los argumentos de sus películas muy semejante al puesto en marcha por varios de los narradores que han trabajado con este material. En esta línea se sitúa asimismo el aprovechamiento del bolero efectuado por el turco-italiano Ferzan Ozpetek en películas como *Le fate ignoranti* (2001) o *Saturno contro* (2007). También en 1987 la reconstrucción de la biografía de Richie Valens en *La Bamba*, de Luis Valdez, había deparado reconocimiento internacional para un tema que hundía sus raíces en el son veracruzano. La década de los noventa conocerá por su parte una simbiosis ejemplar entre música popular y cine documental con *Buena Vista Social Club* (1998) de Wim Wenders y Ry Cooder, decisivo para la recuperación de grandes intérpretes cubanos y para el resurgimiento internacional de ritmos como el bolero, la guaracha o el son. Del diálogo entre el cine contemporáneo y los “viejos” ritmos latinoamericanos siguen dando testimonio títulos como *Los reyes del mambo* (1992), de Arne Glimcher, *Danzón* (1992), de María Luisa Novaro, *Una rosa de Francia* (2005), de Manuel Gutiérrez Aragón, *Arráncame la vida* (2008), de Roberto Sneider, o *La Mala* (2009), sobre la propia Guadalupe Victoria Yolanda Raymond, La Lupe, dirigida por Lilian Rosado y Pedro Pérez-Rosado, y protagonizada por Lena Burke, nieta de otra conocida bolerista cubana, Elena Burke.

<sup>4</sup> Es esta la orientación asumida por trabajos como el de Carlos Pacheco *La comarca oral* (1992), continuador de la línea de análisis desarrollada por Ángel Rama en su *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), el cual advierte un carácter reivindicativo en la ficcionalización de la oralidad rural llevada a cabo por escritores como Rulfo, Arguedas, Roa Bastos o Guimarães Rosa, una “utopía” de rescate, o al menos valorización, de concepciones del mundo asociadas a la “economía cultural” de la oralidad, amenazadas o menospreciadas por la civilización técnica escrituraria.

democratizar la prosa (2002: 165), mientras que Julio Ortega se ha referido a estas escrituras oralizadas como a “metáforas de lo popular” (en Aínsa, 2002: 164). Cargadas de implicaciones ideológicas, las atracciones entre lo popular y lo culto, lo oral y lo escrito, revelan sin embargo perfiles diversos y es posible advertir en sus confluencias desde la empatía al compromiso político y la subversión, la idealización del “hombre natural”, el populismo<sup>5</sup> o el oportunismo de mercado<sup>6</sup>.

Por otra parte, estos mismos préstamos intergenéricos y estos trasiegos entre niveles de cultura están ya en la base del cancionero hispánico. El manejo de formas populares inspiró a los poetas cultos renacentistas y barrocos españoles y de este trabajo partió una reelaboración anónima que sumada a nuevas influencias en suelo latinoamericano haría posible el nacimiento de la lírica entonada en los aires y los sones de cada región. A su vez el corrido, como recuerda Magdalena Altamirano, “transita desde su origen entre la poesía narrativa y la lírica, entre la literatura tradicional y la popular, entre la creación oral o escrita y la transmisión por diversas vías: oral, escrita, oral-escrita u oral mediatizada” (en González, 2003: 138). La canción sentimental propiamente dicha nacerá como una extensión de formas cultas y en su origen poligenético se convocan desde la tradición de las arias operísticas italianas, la zarzuela española, las tonadillas escénicas y el teatro ligero también peninsulares a las convenciones poéticas del Romanticismo. El bolero expande asimismo los moldes de la cultura letrada, romántica y modernista, y los difunde entre muy diversos sectores.

---

<sup>5</sup> Caso de la operación del nacionalismo posrevolucionario mexicano y su elevación de la figura del ranchero a arquetipo de la nacionalidad. El cine y la radiodifusión desempeñaron un papel determinante en este proceso legitimador, del que participó la literatura y en el que se asiste paradójicamente a la distorsión de los valores asociados a la cultura popular ranchera y a su expulsión de los aparatos del Estado (véase el epígrafe 2.2 y en general los trabajos de R. Bartra (1987) y E. Barragán (1994 y 1997)).

<sup>6</sup> Así lo sugiere la proliferación de obras que comparten título con alguna canción o que lo toman prestado de uno de sus versos, al menos una cuarentena en España e Hispanoamérica entre novelas y narraciones cortas en las tres décadas transcurridas entre 1972, año de publicación de *Bomba Camará*, de Umberto Valverde, a partir del tema salsero de Richie Ray y Bobby Cruz, y 2006, en que aparece *Tres lindas cubanas*, de Gonzalo Celorio, que recupera el danzón del mismo nombre compuesto por Antonio María Romeu en 1926. La nómina supera el centenar si se incluyen además aquellos otros relatos que aproximadamente desde los *Tres Tristes Tigres* (1967) de Cabrera Infante remiten de manera significativa al universo de la canción popular caribeña o mexicana. Y la trasciende ampliamente de incorporar a la misma los que se inspiran en el universo del tango, así como los poemarios, las piezas teatrales y la larga colección de ensayos, reportajes, biografías más o menos noveladas, recopilaciones de crónicas y artículos periodísticos que han venido formando parte también desde finales de los años sesenta del fenómeno de representación editorial de la música popular contemporánea en Latinoamérica.

Se trata de intercambios que el trabajo repasa en un intento de dar cuenta entre otros aspectos de la complejidad que subyace a la catalogación como “popular” de un fenómeno, de las múltiples variables que circundan a los rasgos y a las prácticas así definidos y de la conveniencia de valorarlos a la luz tanto de su inserción contextual como de su combinación con otros similares o contrastivos y de las mediaciones que los determinan. Al mismo tiempo, este repaso diacrónico y casi genealógico de una serie de tipos de “canción popular mexicana” no hace sino resituar la apropiación del cancionero por la literatura escrita como el último estadio de un movimiento en cierto sentido circular, tal y como ha sido advertido también por Sonia Mattalía (2002: 59): ante la persistente incorporación de los moldes de la cultura letrada a las formas de la canción, el recurso a la música popular como ingrediente por parte de la narrativa hispanoamericana de las últimas décadas puede ser visto precisamente como el reverso de una tendencia a la hibridación de profundo arraigo en nuestro entorno.

Es también esta conjunción de elementos diversos la que continúa abonando un terreno propicio para el estudio del cancionero mexicano en tanto que fenómeno literario. Las dificultades para manejar una clasificación genérica rigurosa en este ámbito, así como para distinguir entre las condiciones de producción y recepción de las muestras, el origen incierto de buena parte de ellas, su conservación precaria y su difusión amplísima han condicionado su caracterización y han limitado la comprensión de su representatividad sociocultural, aspectos que hacen que todavía hoy no deje de reclamarse la atención crítica de las nuevas generaciones hacia formas de gran solera y notable respaldo bibliográfico como el corrido. Así lo hiciera desde su cátedra de la Universidad de California Guillermo E. Hernández, comparatista especializado en la tradición del corrido y la ranchera, impulsor de la catalogación y el estudio del riquísimo fondo de música vernácula mexicana recogido en la *Frontera Collection*<sup>7</sup>, y

---

<sup>7</sup> Recopilada fundamentalmente a iniciativa de Chris Strachwitz y ubicada en la Universidad de California en Los Ángeles, la *Frontera Collection* constituye una colección de más de treinta mil grabaciones efectuadas entre 1904 y 1950, entre las que se encuentran algunos de los primeros registros fonográficos de corridos, boleros, rancheras, sones y canciones románticas, así como muestras de música instrumental, música de “conjunto” y diálogos escénicos, un buen número de ellos realizados por pequeñas compañías regionales creadas desde principios del siglo XX para la población de habla hispana en territorio estadounidense. El conjunto constituye un documento de primer orden tanto desde el punto de vista musical como histórico, sociológico o literario.

que todavía en 1999 se manifestaba en favor de la prosecución de los estudios en torno a un tema que podría parecer agotado desde tiempo atrás:

In addition, the numerous corrido collections that have been compiled during the last fifty years demand a reexamination of the genre's nature and contours. It is a task that, undoubtedly, will continue to demand the attention of students of this important ballad tradition (Hernández, 1999: 70).

Asumiendo en parte esta tarea, van a ser entonces tres los ejes fundamentales que guíen nuestra aproximación al ámbito de la canción popular mexicana contemporánea: el interés por comprender la significación social de las muestras, por contextualizar las circunstancias de su gestación y las mediaciones socio-culturales que han ido redefiniendo su recepción; una preocupación de naturaleza estilística por delimitar los rasgos constitutivos de sus especies más representativas; el examen del traslado de esos recursos expresivos a la prosa. Como señalábamos, además de la complicitad empática, solidaria con los sectores subalternos, en términos gramscianos, que anima buena parte de las incursiones narrativas en lo musical-popular, estas han procurado también un aprovechamiento eminentemente retórico y compositivo del choque entre los paradigmas enfrentados de lo oral y lo escrito, lo culto y lo popular, que este tipo de intersecciones pone en juego. Con la canción entran a la literatura escrita, “cultura” o canónica rasgos propios de un modo oral y colectivo de hacer poesía, sancionados por el tiempo y que hallan en esta circunstancia un rasgo definitorio de su “popularidad”. Un criterio de corte estilístico es precisamente el que Margit Frenk y su equipo de colaboradores escogían en la década de los setenta para la publicación de los cinco volúmenes de su *Cancionero folklórico de México*, dando a conocer las muestras específicas y los patrones de composición de una lírica cantada, popularizada por difusión, por recurso a una convención artística opuesta al imperativo de originalidad e individuación que define a la norma culta y, en la mayoría de los casos, por su anonimia.

Hemos dicho “textos poéticos folklóricos”. Esto significa para nosotros que se inscriben dentro de una tradición poética colectiva, dentro de un “modo de hacer poesía” que es practicado y conocido por una comunidad dada, a lo largo de un tiempo más o menos extenso. Un mismo repertorio de recursos poéticos –moldes métricos, temas, motivos y

fórmulas fijas; modos de organizar y de expresar la materia poética- sirve de fuente viva a cuantos componen este tipo de poesía y a cuantos, a lo largo de décadas y de siglos, van retocando y recreando los textos (Frenk Alatorre, 1977: xviii).

Se trata de moldes que perviven, más o menos remozados, en las fórmulas contemporáneas del cancionero y que se combinan con otros nuevos, a su vez objeto temprano de retorización. La atención que la narrativa concede a la canción popular revela así un interés notable por paradigmas dominados por la fórmula, la reiteración y el lugar común, por imágenes trasnochadas e incluso arcaicas, por una “tradición de lo viejo” (Santos, 2004), en suma, que curiosamente ha contribuido en más de un caso a alterar el curso de la prosa hispanoamericana en una dirección de futuro.

De aquí la opción de esta tesis por un modelo de análisis que se despliega considerablemente en el tiempo y que, aunque sacrifica con ello la profundidad del estudio monográfico, busca dar cuenta de la persistencia de una serie de imágenes, de matrices narrativas y de codificaciones axiológicas en el ámbito del cancionero capaces de explicar en parte el porqué de sus extraordinarios arraigo y difusión. Continuidades que sostienen asimismo la experimentación intergenérica e intermodal ensayada por la literatura “musicalizada” sobre un armazón mucho más firme de lo que habitualmente se considera.

Pero continuidades hijas de su tiempo, profundamente históricas, al fin, que traslucen las refuncionalizaciones que definen la supervivencia de los motivos, las cosmovisiones y las pautas colectivas de narración y elaboración lírica del sentimiento en cada tiempo y lugar. La presentación panorámica y el recorrido diacrónico alternan por ello en el trabajo con calas analíticas, repliegues que ponen de manifiesto tanto el modo en que la canción popular como su presencia en la literatura escrita revelan toda una serie de dinámicas de construcción y preservación de identidades, educaciones sentimentales y memorias compartidas, como su reformulación al hilo de una nueva temporalidad. “En la época de la información”, escribe Jesús Martín Barbero (2000a: 29), “la memoria popular sigue habitando la narración, pero no solo aquella que conserva las trazas y las formas de la tradición, sino también aquella otra que la reinventa desde los nuevos dispositivos tecnológicos y los nuevos lenguajes”. De ello da cuenta una literatura como

la de Luis Humberto Crosthwaite, en la que las retóricas de la seriación y la reiteración de fórmulas propias de la canción popular son conectadas con las nuevas gramáticas de la fragmentación, la esquematización o el *cliché* características de los lenguajes de la informática, el *cómic* y el *videoclip* para ofrecer un retrato estilizado y postmoderno del mundo que da sustancia a la denominada “canción norteña”. O la compleja y desbordante realidad del narco-corrido. Comprender el porqué de su popularidad exige atender tanto a las circunstancias de un contexto político y social lacerante como a las propias conexiones del género con una tradición que prosigue, reconduce y en cierto sentido cancela. En buena parte de sus muestras, y de manera prácticamente generalizada hasta años recientes, el corrido de narcotraficantes se adhiere a valores sumamente arraigados en sus comunidades de circulación y a una manera de encarnar estos en el molde de narrativas poéticas musicalizadas favorecida por generaciones. Y es que, pese a las evidencias en sentido contrario de parte de las muestras, una amplia nómina del corrido de narcotraficantes no ha hecho sino recuperar matrices culturales que resultaban familiares y todavía significativas para sus fruidores: en ellas debe enmarcarse la exaltación de individuos marginales que con sus hechos desafían a un sistema injusto, el motivo del “bandido generoso” típicamente romántico que a finales del XIX encarnó en México en el ciclo corridístico del “bandolerismo social”, una codificación simbólica, interesada y a la vez sumamente expresiva, de toda una realidad de oposición a la dictadura de Díaz por la que fueron transmutadas en legendarias actuaciones que comprendían desde la reivindicación social directa hasta el simple pillaje; o el de la sanción de valores asociados a una cultura montaraz y colonizadora como la ranchera —el coraje, la lealtad para con los propios, la generosidad, la valentía, el orgullo...- que muchas de estas baladas finiseculares asumen; y muy especialmente la que, desde la guerra México-estadounidense de 1846, viene representando al contrabandista como héroe posible del conflicto inter-cultural que enfrenta al país con el vecino anglosajón. Por supuesto que esta incardinación no puede dar cuenta en su totalidad del complejo social, cultural y espectacular que nutre al narcocorrido, ni de las peculiaridades lingüísticas y estilísticas que lo distancian de su hermano mayor o de la aparición en los últimos años de testimonios que visibilizan una “moralidad” desconocida entre las primeras muestras del género, la de la ostentación de la riqueza

fácil y el encomio del consumo de sustancias prohibidas ausentes del cancionero por lustros. El escenario social del narcotráfico mexicano se ha transformado profundamente en los últimos años y la distancia que separa al desafío marginal de una estructura política corrupta y poco equitativa a la consolidación de un (narco-)Estado paralelo, con redes propias de distorsión y gobierno, o la creación de temas por encargo median distancias que están modificando tanto la perspectiva de sus antiguos valedores como la manera de cantar las hazañas. Pero no hay duda de que conocer las matrices que el género reactualiza y/o desplaza contribuye a comprender mejor su naturaleza como fenómeno artístico y como expresión de una determinada realidad.

Anima también a este desglose temporal la voluntad de ofrecer una visión de conjunto de las interferencias que la canción popular y la narrativa en español han ido sosteniendo a lo largo del siglo XX, capaz de poner de manifiesto algunas de sus recurrencias así como las innovaciones que han caracterizado su apropiación literaria finisecular. Asumimos por tanto una perspectiva panorámica que permite dar cuenta de cómo un paisaje temático en principio inexplorado y una retórica en cierto momento novedosa han sido objeto de abuso por varios de los escritores que se han acercado epigonalmente a ellos. O de la manera en que el aprovechamiento del cancionero en tanto que cartografía de la sentimentalidad contemporánea, cifra de una formación emocional convertida en pilar de una nueva manera de narrar tanto la experiencia propia como la realidad cotidiana de Latinoamérica tras los experimentos alegorizantes y totalizadores del *boom*, puede llegar a ser subvertido desde una perspectiva femenina contraria a los principios del reconocimiento en una educación sentimental “de género”. También en relación a esta narrativa musicalizada de las últimas cuatro décadas el trabajo busca ofrecer una cierta sistematización de un *corpus* proteico, difuso en sus márgenes y todavía en expansión, toda vez que una actualización y un compendio de la bibliografía analítica que ha venido acompañando su desarrollo.

## 1.2. DEMARCACIÓN DEL PLAN DE TRABAJO.

El estudio se organiza en dos grandes apartados, una primera sección que constituye un intento de sistematización epistemológica y una segunda más puramente práctica o analítica. El marco teórico se abre así con un acercamiento a una serie de términos claves para el trabajo como los de “canción mexicana”, “cultura popular”, “sociedad de masas”, “folclore”..., cuya vaguedad referencial hacía de cómodo manejo pero también de reducida significatividad. En efecto, pocas nociones en el terreno de lo socio-cultural han sido objeto de una codificación tan compleja, abarcadora e interesada como la de “lo popular”. Como un buen conocedor de la música hispanoamericana, Guillermo Cabrera Infante, afirmaba en 1996, “la cultura es por supuesto una sola. No hay altas ni bajas culturas, solo hay modos de expresarlas, de apresarlas, de apreciarlas” (72), y hoy sabemos en efecto que la “popularidad” de los rasgos y de las imágenes se presenta en el terreno de la literatura como una cuestión “sistémica” (Even-Zohar, 1990) o de “campo” (Bourdieu, 1988), esto es, como resultado de atribuciones históricamente variables que convierten a determinados repertorios en “centrales”, “cultos” o “canónicos” y que desplazan otros hacia los márgenes de lo periférico, vulgar o popular. Y sin embargo, ambas categorías siguen formando parte funcional de nuestro sistema de referencias.

De ahí que la visibilización del modo en que han ido afianzándose las atribuciones y de los lugares enunciativos desde los que se ha procedido a su categorización no haga sino poner de manifiesto su carácter variable y relativo, al tiempo que nos permite delimitar nuestra propia comprensión de la naturaleza popular de un cancionero al que compositores, público y narradores consideran tácita o explícitamente como tal. Procedimientos, metáforas, fórmulas, modos de situarse en el horizonte de expectativas estéticas de un período, han ido adscribiendo al terreno de lo popular un determinado *corpus* de poesía cantada en lengua española. Una calidad esta en cuya atribución se cruzan también otras referencias: desde la vastedad de la circulación y el grado de aceptación de las manifestaciones al posicionamiento de creadores o receptores en un lugar subordinado dentro de un complejo de relaciones de poder, aspecto que ha sido

asimismo objeto de indagación y de polémica, enfrentando opiniones que advierten en lo popular un carácter “oposicional” o cuanto menos “alternativo” a la cultura dominante (Williams, 1992: 15) con otras que lo adscriben inevitablemente al terreno de la manipulación, un debate que acrecienta la vinculación del concepto con otros como los de “industria cultural” y “sociedad de masas”.

No existe tampoco una equivalencia directa entre “oralidad” y “popularidad”, pero es cierto que el tradicional acaparamiento de la escritura por los sectores dominantes, o su uso más efectivo de esta, ha terminado por circunscribir muchos de los rasgos asociados a las expresiones y a las cosmovisiones distinguidas por lo oral al terreno de lo popular. Va a ser posible reconocer también entonces en la literatura escrita la presencia de la mano del cancionero de toda una serie de dinámicas derivadas del uso de la voz en tanto que soporte modelizador del discurso, así como de estrategias expresivas asociadas a una finalidad performancial. Se trata de paradigmas que pocas veces pueden ser recluidos en compartimentos estancos y que la tradición occidental ha visto desenvolverse desde finales de la Edad Media a lo largo de un *continuum*, pero que sin embargo siguen orientando tanto juicios de valor como descripciones técnicas. De ello ofrece testimonio reciente un trabajo como el de Darío Jaramillo, quien en 2008 acometía una penúltima tentativa de catalogación y análisis del cancionero popular contemporáneo en lengua española desde una perspectiva que trataba de subrayar los hallazgos poéticos del *corpus* “a la luz de la sensibilidad de un lector de poesía, no de la de un oidor de poesía” (25).

Siguen la descripción de algunos de los géneros adscritos al universo de la canción mexicana, una breve aproximación a la naturaleza de música y literatura en tanto que lenguajes artísticos y el repaso de algunas de sus vinculaciones en la reciente historia literaria de Hispanoamérica. Ya que la descripción de la presencia musical en literatura exige un comentario de relaciones intertextuales, hemos optado por revisar también con cierto detalle el tratamiento de que ha sido objeto un concepto como el de “intertextualidad” desde su acuñación por Julia Kristeva. Y puesto que parte considerable del material con el que trabajamos es de naturaleza folclórica o semi-

folclórica, consideramos la especificidad de la crítica intertextual aplicada a este tipo de producción.

En relación a la segunda parte del estudio, y dada la amplitud del campo, no es nuestro propósito ofrecer una panorámica exhaustiva de la relación fecunda que canción mexicana y narración en español han establecido en el último siglo, aunque sí una suficientemente representativa. Consideramos que esta forma parte indelible de un movimiento más amplio de trabajo con el cancionero hispanoamericano con el que debe ser puesta en relación, por lo que optamos por dedicar un capítulo monográfico, casi un estudio autónomo, al conjunto de la “novela bolero”. Y es que además no resulta fácil desligar dónde termina lo mexicano y comienza lo antillano o incluso lo rioplatense en una serie de relatos que con mucha frecuencia apelan al acervo continental de lo popular-musical en su conjunto. Es esta una circunstancia que se hace eco por otro lado del modo en que los temas han sido recibidos por buena parte del público, es decir, de lo asentado de unos patrones de recepción conforme a los cuales conviven de manera natural en la escucha rancheras, boleros, sones, tangos, corridos, etc. Nos anima la intención de trascender el mero inventario de títulos y el registro de presencias, pero creemos también que su consideración pone al descubierto la manera en que lo cuantitativo puede llegar a adquirir un valor de cualidad: de hecho, hasta tal punto viene destacándose la presencia narrativa de la canción, que se ha sugerido la posibilidad de incorporar a la tríada de discursos fundantes de la novela latinoamericana propuesta por Roberto González Echevarría en *Mito y Archivo* (1990) -los de la Ley, la Ciencia y la Antropología- una última referencia extraliteraria, la de la música. Otros hablan en este sentido de un nuevo “dominante”. Además su ya maduro desarrollo comienza a hacer posible una cierta historización de un fenómeno cuyas dimensiones aspiramos de alguna manera a sistematizar recogiendo una extensa nómina de las obras narrativas en español que, desde los experimentos pioneros de la década del sesenta, han venido implicándose en el trabajo con motivos y presupuestos vinculados al cancionero popular hispanoamericano vigente a lo largo del pasado siglo. No están “todas las que son”, bien porque de la existencia de algunas hemos tenido un conocimiento demasiado tardío para incorporarlas aquí, bien porque nos hemos encontrado con dificultades insoslayables para la consulta de otras, pero nos atrevemos a afirmar que damos noticia de la mayoría.

No dejamos de ser conscientes en todo caso de que el trabajo con la canción no homologa de ninguna manera a los testimonios que se adhieren a él: profundas diferencias de sentido, de intencionalidad, de concepción literaria, separan manifestaciones como los *Tres Tristes Tigres* o *Boquitas pintadas* de *La Reina del Sur*. Son muchos sin duda los riesgos de manejar un repertorio tan heterogéneo, pero los textos son leídos aquí a partir de un criterio unificador, que es el de la relación de todos ellos con el cancionero popular en el marco de unos ciclos narrativos y cronológicos concretos.

En cuanto a los títulos escogidos para un estudio más pormenorizado, su selección responde a un criterio de representatividad: cada uno de ellos ilustra una forma diversa de utilización de la canción mexicana. Es la remisión a este cancionero, y no la procedencia de los autores, lo que ha determinado la elección de los ejemplos. Algunos han sido apartados de entre un conjunto semejante de muestras en función del menor grado de atención crítica del que han sido objeto. Ninguno aparece no obstante en el vacío, se trata como comentábamos, y así va a quedar manifiesto a lo largo de la exposición, de muestras representativas, puntales de un campo de intereses literarios y culturales. La visión regional, lírica y violenta de la campaña villista en el norte de México presentada por Nellie Campobello en *Cartucho* (1931), los cuentos de Francisco Rojas González, Mauricio Magdaleno o Rafael F. Muñoz calificados como “corridos en prosa” (Leal, 1976, 1990; Domínguez Michael, 1991; Ramírez-Pimienta, 2004b) y la textualidad oral y preñada de referencias melódicas de dos testimonios vinculados tangencialmente al ciclo narrativo de la Revolución pero en última instancia producto de su lógica y de unos mismos referentes históricos, *Rescoldo* (1961) de Antonio Estrada y *El gallo de oro* (1958) de Juan Rulfo, se presentan para una revisión más detallada de las correspondencias entre la narrativa y la canción revolucionaria. Ejemplos de esas formas posibles de encarnar las relaciones entre música y novela en las décadas finales del siglo XX vienen dados por la experimentación vanguardista de Manuel Puig a partir del reciclaje de materiales culturales “espurios” o “de consumo” en textos que como *Boquitas pintadas* (1969), *El beso de la mujer araña* (1976) o *Pubis angelical* (1979) apelan de manera significativa al cancionero mexicano, en concreto al repertorio de Agustín Lara, y por novelas como *Amor propio* (1992), de Gonzalo

Celorio, recuperación de un paisaje histórico y sentimental a través del código de lo musical, *Pero sigo siendo el rey* (1983), de David Sánchez Juliao, celebración y parodia de un imaginario latinoamericano fundado en la canción popular y *Arráncame la vida* (1985), de Ángeles Mastretta, testimonio de subversión de los presupuestos asociados a los libretos a través de lo que se ha denominado un proceso de “contextualización contradictoria”. En cuanto a los coqueteos novelescos con el corrido de narcotraficantes, *La Reina del Sur* (2002), de Arturo Pérez-Reverte, *Trabajos del Reino* (2004), de Yuri Herrera y *Juan Justino Judicial* (1996), de Gerardo Cornejo, evidencian la variedad de enfoques desde la que ha sido enfrentado el género. *Idos de la mente* (2001), de Luis Humberto Crosthwaite, completa la selección con su particular homenaje al universo de la canción norteña.

### **1.3. PRESUPUESTOS METODOLÓGICOS.**

En una línea propia de los estudios culturales, este trabajo se aproxima a producciones estéticas fundadas en el uso de la palabra y sin embargo relegadas tradicionalmente a un lugar marginal dentro del sistema de la literatura. Aprovecha el empuje concedido por ellos a la apertura crítica hacia objetos antes considerados espurios o de escaso interés, una perspectiva a la que complementa otra que comienza a servirse de la propia teoría literaria para la comprensión de toda una serie de dinámicas sociales que exceden el ámbito de lo textual. Estas quedan trascendidas en el caso del canto por su inserción en un complejo semiótico más amplio, en el que desempeñan un papel decisivo tanto las cuestiones performativas como otras que lo vinculan de forma directa al universo de la práctica social. Por ello, buena parte de la crítica interesada en esta materia opta por remitir a él desde una perspectiva que, como la asumida por Fernando Aínsa en su revisión de las “felices interferencias” entre música y literatura hispanoamericanas contemporáneas, las considera parte integrante de un “tejido cultural” unitario (2002: 164). Asumimos entonces un perfil de reflexión que, partiendo

de Gramsci y su opción por situar el análisis de la novela-folletín en el terreno de la “historia de la cultura” más que en el de la literatura (1968: 240), pasa por Raymond Williams y la Escuela de Birmingham, la semiótica aplicada a los mensajes de circulación masiva de Umberto Eco, las reflexiones de Bourdieu en torno al *habitus* y llega al campo de los estudios culturales, comunicacionales y antropológicos en América Latina, decisivos para nuestra reconstrucción del horizonte de recepción de boleros, rancheras, corridos, guarachas, tangos, sones... y de su papel en la construcción de un panorama cultural e identitario compartido. Van a acompañar así en todo momento nuestra inmersión en el cancionero las reflexiones que desde distintos ángulos han elaborado en torno a él pensadores como Carlos Monsivás, Néstor García Canclini, Jesús Martín Barbero, Guillermo Hernández, Roger Bartra o José Manuel Valenzuela Arce.

Pero nos mueve igualmente el interés por conocer el funcionamiento textual de las especies de canción popular relevantes para el estudio, contempladas como una manifestación literaria con dinámicas propias que la distancian de los imperativos de originalidad y cambio típicos de la vanguardia. Nos importa por eso rastrear las recurrencias temáticas, las predilecciones imaginísticas, las preferencias léxicas, rítmicas, métricas... puestos en funcionamiento por ellas, y de ahí que las interroguemos siguiendo el ejemplo de Beatriz Sarlo, quien en *El imperio de los sentimientos* se decidía a tratar el conjunto de narraciones de circulación periódica en la Argentina de la segunda década del siglo XX “también como literatura” y no solo como “el soporte material de las ensoñaciones románticas o perversas de sus lectores pretéritos” (1985: 10-11). Asumiendo una perspectiva que combinaba lo histórico-sociológico con los instrumentos con que la crítica ha examinado los textos canónicos de la “alta” literatura, Sarlo fue capaz de dar cuenta de un “vasto capítulo de una cultura literaria que funcionaba articulada en el marco de la cultura en sentido amplio” (152) y de hacerlo con un nivel de pertinencia que consideramos modélico.

No proponemos en ningún caso un análisis de tipo musicológico, aunque nuestra consideración del complejo de la canción popular no deja de asumir, y así queda recogido en un pequeño excursus teórico, el carácter diferencial de música y literatura en

tanto que disciplinas estéticas y la propia naturaleza intermedial de una manifestación como la del canto. Pero aun así, y a pesar de la contaminación rítmica, eufónica, imaginística e incluso “existencial” derivada de la sustancia sonora y del marco de actualización festivo o fuertemente afectivo propio de la canción popular de que es susceptible la narración escrita -y asumiendo la crítica parte del lenguaje de la música para definirla-, la relación que ambas han establecido en el ámbito de la literatura hispanoamericana está fundada de manera predominante en un uso compartido de la palabra. De ahí que, pese a que la variedad de los enfoques y los objetivos plurales de los acercamientos a lo musical-popular exijan distintos soportes teóricos y el privilegio de ángulos variables de lectura, una de las herramientas metodológicas fundamentales para el conjunto del trabajo vaya a venir dada por el cuerpo de reflexión que desde 1967 ha venido acompañando en Occidente a un fenómeno como el de la intertextualidad.

Julia Kristeva proponía en ese año el término a la audiencia académica europea en un famoso artículo en torno al concepto bajtiniano de dialogía (“Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, *Critique*, 239). El ruso había fundado desde tiempo atrás su reflexión en torno a la naturaleza del género novelesco en el desentrañamiento de relaciones entre las voces propias y ajenas, individuales y colectivas, que interactúan en su seno y cuya particular disposición terminaría por definir tanto su sentido como su especificidad como discurso literario. En un primer nivel de análisis, todo acto discursivo es para Bajtin inherentemente dialógico, todo enunciado es un enunciado preñado de voces “otras”: lo sería en tanto que elaborado con un código de uso compartido, pero también por constituir una respuesta al estado ideológico de su época, sin el cual no podría concebirse, por reflejar, posicionándose en relación a ellos, los distintos discursos –religiosos, culturales, míticos, políticos, artísticos...- que la atraviesan, llevando además en sí los ecos de sus hablantes contemporáneos o pretéritos. Es más, abriendo un terreno luego analizado con profundidad por la Pragmática, Bajtin advertía la manera en que el horizonte comunicativo de un hablante no podía construirse sin una previsión de la respuesta de su interlocutor, de la propia actividad discursiva, y con ello social e ideológica, de su destinatario concreto o potencial. Pero más allá de aludir a esta intrínseca cualidad dialógica del lenguaje, el ruso centró buena parte de su actividad en elaborar una teoría acerca de la encarnación de la misma en el discurso

novelesco. En su conformación moderna, resultante precisamente del abandono de la visión monológica del mito y de la normatividad feudal, la novela constituiría el territorio artístico por excelencia del dialogismo: en tanto que lugar de representación de la variedad de fenómenos sociales y tipos humanos propios de un momento histórico, vehículo para la reproducción sostenida de intercambios verbales, para la construcción del discurso de uno o varios narradores y la interacción de estos con un narratario, etc. Semejante comprensión hace de ella un “microcosmos de plurilingüismo” (Bajtin, “La palabra en la novela” [1934-1935], 1989: 223), capaz de albergar la “heterofonía” - multiplicidad de voces-, la “heterología” -alternancia de tipos discursivos entendidos como variantes lingüísticas individuales- y la “heteroglosia” o presencia de distintos niveles de lengua (Villanueva, 1992) de una época. Una cualidad abarcadora, que más allá de lo que atañe al diálogo, supone “la confrontación a veces tácita (y por eso no susceptible de ser aprehendida de forma lineal) de puntos de vista, ideologías y valoraciones de cuya articulación se deduce la organicidad del universo de la ficción representado” (Reis y Lopes, 2002: 61).

Próximo a esta noción, y a veces difícilmente desligable de ella, se halla otro concepto clave de la reflexión bajtiniana, el de “polifonía novelesca”, lanzado ya en 1929 en la primera edición de los *Problemas de la poética de Dostoievski*, aunque revisado después hasta ser objeto de reformulación notable en la re-edición de los mismos de 1963. Un término el de “polifonía” derivado de la analogía musical (al señalar una concurrencia de voces y tonalidades diversas en un todo armónico superior el concepto pasaba fácilmente por ampliación metafórica a referir la confluencia en el espacio novelesco de diversas esferas de significación, personajes, escenas, argumentos, puntos de vista, etc.), pero que en Bajtin adquiere en un principio un sentido más específico, por el que destaca la ausencia de hegemonía discursivo-ideológica del narrador advertida -primero de manera exclusiva, aunque luego simplemente sobresaliente e inscrita en una tradición de la que formarían parte tanto los géneros cómico-serios de la Antigüedad como determinadas muestras de la literatura “carnavalizada” renacentista- en la obra de Dostoievski. El personaje deja de ser aquí un simple “objeto del discurso del autor, mudo y carente de voz” para pasar a ser él mismo “un discurso con valor completo” (Bajtin, 2004: 98). Según esta comprensión,

Dostoievski no habla en sus textos “*acerca* del héroe, sino *con* el héroe” y de esta manera la novela polifónica se constituye como la elaboración artística de un diálogo entre sujetos, entre puntos de vista acerca del mundo encarnados en una discursividad sustantiva, dentro del cual no es posible distinguir soberanía ideológica alguna. Desaparecida toda supeditación a una autoridad filosófica o moral última, la novela contemporánea, signada por su polifonía, no puede entonces sino quedar determinada por la inconclusividad y la apertura.

Las consideraciones bajtinianas acerca de la penetración del discurso novelesco por voces ajenas llevan a Kristeva a reformular en el concepto de “intertextualidad” toda la serie de reflexiones que habían venido dando cuenta desde antiguo de las diversas formas en que un texto podía relacionarse con otros: alusión, cita, parodia, *collage*, paráfrasis, estilización, imitación, influencia, rasgo de estilo o de escuela, préstamo, plagio, etc. Con él, Kristeva defendía la reducción de lo textual a la condición de simple “mosaico de citas”, al sostener que todo texto se constituía como la absorción y transformación, aun inconsciente, de otros previos, minando de paso los énfasis en la originalidad de la obra de arte y en las relaciones de intersubjetividad escritural de la crítica precedente. Poco después, Roland Barthes (“Texte (théorie du)”, 1968) se sumaría a esta comprensión radical del fenómeno afirmando a su vez que “todo texto es un intertexto”:

L’intertextualité, condition de tout texte, quel qu’il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d’influences; l’intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l’origine est rarement réperable, des citations inconscientes ou automatiques, donnés sans guillemets (Barthes, en Martínez Fernández, 2001: 58).

La amplitud y el carácter autoritario de las formulaciones barthesianas restaban sin embargo operatividad a la aplicación crítica del concepto de “intertextualidad”. Lejos de ser abandonado, una amplia nómina de trabajos teóricos y de análisis prácticos han venido optando por delimitar su alcance y por distinguir entre sus variadas formas de encarnación. De entre todos ellos, merece sin duda especial atención la labor sistematizadora realizada por Gérard Genette, quien en *Palimpsestos* (1982) prefirió recurrir al marbete de “transtextualidad” para señalar de manera global la cualidad

trascendente de un texto, el complejo abanico de posibilidades por los que este queda puesto en relación con otros y que él cifra en cinco especies principales: la “intertextualidad”, o presencia efectiva de un texto en otro, con la cita como práctica más explícita y en la que hallarían lugar tanto el plagio (copia no declarada pero literal) como la alusión (un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro al que remite necesariamente); la “paratextualidad”, relación que el texto propiamente dicho mantiene con títulos, subtítulos, prefacios, epílogos, advertencias, notas al margen, ilustraciones, etc.; la “metatextualidad”, que une al texto con otro que habla de él, en su forma más característica, el comentario crítico; la “architextualidad”, relación de pertenencia taxonómica de todo texto, en ocasiones articulada en algún tipo de mención paratextual (títulos, como en *Poesías, Ensayos...*, o subtítulos, la indicación ‘Novela’, ‘Relato’, ‘Poemas’, etc.); y por último, la “hipertextualidad”, toda relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto), en el que se injerta de una manera que no es la del comentario (Genette, 1989: 9-11). Una relación esta última que halla en opinión del francés una doble posibilidad de concreción: sea mediante una “transformación simple” o “directa”, en forma de traslado de una acción a un estilo y un entorno nuevos (así el efectuado desde la *Odisea* homérica al *Ulises* de Joyce), o “inversa”, caso de la operación realizada por Virgilio con respecto a Homero: se cuenta una historia completamente distinta, pero inspirándose para ello en el tipo genérico (formal y temático) establecido por su predecesor (18).

La delimitación genettiana acogía a las dos formas principales de enfrentar la intertextualidad asumidas por las aportaciones críticas que se habían sucedido hasta la fecha, integrándolas además en un esquema operativo y no excluyente: una más general, que contemplaría la actividad verbal como huella de discursos anteriores y en la que se incluiría también el hecho mismo de la familiaridad genérica, con respecto a la cual el nuevo texto se posiciona necesariamente en una relación de continuidad, de transformación o de ruptura<sup>8</sup>; otra restringida, que pretende desentrañar la presencia

---

<sup>8</sup> “La intertextualidad se refiere a un lugar común literario y psicológico: es imposible crear un texto simplemente basándose en la experiencia vivida. Un novelista escribe una novela porque él o ella está familiarizado(a) con este tipo de organización textual de la experiencia” (Ong, 2002: 132). En esta línea,

manifiesta en un texto de otros y que suele reducirse a citas y alusiones (Fernández Martínez, 2001: 63). Si el abarcador concepto de intertextualidad propuesto por Kristeva se había planteado en cierto sentido como deudor del acento bajtiniano en la orientación social del enunciado, otros teóricos herederos del pensamiento de aquel como Iris M. Zavala (“Dialogía, voces, enunciados: Bajtin y su círculo”, 1989) se muestran sin embargo contrarios a equiparar la dialogía al tejido de citas, inconscientes o voluntarias, de la búlgara. Como una forma posible de superar la confusión entre ambos, Cesare Segre (“Intertextualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia”, 1984) opta por recurrir al marbete de “intertextualidad” para designar las relaciones entre textos y al de “interdiscursividad” para “hacer referencia a las relaciones que cualquier texto mantiene con todos los discursos registrados en la correspondiente cultura y ordenados ideológicamente” (Martínez Fernández, 2001: 74).

De particular relevancia para la literatura contemporánea se ha mostrado el trabajo con toda una serie de textos inicialmente no literarios, lo mismo orales –refranes, proverbios, frases hechas, anuncios...- que escritos –periodísticos, publicitarios, científicos, etc.-, un fenómeno que ha sido señalado entre otros con el apelativo de “intertextualidad exoliteraria”. La inclusión de voces proverbiales constituye una de las vías más transitadas para la incorporación al discurso de la literatura de huellas de la memoria colectiva y la tradición oral, expresando además intereses muy próximos a los que guían la utilización del cancionero por un buen número de escritores. Ya desde 1970 la Universidad de Tel-Aviv, con Itamar Even-Zohar al frente, había venido trabajando en esta dirección, al asumir una perspectiva que resituaba el análisis de los

---

Álvarez Sanagustín (“Intertextualidad y literatura”, 1986) distingue por ejemplo entre una “intertextualidad genérica”, otra “específica” y, por último, una intertextualidad de tipo “pragmático”, “que hace que el lector atienda a los elementos que rodean al texto e impone una dirección de lectura (prólogos, epílogos, notas previas y al pie, títulos, etc.); el hecho de que el texto esté incluido en un contexto u otro también condiciona la recepción (en una colección literaria, en un periódico sensacionalista...)” (Martínez Fernández, 2001: 64). En la misma dirección, autores como Prado Biezma, Bravo Castillo y Picazo (*Autobiografía y modernidad literaria*, 1994) optan por diferenciar entre una intertextualidad de carácter “estructural”, capaz de generar la casi totalidad de una obra, y otra de carácter “puntual”, en la línea de la cita o la alusión. Así, por un lado, el texto literario se relaciona con otros textos, y, por otro, con modelos, *topoi*, etc., determinados históricamente. Michael Metzeltin y Christel Vandermalen (“Cuento folklórico vs. cuento artístico: tentativas de delimitación”, en Alonso Hernández, 1983) mencionan a su vez una “intertextualidad tipológica”, cercana a la anterior, pero conforme a una orientación más próxima a la Antropología y desprecupada por posibles relaciones de dependencia.

procesos intertextuales en el terreno de la cultura. Su *Teoría de los Polisistemas* (1970) se interesa por el modo en que los fenómenos literarios se desplazan del centro a la periferia dentro de un sistema de sistemas que se interseccionan y que funciona como una estructura abierta, el llamado “polisistema”. Dicho centro vendría ocupado por la literatura considerada canónica en un momento dado, mientras que la periferia la conformarían los textos y normas literarios rechazados o desvalorizados por los círculos dominantes, entre ellos la literatura de consumo, la tradicional, la infantil o las prácticas orales y por supuesto, la canción. Los cambios dentro del polisistema reciben el nombre de “transferencias” y junto a ellas tienen lugar las llamadas “interferencias” o relaciones dinámicas, no entre elementos de un mismo sistema, sino entre sistemas diferentes – nacionales y supranacionales, polisistemas literarios, megasistemas culturales- (Martínez Fernández, 2001: 71-72). Las interferencias, señalan sus autores, se producen muchas veces a través de las periferias, de ahí que la Teoría de los Polisistemas constituya una plataforma pertinente para analizar la imbricación de la canción mexicana, periférica en tanto que oral, popular, musicalizada y con frecuencia denostada por las élites, en el decurso de la narrativa hispanoamericana.

Proponiendo un modelo para la exploración de las posibilidades sonoras del lenguaje, en forma de cita o de alusión, de modo que el narrador imposita su voz y asume prestada otra, la del cantante o compositor, manipulándola conforme a una variedad de posibilidades que van desde la solidarización con el mensaje ajeno a la polémica subterránea y la confrontación abierta, incorporada como imagen especular, *mise en abyme* temática o argumental, como inspiración hipotextual, a la manera de paratexto..., la canción ingresa a la narrativa escrita por medio de un variado elenco de encarnaciones transtextuales. Unas y otras traen a primer término la cuestión de la competencia, pues la elaboración marcadamente intertextual de un relato requiere para su recta comprensión de un lector “instruido” en el acervo cultural desplegado por ella. Con independencia de su naturaleza, que puede desenvolverse tanto en el terreno de la erudición más ortodoxa como en el de la referencia de tipo jergal o localista, la apelación a textos preexistentes da cuenta ya de una determinada previsión del escritor en torno al “horizonte de expectativas” de sus receptores. Si Bajtin había destacado el carácter dialógico de las relaciones entre autor, obra y público, la consideración de este

tipo de intercambios iba a ser abordada con gran provecho por la denominada “Estética de la Recepción” de la Escuela de Constanza. Dentro de ella, figuras como Hans Robert Jauss desarrollarían una nueva manera de pensar la literatura que convertía la cuestión de la receptividad en su pivote fundamental. Jauss comienza a reflexionar en 1970 con *La literatura como provocación* acerca de cuestiones como las de la conformación y alteración del canon, el hecho de la lectura desde una perspectiva histórica, los posicionamientos estéticos de un texto en relación a su época, etc. Según su visión, una verdadera historia de la literatura no podía concebirse conforme a postulados positivistas o formalistas, atendiendo únicamente a las instancias autoriales o a la categoría de la innovación como criterio desde el cual explicar tanto la naturaleza literaria de un texto como los movimientos de la historia del arte, sino que debía considerar necesariamente la relación de este con el público receptor. Las nociones que manejaba pasaron a ser de uso corriente para la crítica, particularmente la de “horizonte de expectativas”, que aludía al conjunto de los presupuestos bajo los cuales un lector recibe una obra y que distinguía entre su carácter “literario”, si esas expectativas están implícitas en la obra como sistema codificado y fijo, o “extra-literario” u “horizonte de la praxis vital”, cuando estas se vinculan con la vivencia personal. Igualmente afortunada fue su conceptualización de la idea de “distancia estética”, aquella que ciertas obras asumen frente a las expectativas previas, así la de *El Quijote* con respecto a los libros de caballerías. Más allá de una cuestión de psicología individual, Jauss consideró posible describir la recepción y el efecto de una obra en un sistema objetivable de expectativas que, para cada una de ellas, “en el momento histórico de su aparición, nace de la comprensión previa del género, de la forma y de la temática de obras anteriormente conocidas y de la oposición entre lenguaje poético y lenguaje práctico” (1976: 169). A su vez, la distancia estética podía reconocerse históricamente “en el espectro de las reacciones del público y del juicio de la crítica (éxito espontáneo, rechazo o sorpresa; aprobación aislada, comprensión lenta o recordada)” (174). Cuestiones como las de la competencia o la del horizonte de expectativas del público receptor con respecto tanto a la propia obra literaria como al patrimonio de boleros, corridos y rancheras han sido de hecho directamente abordadas por los escritores que han echado mano del intertexto de la canción en español.

#### 1.4. ESTADO DE LA CUESTIÓN.

Sobre las relaciones entre música y literatura, y en particular sobre las interpolaciones de la canción en cuentos y novelas, se ha escrito mucho en los últimos años, en paralelo a un notable incremento de la prosa alumbrada a ritmo de copla. Pero mientras que abundan los estudios que toman como eje un área geográfico-cultural – dominando los referidos al entorno caribe- o un género específico –con el tango y el bolero como presencias mayoritarias tanto en las apropiaciones prosísticas como en el discurso crítico-, no se ha ensayado todavía un análisis de conjunto cuyo hilo conductor sea el de la aparición del cancionero popular mexicano en la prosa contemporánea. No son escasas tampoco las referencias a la proximidad de varios de los testimonios narrativos de la Revolución Mexicana con respecto al universo del corrido<sup>9</sup>, si bien son pocos los ejemplos en que dicha puesta en relación viene acompañada de un análisis que especifique concomitancias y modos de apropiación. Entre los ensayos más reveladores en este sentido se hallan una serie de trabajos más o menos recientes que, en su revisión de las estrategias de oralización desplegadas por la prosa de escritores como Nellie Campobello y Juan Rulfo (Parra, 2005; Estrada, 1990), han pasado a considerar con detenimiento la presencia de la canción popular en su literatura. Caso aparte, el rulfiano sí había sido bien observado por toda la tradición de estudios “transculturales” latinoamericanos, atentos a la manera en que tanto el universo de lo oral como las

---

<sup>9</sup> En este sentido se pronuncian apuntes como los de Luis Leal para el caso del cuento: “La mexicanidad la obtiene el Doctor Atl presentando héroes sacados de los corridos populares”, “el modo en que Pancho Planas (“El caso de Pancho Planas”, Francisco Rojas González) [...] cuenta los principales hechos del gran acontecimiento nos hace pensar en los corridos mexicanos que pintan la Revolución según la vio y la sintió el pueblo”, “Además de estos retratos, al natural, encontramos aquellos plasmados sobre héroes de corridos” (Leal, 1990: 91-117). O consideraciones como las de Christopher Domínguez-Michael, quien califica a los trabajos de Campobello, Muñoz, López y Fuentes, Francisco L. Urquiza o Mauricio Magdaleno de “épica menor”, “corridos narrativos” (1991: 49) y advierte cómo “la fortuna de novelistas y cuentistas menores –Frías, la Campobello, Ramón Rubín- es la de haber llevado a nuestra prosa los ecos y los corridos nunca antes registrados de la vida cotidiana en México entre la guerra y la paz” (63), Juan Carlos Ramírez-Pimienta (2004b), quien llama la atención sobre las relaciones entre narrativa y corrido en los cuentos de Rojas González y en novelas como *Rescoldo*, de Antonio Estrada y *Juan Justino Judicial*, de Gerardo Cornejo, o Alejandro Sustí (1996), el cual reconoce la presencia del modelo discursivo de los corridos revolucionarios en la narración del personaje central de la novela de Elena Poniatowska *Hasta no verte, Jesús mío*.

pautas estéticas asociadas a diversas culturas populares del continente son recogidas por la escritura “cultura” como principio activo capaz de modificar su naturaleza (Rama, 1982; Rowe y Schelling, 1991; Pacheco, 1992, 1995; Lienhard, 2000...). Es cierto no obstante que la mayor parte de las “novelas y cuentos de la Revolución Mexicana” no pertenecen a esta categoría, participando en esencia de modos regionalistas pre-transculturados cuya apelación al cancionero transita las vías más clásicas del costumbrismo, pero también lo es que las mejores de ellas son capaces de anunciarla y que las más actuales la trascienden en direcciones diversas.

Con el tiempo, el acervo latinoamericano de estudios intermediales incorporará referentes directamente incardinados en la producción de la industria cultural, dando cuenta del proceso de urbanización y modernización tecnológica del continente y consolidando una doble línea de reflexión: la que había venido interrogándose acerca de la receptividad de la literatura hacia el dominio de lo tecnológico, su integración de la radio, el cine o la televisión como núcleos irradiadores de nuevas imágenes, formas de percepción y modos de organización de la materia verbal; la que desde la revisión del realismo decimonónico había advertido las posibilidades expresivas de la alusión o la cita de canciones en la creación de atmósferas y la descripción de ambientes. Tras el criollismo de la primera mitad de siglo y el interés mantenido por parte de la “nueva novela” por el folclore rural del continente, la mediática cultura de masas del desarrollismo pasa sin duda a convertirse en “dominante” de la producción narrativa pos-sesentayochista modificando a su vez los rumbos clásicos de comprensión y valoración de “lo popular”: lo anteriormente considerado espurio, alienante y de mal gusto comienza a ser asumido sin ambages como parte de un panorama cultural que la prosa cartografía tanto desde la asunción regocijante como desde la prevención y la crítica. El amplísimo *corpus* del cancionero popular contemporáneo en lengua española se convierte desde finales de los sesenta en convidado habitual de la ficción y en paralelo a esta práctica comienza a gestarse todo un voluminoso aparato crítico que trata de darle explicación y contexto<sup>10</sup>. Los estudios de carácter general tardarán sin embargo

---

<sup>10</sup> Las actas del IV Congreso de la AEELH, editadas por Ángel Esteban, Álvaro Salvador y Gracia Morales con el título de *Literatura y música popular en Hispanoamérica* (Universidad de

algo más en aparecer. Entre los primeros se encuentra un trabajo como el de Gisela Kozak Rovero, quien en 1993 ensayaba con su *Rebelión en el Caribe hispánico* una aproximación al tratamiento de la crisis de la modernidad por parte de las literaturas puertorriqueña y dominicana y se veía obligada en consecuencia a atender al modo en que aspectos de la cultura popular y *massmediática*, y en concreto el universo de la canción, venían siendo recuperados y trabajados (diversamente, según su perspectiva) por ambas. Ya entonces, escribía:

Una de mis preocupaciones actuales es la narrativa de los últimos tiempos. En la misma, es notable el espacio concedido a la historia, el folletín, la novela rosa, registros propios del cine y la televisión, el bolero, pero estoy consciente de que tal gama de intereses se ha retorizado, y constituye una moda con magníficos frutos, pero que ya comienza a dar paso a otras manifestaciones (12).

En 1998, aparecen algunos de los trabajos que de un modo más directo se aplican a ofrecer una visión de conjunto de las relaciones entre la música popular y la creación literaria contemporáneas en Latinoamérica. Uno de los más significativos es sin duda el de Vicente Francisco Torres, *La novela bolero latinoamericana*, ensayo preliminar, tentativa inconclusa, según declaraciones del autor, pero que hará fortuna entre otros aspectos por popularizar la etiqueta de “novela bolero” con la que a principios de la década de los noventa los venezolanos Luis Britto García y Juan Carlos Santaella (“El culto al ídolo”, “El bolero novela”, 28 de enero de 1990, *Papel Literario* de *El Nacional* de Caracas) se habían referido a un conjunto de narraciones “marcadas en su ritmo, en su argumento o en su tema por la música, las canciones, la vida de los músicos y los ídolos populares” y en las que se hacía evidente “la incorporación al arte de elementos considerados antes como propios de los medios de comunicación masiva (folletín, radio, cine, televisión, tira cómica)” (Torres, 1998). Torres emprende así un estudio que involucra fundamentalmente a la novelística mexicana y caribeña, pero también a la biografía, al mito y a diversos tipos de manifestaciones culturales, desde el cine de rumberas a los documentales y los cancioneros, amén de algunos libros de cuentos, alternando su focalización entre las propias manifestaciones musicales atendidas por los

---

Granada/Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 2002) ofrecen un completo panorama bibliográfico al respecto.

textos (el tango, el bolero, el mambo, la salsa... -con lo que la denominación de “novela bolero” se desmarca de la alusión genérica concreta para pasar a señalar un variado elenco de músicas populares-) y el recurso al hilo conductor de la recuperación narrativa de figuras como Agustín Lara, Daniel Santos, Ismael Rivera, etc. También de 1998 son trabajos como *La música popular del Caribe hispano en su literatura*, de Pausides González Silva, interesado por la conexión de textos y canciones con estrategias discursivas propias del melodrama y por su papel en cuanto plataforma para el reconocimiento identitario, y *Listening to Salsa*, de Frances Aparicio, revisión desde una óptica descolonizadora de la cultura popular puertorriqueña a través del hilo conductor de su música. La investigadora, quien había venido trabajando el tema de la musicalización de la narrativa caribeña con anterioridad, acomete aquí una empresa interdisciplinaria que opta por conceder idéntica atención a los textos musicales y a los literarios en tanto que voces plenas de significado cultural, lo que le permite explorar a su vez cuestiones más amplias relativas al poder del discurso, las relaciones de género, la raza, la clase o la etnicidad. Asumiendo una perspectiva propia de los estudios culturales, el trabajo participa además de una metodología de corte etnográfico cuando en su parte final, titulada significativamente “Listening to the Listeners”, incorpora una serie de entrevistas a oyentes habituales de salsa, plena y otros ritmos semejantes.

El cambio de siglo ha seguido alumbrando monografías centradas en el mismo campo de intereses. En el año 2000, se publican *Nación y ritmo: “descargas” desde el Caribe*, de Juan Otero Garabís, que analiza la contribución de un conjunto de textos melódicos y literarios a la construcción de imaginarios nacionales, o *Juegos de seducción y traición*, de Ana María Amar Sánchez, indagación en torno al modo en que toda una narrativa perteneciente a la literatura “cultura” utiliza, se apropia y transforma los códigos propios de las manifestaciones artísticas difundidas por los medios masivos. La autora organiza su argumentación en torno a una tesis principal, la de que el vínculo con las formas “bajas” de la cultura por parte del *corpus* literario analizado se sostiene en la ambigüedad de una relación definida como de “seducción y traición” simultáneas: “constantemente se tiende a borrar las jerarquías y apropiarse de lo ‘bajo’ para restituir de inmediato diferencias que distinguen a los textos de esos ‘márgenes’” (Amar Sánchez, 2000: 22). Sin embargo, el estudio se adentra también en una línea distinta de

utilización de los referentes audiovisuales de la cultura de masas, emblemática de alguna manera por la célebre antología *McOndo* (1996), de Alberto Gómez y Sergio Fuguet. Proyectos como el anterior recogerían, incorporándola pero al mismo tiempo distinguiéndose de ella, toda esa tradición precedente de “citación”: “son herederos indudables de un imaginario que pertenece a Puig, no en sus contenidos precisos (que han sido reemplazados) pero sí en el gesto que busca en su equivalente de fin de siglo el material con el que constituir un mundo de representaciones y también nuevas representaciones del mundo” (2000: 154). Estos encarnan en efecto una tendencia al trabajo con la cultura audiovisual finisecular que introduce diferencias cualitativas importantes con respecto al tratamiento novelístico del cancionero, tratamiento que la precede y que continúa desarrollándose en paralelo a ella. Atenuando sus distancias con respecto a lo mediático, los nuevos textos manifiestan su anclaje en una posición incapaz de enfocar la realidad si no es a través del tamiz de unos medios constituidos en el único *locus* vital posible para sujetos desterritorializados y víctimas de la implosión de la temporalidad en un presente cada vez más despojado de su espesor histórico. Sin embargo, la aparente despolitización de estas solidarizaciones “cuasi-absolutas” con la tecnología medial última no dejarían de exhibir en opinión de la autora una crítica a los poderes implicados en la gestación de esa realidad de corte post-apocalíptico en la que se desenvuelven, haciendo patente de nuevo la imposibilidad de la literatura para la fusión absoluta y la abolición total de jerarquías con respecto a códigos que parecen asumir aquella de manera aporética.

En 2001 se publica la edición inglesa de *Kitsch tropical*, de la brasileña Lúcia Santos, interesada igualmente por las posibilidades de reapropiación y resignificación artística de los productos transmitidos por los medios “de masas”. Santos organiza su magnífico estudio en torno a dos vectores principales: la presencia vivificadora del “mal gusto” en la creación artística latinoamericana; la contribución del reciclaje de la cultura de masas y lo *kitsch*, transformados en artificios estéticos, a la ruptura con el ideario político coetáneo. La autora advierte en la apelación a este imaginario por parte de la literatura y el arte de fines de los sesenta y la década de los setenta un cuestionamiento del proyecto realista contenido tanto en la narrativa testimonial como en la estética real-maravillosa y la tradición folclorizante de la que participaba una parte considerable de la elaboración

musical coetánea en el continente. Con ella, el campo de la creación se adelantaba además a la consolidación de los nuevos enfoques críticos en torno a la cultura *massmediática*, centrados en la recepción, la mediación y las prácticas de micro-resistencia social. Su investigación, no circunscrita a lo literario, sino articulada como una meditación de carácter más amplio en torno a distintos fenómenos culturales significativos en la América Latina de la segunda mitad del siglo XX, iba a advertir así en última instancia un carácter doblemente vanguardista en discursos que, como el de la novelística de Manuel Puig, fueron interpretados en el momento de su aparición como resultado de un interés anacrónico por una cultura manipulada e ilegítima.

La indagación en torno a la presencia de la canción latinoamericana en la literatura de las últimas décadas ha venido siendo analizada asimismo con detenimiento, y desde ángulos diversos, por investigadores como Susana Reisz, Álvaro Salvador, Fernando Feliú, Arnaldo Cruz Malavet, Ángel Luis Morales, Juan Gustavo Cobo Borda, Vanessa Knights, Fernando Valerio-Holguín, Rita De Maeseneer, etc. Estos últimos han dedicado recientemente sendas monografías al tema. Valerio-Holguín publicaba en 2006 *Banalidad posmoderna*, una colección de ensayos en torno la identidad cultural latinoamericana cuya primera sección se ocupa íntegramente de manifestaciones de la llamada “novela bolero” -“híbrido posmoderno” integrado al *postboom*, en su opinión- analizando la presencia de lo musical en textos de Pedro Vergés, Marcio Veloz Maggiolo, Alfredo Bryce Echenique y Enriquillo Sánchez. En cuanto al volumen compuesto “al alimón” por Rita De Maeseneer y Salvador Mercado Rodríguez, *Ocho veces Luis Rafael Sánchez* (2008), este da cuenta entre otros aspectos de la consolidación del tema en el mundo académico: Salvador Mercado vertía en esta trabajo toda una serie de consideraciones resultantes de la elaboración de su tesis doctoral, defendida en 2002 en la Universidad de Maryland bajo el título de *Novelas bolero: amor y música, comunidad y nación*, en la que se ocupaba tanto de la musicalización narrativa en Hispanoamérica como de la reescritura de ficciones fundacionales a través del bolero en *Solo cenizas hallarás*, de Pedro Vergés, *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco y *La importancia de llamarse Daniel Santos*, de Luis Rafael Sánchez. Son varias en efecto las tesis y trabajos universitarios que en los últimos años han venido dirigiendo una mirada de conjunto a este tipo de interacciones. Así *La*

*Reencarnación del Bolero: renacimiento literario de un ritmo musical*, de Rubén José Silvestry-Feliciano (1996, Universidad de Texas en Austin), *La música caribeña en la literatura de la postmodernidad*, de Héctor López (1998, Universidad de Los Andes, Mérida), *El Caribe contado y cantado*, de Enrique Plata Ramírez (2004, Universidad Complutense de Madrid), *La música popular como arena de negociación en la literatura caribeña contemporánea*, de Telba Espinoza Contreras (2009, tesis de maestría, Louisiana State University), etc., dando cuenta de la consolidación como materia de estudio de un fenómeno que ha llegado a ser igualmente protagonista de seminarios académicos de carácter monográfico. En 2008, la Universidad de Colorado ofertaba un curso dedicado en forma íntegra a la “novela-bolero”, a cargo del Dr. Valerio-Holguín, con un listado de lecturas obligatorias que reproducía el mismo abigarramiento que otras tentativas semejantes de aproximación al *corpus*. Figuraban en él trabajos de Roberto Ampuero, Bryce Echenique, Guillermo Cabrera Infante, Ángeles Mastretta, Rosa Montero, Lisandro Otero, Manuel Puig, Enriquillo Sánchez, Luis Rafael Sánchez, Marcela Serrano, Zoé Valdés, Marcio Veloz Maggiolo y Pedro Vergés, todos objeto de nuestra consideración.

## **CAPÍTULO 2.**

# **HACIA UNA DELIMITACIÓN CONCEPTUAL**

*Aquí me siento a contar* \_\_\_\_\_

## **2.1. LO POPULAR COMO CATEGORÍA.**

### **2.1.1. CIVILITÉ VS. KULTUR.**

Se ha dicho que pocas expresiones en el terreno del arte han sido tan debatidas como el adjetivo “popular” y que quizá solo el término “realista” lo sobrepasa (Torres, 1998: 47). Como corolario a la célebre polémica que los folcloristas Merle E. Simmons y Américo Paredes sostuvieron en torno a los orígenes del corrido, este último no hizo sino manifestar su disgusto ante las dificultades que se le imponían para afrontar con rigor terminológico su actividad, una situación que no termina de ser superada:

My purpose has been to show that Simmons and I would be substantially in agreement if we could but agree on a few definitions. This, of course, is a trouble that afflicts all students of folklore and no just students of the “corrido”. The fact that we cannot agree on a definition of “folklore” is notorious. We lack a language at our own, not necessarily a pseudoscientific jargon but simply a clear definition of terms, so we can understand each other. This is a problem that we must halfway solve before we have any right to the name of “science”, which we so often bestow upon our favourite subject (1963: 231).

Polisemia y confusión son de hecho frecuentes a la hora de determinar el alcance de términos como “folclórico” o “popular”. Este último es empleado para referir desde una determinada procedencia socio-económica de prácticas y mensajes a ciertas condiciones relativas a su difusión y recepción, “una permanencia en ellos de rasgos arcaicos que reflejan más o menos bien una personalidad étnica” o “unas formas supuestamente específicas de razonamiento, de palabra y de conducta” (Zumthor, 1991: 22-23), entre otras atribuciones. La misma indefinición reconocen William Rowe y Vivian Schelling cuando se plantean la cuestión para el ámbito específico de América Latina:

El concepto de cultura popular en Latinoamérica resulta fácil de identificar si bien problemático de definir: es claramente perceptible en la realidad inmediata de telenovelas, salsa, carnavales, música folclórica, creencias mágicas y narrativas orales [...]. Sin embargo, cuando estos objetos y estas prácticas se sitúan en un contexto más amplio, la distinción entre *alta cultura* y *cultura popular* se vuelve notablemente compleja (1991: 2).

Se trata de ambigüedades que remontan al propio concepto de “cultura”, cuyas caracterizaciones se han visto tradicionalmente muy condicionadas por el lugar de enunciación (político, social, nacional, metodológico...) de cada analista. De hecho, las primeras tentativas sistemáticas de teorización europea en torno al concepto de “pueblo”, más allá de los precedentes humanistas en defensa de las lenguas vulgares<sup>11</sup>, se desarrollan en los siglos XVIII y XIX al socaire de la formación de los estados nacionales, expresando toda una serie de fricciones sintetizadas en la polarización de las perspectivas ilustrada y romántica en torno a las ideas de *civilité* y de *kultur*. La primera, de aspiración universalista, revelaba una fe en el progreso humano ilimitado y una voluntad de homogeneización de las naciones en torno al buen gusto, la inteligencia y la armonía; la de *kultur*, desarrollada entre los pastores de la Iglesia protestante alemana como reacción al dominio laico del Racionalismo, propugnó en cambio la singularidad de cada pueblo, alzando frente a los valores del método, la ciencia y la técnica de la Francia iluminista los de la tradición, el sentimiento, el arte y la artesanía.

Resuenan en esta antinomia los debates, hoy no resueltos, entre una imagen de la cultura que la identifica con lo más selecto de una tradición artística y filosófica, una abstracción en la que confluirían canon intelectual y exquisitez y refinamiento morales, y un enfoque más próximo a lo antropológico que la concibe como un estilo de vida global. Raymond Williams, quien rastrea el desenvolvimiento del vocablo en la tradición británica desde su acepción latina original, por la que designaba “el crecimiento y la marcha de las cosechas y los animales”, y su modificación por analogía para aludir al “crecimiento y la marcha de las facultades humanas” (1997: 22), detecta un desplazamiento en la Inglaterra de finales del XVIII de las atribuciones de excelencia implícitas en el concepto de civilización al de cultura. Como recuerda el teórico de Birmingham, también los latinos *civis* y *civitas* están en la base de un término como civilización, que en principio distinguía la ubicación de los hombres en un orden social para enfatizar después su contraste con un estado opuesto de barbarie y, a partir del

---

<sup>11</sup> Para un seguimiento de las variaciones que la “ideología de lo vulgar” ha sufrido en función de la coyuntura histórica a partir de su formulación inicial por los primeros humanistas, entre quienes la defensa de la lengua vulgar no suponía sino el rechazo del latín medieval y por tanto del poder eclesiástico y feudal, véase Juan Carlos Rodríguez, 1982: 48-54 y 1994. También Luis Díaz Viana (2002) ha destacado cómo en el Renacimiento el término designaba mayoritariamente un saber común que a través de la costumbre y la transmisión oral ofrecía posibilidades de acceso a los ecos del mundo antiguo.

siglo XVIII, incorporar un matiz diacrónico y con él las nociones de proceso y de progreso histórico. Las consecuencias de este cambio fueron notables:

La perspectiva del desarrollo de la historia universal característica del siglo XVIII constituyó sin duda un adelanto significativo. Constituyó el paso crucial más allá de la concepción relativamente estática (“eterna”) de la historia que había dependido de supuestos religiosos o metafísicos. Los hombres habían producido su propia historia en este sentido especial: ellos (o algunos de ellos) habían alcanzado la “civilización”. Este proceso fue secular y su desarrollo, en este sentido, fue un proceso histórico. Sin embargo, al mismo tiempo fue una historia que había culminado en un estado realizado: en la práctica, la civilización metropolitana de Inglaterra y Francia (Williams, 1997: 24).

Pues bien, los ataques a partir de Rousseau y del movimiento romántico a la “artificialidad de la civilización”, concebida como opuesta a la naturaleza humana, de carácter externo y centrada en la urbanidad y el lujo, desarrollan un sentido alternativo de la idea de cultura, considerada entonces como un proceso de desarrollo interior o espiritual. La cultura fue así relacionándose con lo individual, en “una metafísica de la subjetividad y del proceso imaginativo”, de manera que esta, y específicamente una cierta concepción del arte y la literatura, pasó a contemplarse como la expresión más auténtica del ser humano, asunción muy visible en el repliegue hacia lo sublime de un sector de la poesía romántica en respuesta a la profesionalización del arte tras el fin del patronazgo (Williams, 1997: 26, 59). Con el tiempo, la consolidación de la sociedad industrial modificará de nuevo la perspectiva, despojando a la civilización de su carácter perfectivo, asimilándola otra vez con un modelo ya realizado y esplendente, y además en peligro, como la propia cultura, por el avance de las impetuosas fuerzas del materialismo, el mercantilismo, el socialismo o la democracia.

El despliegue industrial y el desarrollo del capitalismo de Estado se hallaban también en el origen de la mirada nostálgica que los intelectuales del *Sturm und Drang* y el romanticismo alemán vertieron sobre todo un mundo de tradiciones campesinas en trance de desaparición, en particular sobre sus cantos, sus relatos, sus fiestas y sus vestimentas típicas, célebremente asimilados con Herder con la manifestación de un *Volksgeist* nacional, esencia de una raza arraigada en una tierra. Esta valoración positiva de formas de vida y de expresión condenadas por los ilustrados como primitivas e irracionales posibilitó el reconocimiento de un importantísimo patrimonio al que se

afirmaba por primera vez como tal, al tiempo que se extendía una apreciación de la actividad humana menos abstracta y más atenta a sus concretas coordenadas espacio-temporales, sentando con ello las premisas de un relativismo que estará en la base del nacimiento de la Antropología como ciencia. En efecto, el Romanticismo aisló a los portadores de la cultura popular como “otredad”, como reliquia de un pasado al alcance de la mano, y en este sentido, como una presencia tan exótica y digna de observación y análisis como los “primitivos” de lejanas tierras.

El carácter ambivalente de este tipo de recuperaciones ha sido señalado por investigadores y críticos, de modo que hoy apenas se oculta el confinamiento reduccionista a que los románticos sometieron a un pueblo identificado con lo rural y con el sostenimiento de la tradición, al que se negaba la posibilidad de modernizarse y del que se excluía a los sectores populares urbanos, degradados a la categoría de vulgo o turba<sup>12</sup>. Por otro lado, la Ilustración, como ha puesto de manifiesto Jesús Martín Barbero, obligada a incluir al pueblo en su concepto de soberanía, lo excluye sin embargo de la cultura, promoviendo una identificación que hará fortuna, la de iletrado con inculto (1987: 20). Se rechazaba en ambos casos el fenómeno de la circulación cultural y con ello, “el proceso histórico de formación de lo popular y el sentido social de las diferencias culturales: la exclusión, la complicidad, la dominación y la impugnación” (Martín Barbero, 1987: 20-21).

La hipótesis esencial al desarrollo de la noción moderna de cultura, presente en algunas formulaciones románticas, por la que se vinculan expresión artística y juicio moral con el modo de vida en un período determinado, habría conocido previa y posteriormente tentativas diversas, pero en ciertos aspectos concomitantes, de desarrollo (Williams, 1971). Se localizaría en los trabajos pioneros de Vico (1668-1744) y de Montesquieu (1689-1755), más adelante en Herder (1744-1803), recorrería por otro lado las afirmaciones de socialistas utópicos como Owen (1771-1858), de artistas y filósofos como Ruskin (1819-1900) o Morris (1834-1896) y hallaría según Williams sus primeras formulaciones consistentes de la mano de Marx (1818-1883). La idea de la

---

<sup>12</sup> Peter Burke recuerda que Herder, quien distinguía entre *Kultur del Gelehrten* y *Kultur des Volkes*, afirmaba que “el pueblo no es la turba de las calles, que nunca compone o canta, solo chillan o destruyen” (*Sämtliche Werke*, en Burke, 1991: 60).

variabilidad de la naturaleza humana en función de la cultura y su vinculación con una serie de condiciones materiales de existencia va prendiendo así en toda una serie de pensadores europeos a lo largo del siglo XIX. Entre los círculos piadosos de la Inglaterra victoriana, sobre todo entre varios grupos cuáqueros, había venido promoviéndose por medio de la defensa de los derechos negados a los naturales de las regiones periféricas del Imperio, sobre los que pesaban sospechas de irracionalidad y de desarrollo humano deficiente. Será precisamente un hijo de comerciantes cuáqueros, Edward B. Tylor (1832-1917), quien en 1871 formule la que todavía hoy es invocada por muchos como la definición canónica de cultura, “ese todo complejo que comprende el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad” (*Primitive Culture*, en Reyes, 1988: 698), mereciendo por ello la consideración de padre fundador de la Antropología.

### 2.1.2. LA REVOLUCIÓN GRAMSCIANA.

A lo largo del siglo XIX, las concepciones románticas van a sufrir una doble disolución, como ha puesto de manifiesto Jesús Martín Barbero (1987a: 21-22): por la izquierda, en el concepto de clase social, por la derecha, en el de masa. Marxistas y anarquistas atenderán en un grado inédito hasta entonces a las dinámicas de dominación que conforman los estilos de vida populares. Politizan la idea de pueblo, poniendo de manifiesto la historicidad de la categoría, con lo que rompen con el culturalismo y el esencialismo románticos, y destacan, frente a los ilustrados, el carácter social de la ignorancia y el atraso populares, efectos de una coyuntura de desigualdad.

Frente a la importancia concedida a la memoria popular por los libertarios, que les lleva a distinguir en prácticas sociales y manifestaciones estéticas inadvertidas significaciones y continuidades, caracterizaría al enfoque marxista una tendencia clara al rupturismo, deudora en algunos aspectos de la racionalidad ilustrada (Martín Barbero,

1987: 23). Por otro lado, la visión ciertamente compleja que Marx y Engels desarrollan de la cultura (Hall, 1981; Williams, 1971: 259), utilizando el concepto de un modo dinámico en tanto que “material decisivo o fuerza productora”, forma de conocimiento no abstracto, sino “materializado en la producción”, “encerrado en la organización social” e inmerso en unas condiciones históricas específicas (Hall, 1981: 361) se desplaza en muchos de sus seguidores hacia una perspectiva que aísla lo cultural en el terreno de la superestructura y lo reduce a la categoría de reflejo de las condiciones de producción, promoviendo su examen en términos exclusivamente economicistas y deterministas. La cultura popular se confina entonces al ámbito de la reproducción de las ideas y las formas de vida de las clases dirigentes, conforme a una excesiva simplificación, pese a la eficacia de este tipo de teorías para trascender el inventario de rasgos típicos en el que solían detenerse tentativas previas de comprensión y a su esfuerzo por señalar la complementariedad entre las esferas, el modo en que “la misma sociedad que genera la desigualdad en la fábrica la reproduce en la escuela, la vida urbana, la comunicación masiva y el acceso general a la cultura” (García Canclini, 1989: 253).

Si las culturas populares no podían entenderse entonces como manifestaciones espontáneas de la necesidad creadora de los pueblos, faltaba por resolver sin embargo la cuestión de su capacidad para la impugnación y la autonomía, así fueran parciales, que tendían a ser negadas. Partiendo de las determinaciones de la conciencia por el ser social, el italiano Antonio Gramsci (1891-1937) introducirá toda una manera nueva de pensar la dominación, reorientándola a la problemática del consenso. Pocos análisis de la cultura popular se desarrollan hoy sin atender a la noción gramsciana de hegemonía, desarrollada en sus implicaciones más originales en los conocidos como *Cuadernos de la cárcel* (1927-1935). Gramsci emprende aquí un intento de comprensión de las maneras en que las clases dirigentes ejercen el control social, planteando una distinción entre el “dominio”, al que corresponderían formas políticas, económicas y militares, en definitiva, directas, de coerción, y la “hegemonía”, una búsqueda de la conformidad y la armonía sociales mediante la expansión de la filosofía de la clase dominante hasta ser aceptada en tanto que “sentido común”. La hegemonía trabajaría “especialmente en aquellas zonas que en derecho se llaman de indiferencia jurídica, es decir, la moralidad,

las ‘buenas costumbres’, etc.” (Zubieta, 2000: 39) y la aparente naturalidad de ideas y posiciones explicaría el porqué de la adhesión, en ocasiones difícil de entender, de los gobernados a la clase dominante. La cultura popular pasaba a desempeñar así un papel central en reflexiones de carácter político, puesto que la obtención de consenso en el terreno cultural se demostraba como decisiva para el ascenso o el mantenimiento de determinados grupos en posiciones hegemónicas.

Jesús Martín Barbero destaca asimismo cómo con Gramsci la popularidad empieza a ser enfrentada desde las coordenadas del uso y no del origen, de la misma manera que se rechazan las interpretaciones de las culturas populares como haces de rasgos catalogables y de sus cosmovisiones como compactas y homogéneas. Gramsci destacaría siempre por el contrario la asistematicidad de la visiones de las “clases subalternas”, marbete que con la difusión de sus trabajos empieza a ser empleado por muchos para evitar las incómodas fosilizaciones del concepto de “pueblo” en torno a grupos localizados, cerrados y estables, lo que dificultaba la acomodación de la categoría a los cambios de todo tipo que atraviesan las sociedades complejas<sup>13</sup>. Su análisis se revelaba además extraordinariamente sutil para detectar la pluralidad de las relaciones entre grupos y valores, demostrando cómo “no toda asunción de lo hegemónico por lo subalterno es signo de sumisión como el mero rechazo no lo es de resistencia, y que no todo lo que viene ‘de arriba’ son valores de la clase dominante, pues hay cosas que viniendo de allá responden a otras lógicas que no son las de la dominación” (Martín Barbero, 1987: 86-87).

---

<sup>13</sup> “[...] El pueblo (es decir, el conjunto de las clases subalternas e instrumentales de todos los tipos de sociedad que han existido hasta ahora) no puede tener, por definición, concepciones elaboradas, sistemáticas y políticamente organizadas y centralizadas en su contradictorio desarrollo [...]. El pueblo no es una colectividad homogénea de cultura sino que presenta numerosas estratificaciones culturales, diversamente combinadas y que no siempre pueden identificarse, en su pureza, en determinadas colectividades populares históricas; es cierto, sin embargo, que el mayor o menor grado de ‘aislamiento’ histórico de estas colectividades permite una cierta identificación” (Gramsci, 1968: 330-336).

### 2.1.3. TESTIMONIOS DE CIRCULACIÓN CULTURAL EN LA EUROPA MODERNA.

Las modalidades de circulación de la cultura en la Europa moderna fueron analizadas entre otros por una serie de trabajos difundidos en torno a las pasadas décadas del sesenta y setenta cuyas conclusiones y propuestas metodológicas han continuado siendo invocadas hasta hoy por el análisis cultural, incluso en situaciones en las que el objeto de estudio se aparta de manera rotunda de las coordenadas espacio-temporales atendidas por los modelos. El más célebre es sin duda el caso de Mijail Bajtin y sus reflexiones en torno a la presencia de la cultura popular en la obra de François Rabelais (1494-1553), desde donde irradian conceptos como los de “carnavalización” o “realismo grotesco” utilizados en el ámbito académico por disciplinas diversas. Bajtin, y con él investigadores como Gramsci, Hoggart, Williams o Carlo Ginzburg, han ido destacando la existencia en la historia europea de “una esfera pública plebeya’, informal, organizada por medio de comunicaciones orales y visuales más que escritas” (García Canclini, 1995: 24), cuyo carácter último y, en definitiva, connivencias u oposiciones con respecto a la cultura oficial, no ha dejado de ser objeto de controversia.

Un trabajo enciclopédico como el de Peter Burke, *La cultura popular en la Europa moderna* (1978), ofrecía una visión optimista de la circulación cultural entre las élites y los sectores populares europeos a comienzos del siglo XVI y una minuciosa tentativa de periodización de sus distanciamientos. En un análisis que se despliega a lo largo de trescientos años, de 1500 a 1800, y sobre un marco geográfico no menos amplio, que va desde los Urales hasta Irlanda y desde Escandinavia hasta Sicilia y Andalucía, el investigador inglés defendía los entronques que en el siglo XVI aproximarían todavía la cultura de los instruidos y la de los hombres comunes, reconociendo su alejamiento progresivo desde finales del XVII y su evidente separación en el siglo XIX<sup>14</sup>. Si hacia

---

<sup>14</sup> Tanto él como Renato Ortiz (1989) o Jesús Martín Barbero (1987a) advierten a partir del siglo XVII un cambio perceptible en las condiciones del mundo popular, resultado de la configuración del Estado absolutista, la unificación de los mercados, la mejora de las comunicaciones, el incremento de la alfabetización y el sentimiento nacional surgido ya como consecuencia de las guerras de religión durante la que Burke denomina primera etapa enculturadora (1500-1650). El carácter eminentemente laico de su segunda etapa (1650-1800) y su tendencia a la secularización de todos los órdenes de la vida se habría dejado sentir de manera particular sobre unos sectores medios relativamente educados que fueron apartándose entonces de modo radical de las visiones del mundo populares. Por su parte, Mauricio Molho

1500 los primeros despreciaban a los segundos pero compartían su cultura, en el 1800 sus descendientes habrían dejado de participar en ella de forma espontánea, comenzando a redescubrirla como algo exótico. Del proceso daría cuenta la modificación semántica del concepto de “pueblo” que según Burke para esta fecha deja ya de identificar al conjunto de los hombres y restringe su significado para aludir únicamente a la gente común (1991: 396). El argumento central burkeano es entonces el del biculturalismo de las élites europeas al comienzo de la Edad Moderna, lo que les permitiría participar de elementos de dos tradiciones distintas, frente al monoculturalismo de los estratos populares. Finalmente, el estudio proporcionaba también una serie de ejemplos de circulación cultural “de arriba abajo”, si bien reconocía el carácter raramente mecánico de las penetraciones y el tradicionalismo de los sectores populares, por el que estos tenderían a someter las novedades al filtro de lo ya establecido (107-109)<sup>15</sup>.

Lo abarcativo de *La cultura popular en la Europa moderna* favorecía la formulación de hipótesis totalizantes, aunque sacrificaba como consecuencia un tratamiento más pormenorizado de determinados aspectos. Sucedió así en lo relativo a las posibilidades de resignificación de prácticas políticas y culturales, una cuestión que ha sido ejemplarmente enfrentada en un hermoso libro de Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI* (1976). Ginzburg analiza aquí un interesantísimo testimonio de circulación cultural en el Renacimiento a partir de la historia de Domenico Scandella (1532-1601), molinero friulano conocido como Menocchio y muerto en la hoguera por orden de la Inquisición. Continuador en cierto sentido de las orientaciones bajtinianas, el italiano se aparta no obstante de estas tanto en los materiales con los que trabaja como en el método elegido. Es asimismo diversa la

---

(1976), en un estudio clásico sobre las raíces folclóricas de la obra cervantina, halla en la promoción del moderno racionalismo la hipótesis más plausible para explicar el divorcio progresivo entre la literatura culta y la tradición folclórica popular que observa a lo largo del siglo XVII y que alcanzaría su cénit al término de este.

<sup>15</sup> Tampoco para Paul Zumthor “popular” designa antes del siglo XV algo opuesto a la erudición, sino que hace referencia a “un horizonte común a todos, en el que se destacan algunas construcciones abstractas, propias de una ínfima minoría de intelectuales” (Zumthor, 1989: 33-34). Sin embargo, el franco-suizo advierte modificaciones en esta situación ya desde 1450, con la oleada humanista, y asumiendo con Walter Ong una continuidad fundamental entre el manuscrito y el universo de lo oral, subraya los notables distanciamientos que la imprenta va a ir introduciendo entre las mentalidades y las tradiciones culturales europeas.

cautela con la que expone unas conclusiones que adolecen por momentos en Burke o en Bajtin de falta de evidencia documental. Se plantea *El queso y los gusanos* el reto de elaborar una indagación directa, sin intermediarios, del mundo popular, de manera que mientras que sus representantes en el libro de Bajtin “hablan casi exclusivamente por boca de Rabelais” (Ginzburg, 1981: 17), se recupera ahora la cosmovisión del peculiar molinero que fue Menocchio por medio de sus propias declaraciones, conservadas en los numerosos expedientes y documentos a que su causa dio lugar<sup>16</sup>.

Ginzburg disecciona la mediación que el sustrato de la cultura popular europea ejerció en la apropiación de textos escritos por parte del semi-letrado Menocchio, llevándole a desarrollar un pensamiento afín en algunos aspectos a la reivindicación humanista. En sus afirmaciones, este da cuenta de un deseo de renovación de la sociedad que conecta con formulaciones utópicas elaboradas en ámbitos muy alejados del suyo, de una vivencia religiosa vinculada a la moralidad práctica que ataca, no a la divinidad, sino a la jerarquía católica, y de una cosmología “sustancialmente materialista y tendencialmente científica” (101), como lo revela la imagen analógica del queso primordial y los gusanos-ángeles que escoge para explicar la creación del mundo. Si la imprenta le había otorgado el acceso a los libros y un modelo verbal para expresar sus ideas, la Reforma le concedía según Ginzburg “audacia para comunicar sus sentimientos al cura del pueblo, a sus paisanos, a los inquisidores, aunque no pudiese, como hubiera deseado, decírselo a la cara al papa, a los cardenales, a los príncipes” (27). No obstante, los postulados reformistas no resultan suficientes en opinión del investigador para explicar las tesis del molinero, quien era ajeno a cuestiones centrales a la polémica reformista italiana como las de la justificación y la predestinación.

¿Cómo vincular con la Reforma afirmaciones como las que atribuyen a Menocchio sus paisanos –“todo lo que se ve es Dios, y nosotros somos dioses”, “cielo, tierra, mar, aire, abismo e infierno, todo es Dios”? Mejor atribuir las, provisoriamente, a un sustrato de creencias campesinas, de muchos siglos de antigüedad, pero no del todo borrado. La Reforma, al romper la costra de la unidad religiosa, lo hizo aflorar indirectamente. La

---

<sup>16</sup> Ha sido señalada no obstante la idealización a que Ginzburg somete a la figura del molinero, consecuente por otra parte con la perspectiva narrativa rectora de un texto que, pese a enmarcarse en el campo de la historia cultural, asume modos tanto de la ficción novelesca como de la dramática (véase al respecto Romano, 1995: 55-59).

Contrarreforma, en su intento de recomponer la unidad, lo había sacado a la luz para, evidentemente, erradicarlo (57).

Lo fundamental para comprender el pensamiento de Menocchio no se hallaría entonces en los textos que lee, sino en su manera de leerlos, en su forma de poner en relación lo oral y lo escrito y de enfrentar ambos hasta hacer estallar sus significados en revelaciones inéditas. Ginzburg expresa asimismo su convicción de que la presencia de la cultura popular en la alta cultura europea, medieval y postmedieval, habría sido mucho más importante de lo que habitualmente se admite, invitando a modificar con ello el lugar de figuras como Rabelais y Bruegel “en tanto que espléndidas excepciones” (1981: 184-185). En última instancia, su perspectiva coincide con la de Bajtin, al reconocer ambos tanto la dicotomía entre cultura subalterna y hegemónica como su contacto durante el siglo XVI, o la confluencia entre antiguas tradiciones rurales y un sector del humanismo renacentista. En *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, tesis concluida en 1940 pero no publicada en forma de libro hasta 1965, el ruso presentaba un magnífico ejemplo de aprovechamiento literario de las tradiciones culturales populares, al distinguir un sustrato folclórico campesino y artesano como fundamento de la obra del letrado Rabelais. Un legado evidente tanto en el recurso por parte del escritor a voces e imágenes de la plaza pública, el pregón callejero, la medicina popular o el sermón aldeano, como en sus remisiones a una cosmovisión popular que en su afirmación festiva de la vida, la alegría, el goce corporal y el derecho del individuo a la felicidad, sintonizaba, al igual que en el caso de Menocchio, con la lucha del incipiente humanismo en contra de las categorizaciones intelectuales y las jerarquías sociales impuestas por las “tinieblas góticas”<sup>17</sup>.

Bajtin señala a la cultura popular de la risa de la Edad Media y el Renacimiento como la fuente más directa del cronotopo rabelaisiano del “realismo grotesco” (1989: 375)<sup>18</sup>. Este “*pathos* de la adecuación espacio-temporal”, afirmación del mundo y el

---

<sup>17</sup> También Peter Burke distingue la existencia de una ética tradicional que de manera poco articulada valoraría muy positivamente la generosidad y la espontaneidad y que exhibiría una notable tolerancia hacia el desorden (1991: 303).

<sup>18</sup> El concepto de cronotopo es definido por el ruso como la “conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (1989: 237), singularizándose el realista-grotesco por

hombre reales, formaría parte convenientemente modificado del proyecto de Rabelais y de los de otros humanistas europeos de liberar al mundo de la *antiphisis* imperante con el régimen teocrático feudal. Las enfáticas referencias del folclore a lo material y corporal poseerían así un carácter profundamente positivo, al homologarse utópicamente con la fertilidad y la abundancia ausentes en la vida cotidiana de los humildes, de la misma manera que su insistencia en la muerte y lo escatológico supondría una manifestación de confianza en la renovación cíclica, la relatividad de todas las cosas y la inexorabilidad del devenir (1974: 20-24; 1989: 319-321). La comicidad se propone entonces en el universo popular bajtiniano como una forma fundamental de superar el miedo.

Por todo esto, el investigador recurre a la imagen del carnaval como expresión privilegiada de una cultura popular que “siempre, en todas las etapas de su evolución”, habría elaborado “un punto de vista propio acerca del mundo y formas especiales para reflejarlo artísticamente, en oposición a la cultura oficial” (1989: 87)<sup>19</sup>. Si bien la transposición a la literatura de formas del folclore carnavalesco se ha mostrado eficaz para socavar al menos las jerarquías literarias (Zubieta, 2000: 27), las posibilidades efectivas del carnaval en cuanto refutación del *statu quo* constituyen uno de los aspectos más polémicos de las argumentaciones bajtinianas. El carácter compensatorio tanto de los rituales carnavalescos como de las figuras de los rebeldes sociales, que exteriorizan los descontentos de los sectores oprimidos dentro de cauces controlados por el mismo sistema, evitando así un ataque frontal a sus estructuras, ha sido destacado con frecuencia (Burke, 1991; Bourdieu en García Canclini, 1989; Molho, 1976). Con respecto a formas de disensión como la carnavalesca y su propuesta festiva de un “mundo al revés”, Burke señala su condición primera de mecanismo de control o “válvula de escape” prevista por el propio sistema, si bien reconoce que la ritualización de la transgresión no fue siempre suficiente para contener la protesta en todo su potencial. “En determinadas ocasiones”, afirma, “el barril de vino estalló” (289).

---

la “adecuación y proporcionalidad directa entre los grados de calidad (‘los valores’) y los valores (dimensiones) espacio-temporales” (318).

<sup>19</sup> A este respecto, son célebres entre otras las severas críticas que Paul Zumthor formuló a Bajtin en su énfasis por defender la originalidad y autonomía de la “cultura popular”, una cuestión que para él carece de sentido aplicada a una época anterior al siglo XV (Zumthor, 1987: 142).

Trabajos como estos se planteaban pese a sus diferencias unos desafíos comunes, que siguen resultando tales para la mayoría de los interesados en el mundo popular. Los atraviesan así las cuestiones del carácter subversivo o reproductivo de las prácticas, las distancias entre modalidades de cultura y las posibilidades estéticas de sus apropiaciones mutuas, la valoración de los usos en tanto que rupturas, supervivencias o continuidades, el papel desempeñado al respecto por el surgimiento de una (proto-)industria cultural<sup>20</sup> o la problemática de la recuperación de universos orales cuyo traslado a la escritura ponía en marcha complejos mecanismos de enculturación. De esta manera, la incipiente “semiótica de la cultura” desarrollada por Ginzburg o Bajtin concedía una importancia decisiva a aspectos como los de la “mediación”, la “clave de lectura” o la “circulación recíproca”, manejados hoy en buena parte de los estudios en torno a las audiencias televisivas.

---

<sup>20</sup> Mientras que Burke defiende una continuidad cultural en el material popular impreso y una tendencia de los cambios culturales a la “adición” antes que a la “sustitución” (1991: 360), Carlo Ginzburg restringe su noción de cultura popular a formas campesinas, precapitalistas, de las que excluye a las literaturas de cordel (Zubieta, 2000: 44). En la misma línea se expresan por ejemplo Mauricio Molho (1976), al entender que no existe en este mercado reciprocidad entre emisores y receptores, o desde otro punto de vista Jesús Martín Barbero (1987a), quien lo incorpora al dominio de la “literatura vulgar”, considerando que el “vulgo” es ya desde el siglo XVII lo que se mueve en la ciudad y que es el de la “de cordel”, a diferencia del de la de *colportage*, un carácter eminentemente urbano. Se trata en ambos casos de literaturas impresas, pero destinadas principalmente a una transmisión oralizada. Mientras que la primera toma el nombre de su modo de venta mayoritario, el término *colportage* alude a la manera en que eran transportados pliegos y libritos. En inglés, se habla paralelamente de *broadsides* o *chapbook literature*, atendiendo al aspecto y formato de los productos. Por su parte, Luis Díaz Viana se muestra contrario a la relación acrítica de estas literaturas con una cultura reaccionaria y manipulada, lo que si para él pudo ser cierto en algunos casos, no lo habría sido en todos, como lo demostrarían su circulación ocasional en situaciones de marginalidad e incluso ilegalidad, las reflexiones irónicas que ciertas composiciones ofrecen acerca de su propia retórica o la proliferación de comentarios en torno a su escasa moralidad. Para el investigador, si bien no suelen resultar abiertamente contestatarias, estas composiciones sí se colocarían con mucha frecuencia al margen del conjunto de principios dominantes (2000b: 36).

## 2.1.4. CULTURA DE MASAS E INDUSTRIA CULTURAL.

### 2.1.4.1. En la órbita de la Escuela de Frankfurt.

A lo largo del siglo XIX, el término “popular” comienza a relacionarse precisamente con aquello que había sido contemplado como una amenaza para el folclore campesino, la cultura de las clases trabajadoras industriales. Se abre con este despertar del interés por formas de vida de amplios sectores de la población urbana un nuevo episodio en la accidentada construcción de una “ciencia de lo popular”, todavía no concluido, si bien inmerso hoy en drásticas renovaciones ante los cambios introducidos en el terreno de la cultura por el despliegue de las tecnologías electrónicas y las comunicaciones en tiempo real. La tendencia a la centralización política y mercantil, el desarrollo en los establecimientos fabriles de una conciencia de clase, la extensión educativa, el afianzamiento democrático y, en definitiva, la producción industrial en serie posibilitaron a amplios grupos el acceso a unos mismos bienes tanto materiales como simbólicos. Esta situación, que resultaría evidente en los países más industrializados ya para 1880 (Rowe y Schelling, 1991: 99), será definida como “sociedad de masas” y se constituirá pronto en objeto de fuertes controversias. La reflexión intelectual tendió a ver a los implicados en el nuevo estado como autómatas, víctimas de una alienación a la que contribuían tanto los ritmos del trabajo en la fábrica como la difusión mecánica y vulgarizada del arte y la literatura o el abusivo diseño por grupos ajenos a los sectores populares de formas de consumo cultural que los apartaban de sus tradiciones, de la posibilidad de expresión autónoma en el terreno del arte o de escapar a la reproducción ideológica de los sectores dominantes. Una situación especialmente perceptible con el protagonismo que los medios de comunicación irán adquiriendo en las sociedades capitalistas avanzadas.

Como recuerda Stuart Hall (1981: 383-384), las formas modernas de los medios de comunicación aparecen por primera vez de modo decisivo en el siglo XVIII, en relación con la transformación de Inglaterra en una sociedad capitalista agraria. Una segunda etapa en su historia se inicia con el capitalismo industrial urbano, produciéndose un modo nuevo de presencia de los medios en el tejido social con la consolidación del

denominado “capitalismo monopolista avanzado”, precisamente el que se inaugura en torno a 1880 y que se extiende hasta un presente singularizado ya por la importancia de los medios electrónicos y los fenómenos transnacionales. Tanto cuantitativa como cualitativamente, la significación de los medios se habría intensificado durante este período en un grado inédito, hasta el punto en que la producción de “conocimiento social” en nuestro entorno resulta ya inseparable de ellos. Hall pone especial cuidado en conectar este fenómeno con el despliegue capitalista y no tanto con la instauración de una “sociedad de masas” cuyas características habrían sido a menudo malinterpretadas (1981: 383). Contrario a las generalizaciones sobre la decadencia de las sociedades masivas, Raymond Williams se pregunta a qué alude de hecho el sintagma “de masas”: ¿a una sociedad basada en el sufragio universal, la educación generalizada, la democracia para todos o un público-lector internacional? ¿O simplemente a una civilización industrial, dependiente de la producción mecanizada y fabril? (1971: 249). Por su parte, Umberto Eco relaciona el ingreso de las masas a la vida pública y el ensanchamiento del área de consumo de las informaciones responsables de “la nueva situación antropológica de la ‘civilización de masas’” con el largo proceso de gestación de una “industria cultural” cuyos primeros hitos se hallarían ya en la invención de la imprenta por Gutenberg y aun antes, en la producción de las *biblia pauperum* tras el desarrollo de la impresión xilográfica (2001: 42-45). Para un folclorista como Luis Díaz Viana, el concepto de “cultura de masas” puede empezar a aplicarse desde la misma aparición de la imprenta, habiendo incluso empezado a manifestarse con la popularización de los pliegos sueltos en muchos países de Europa (2002: 31).

Efectivamente, ni la producción en serie, ni la difusión masiva de mensajes e ideologías, ni la existencia de un circuito minoritario de “operadores culturales” con amplia repercusión, son fenómenos estrictamente contemporáneos, si bien la situación que se desarrolla a lo largo del siglo XX presenta unas dimensiones específicas, entre ellas, y como señala el propio Eco, el hecho de que hoy día todos los fenómenos de comunicación, “desde las propuestas de diversión evasiva hasta las llamadas a la interioridad”, se hallan en íntima conexión y en relación dialéctica asimismo con este nuevo contexto del que en modo alguno pueden declararse independientes (2001: 34). Es a lo que se ha referido Gianni Vattimo al señalar cómo la extensión actual del

dominio de los medios no supone únicamente el reconocimiento de su presencia en la vida del individuo en un grado desconocido con anterioridad, sino sobre todo el hecho de que nos hallamos ante medios de masa porque son los medios los que constituyen a esta como tal, “como esfera pública del consenso, del sentir y de los gustos comunes” (Vattimo, 1986: 53). Una situación complementada por una implosión de lo temporal que, de la mano del ensanchamiento del sistema de la información, del incremento y des-localización del aparato burocrático en las sociedades complejas y sobre todo de un desarrollo técnico que, al tiempo que ha permitido elevar los estándares de vida hasta niveles impensables pocas generaciones atrás, ha hecho contemplar la aniquilación de la especie como una posibilidad real -con la experiencia de Hiroshima y Nagasaki como emblemática de esta perspectiva-, ha favorecido la génesis de una conciencia de inmovilidad a la que se ha tendido a caracterizar con una serie de términos que tienen en común su condición “post”: post-historia, post-modernidad, capitalismo post-industrial, etc. Esta “sociedad de los flujos” (Martín Barbero, 2000b, 2004a, 2005; Castells, 2001), de la simultaneidad y de la circulación constante de personas, capitales e informaciones, queda definida así ineludiblemente tanto por la intensidad de la penetración de los medios en todos los aspectos de la vida como por la génesis incesante de nuevas formas de experiencia mediática, fenómenos todos que han establecido una tendencia a achatar las dimensiones de lo temporal en la pura contemporaneidad, vinculando la actual experiencia de la vida a fenómenos de deshistorización, esquizofrenia, estrés, etc.

Por otro lado, la ascendencia histórica de la contraposición entre la lucidez del intelectual y la torpeza del hombre masa ha sido remitida para el período moderno al círculo de jóvenes hegelianos que está a la cabeza del “Allgemeine Literatur-Zeitung” (Eco, 2001: 37), cuyos paralelismos en la tradición británica pueden advertirse en las invectivas de toda una serie de pensadores y artistas decimonónicos al desarrollo industrial inglés. Estas encontrarán valedores a principios del siglo XX en figuras como F. R. Leavis (autor en 1930 del influyente *Mass Civilization and Minority Culture*) o, en el ámbito continental, el mismo Ortega y Gasset, representante de lo que Pierre Bourdieu calificara de “ideología carismática del don”<sup>21</sup>. Pero sin duda, las

---

<sup>21</sup> En su célebre estudio sobre las bases sociales del gusto, Bourdieu repasa críticamente las teorizaciones de Ortega en torno al arte de vanguardia y su diferenciación entre dos “castas” antagónicas de hombres,

repercusiones más duraderas de las críticas a la sociedad masiva en el terreno del arte provienen de los argumentos difundidos por Theodor W. Adorno y Max Horkheimer en su célebre *Dialéctica de la Ilustración*. En un texto aparecido por primera vez en 1944 bajo el título de *Fragmentos Filosóficos*, y cuya difusión efectiva no tendría lugar hasta la década de los sesenta, los frankfurtianos desplegaban una visión profundamente negativa de la bautizada por ellos como “industria cultural”<sup>22</sup>.

Inseparables de la experiencia biográfica de sus autores tanto en la Alemania del nacional-socialismo como en la Norteamérica democrática de los medios, sus alegatos advertían de la eliminación de la subjetividad que, en nombre de un falso consenso, se estaba dando simultáneamente en dos modelos nacionales tan alejados como aquellos. Un mismo “estado de barbarie” expulsaba de ambos al arte verdadero y con él su función liberadora de falsas reconciliaciones en los terrenos tanto íntimo como social. La ciega repetición de palabras establecidas, posible gracias a la producción en serie, modificaba en el sentir popular los fundamentos del criterio de verdad, basándolo cada vez más en la presencia avasalladora, continua, de los mensajes, con lo que publicidad y consignas de orden totalitario se revelaban como dos caras de una misma moneda (Horkheimer y Adorno, 2006: 211).

El análisis representaba así un arduo intento por trascender las deficiencias del marxismo ortodoxo en la explicación de los fenómenos supraestructurales. Contrarios a la consideración de la cultura en términos exclusivamente epifenoménicos, el objetivo del cambio perseguido por los miembros del Instituto de Investigación Social requería comprender la incapacidad de los sectores obreros para constituirse en sujetos de su propia emancipación, llevándoles a denunciar la manipulación casi total de las

---

“los que entienden el arte y los que no lo entienden”, de manera que unos poseerían “un órgano de comprensión negado, por tanto, a los otros”, permitiéndonos señalar “dos variedades distintas de la especie humana” (1988: 15-17).

<sup>22</sup> Con la denominación de “industria cultural”, Horkheimer y Adorno venían dando cuenta desde la década de los treinta de la proliferación en las sociedades modernas de bienes culturales generados conforme a dinámicas propias de la industria mecanizada, en todos los niveles, desde la producción, difusión y recepción de los objetos, hasta su sometimiento a las leyes de la oferta y la demanda o el despliegue entre los participantes en el circuito artístico de relaciones de tipo laboral. El marbete surge como respuesta a los defensores de la expresión “cultura de masas”, que enmascaraba el hecho de que, conforme a su perspectiva, las masas difícilmente podían considerarse creadoras ni tema de la cultura, sino fundamentalmente objeto de manipulación por medio de una nueva dimensión de esta.

preferencias en las sociedades modernas y a identificar entonces cultura de masas y “cultura afirmativa”<sup>23</sup> (Jay, 1989). La posibilidad de auto-realización crítica a través de la experiencia artística quedaba abolida con la acción de una industria cultural que al estimular la dependencia extrema entre arte, mercado y tecnología, promovía a través de la homogeneidad de las obras el sacrificio de la lógica por la cual estas se diferenciaban del sistema. La anulación del individuo en favor de una pseudoindividualidad controlada, la sustitución del valor de uso de los bienes culturales por su valor de cambio, de la crítica por el juicio pericial mecánico o del respeto por el culto efímero de la celebridad, se alzaban como otros de los efectos perniciosos estimulados por el nuevo orden (Horkheimer y Adorno, 2006: 203, 205).

Estos se manifestaban asimismo en la modificación de los hábitos perceptivos de las masas<sup>24</sup>. La *Dialéctica de la Ilustración* detectó tempranamente los cambios introducidos en el *sensorium* por la mimesis ilusionista de lo real promovida por el desarrollo tecnológico, cuyo ejemplo más claro lo proporcionaba el cine sonoro. El pivote central de la estética adorniana lo ofrecía precisamente la situación opuesta del “extrañamiento” con respecto al contenido de la obra y la persecución en sus destinatarios no de la “emoción” sino de la “conmoción”. También vinculado al ámbito receptivo, el diagnóstico de las conexiones entre vida cotidiana y vivencia artística de los sectores populares constituía otro de los aspectos claves del ensayo y uno de los que mejor ha resistido a las numerosas objeciones que le han sido formuladas desde su aparición. Ambos pensadores ponían de manifiesto los paralelismos existentes entre la organización en cadena del trabajo y la organización en serie de los espectáculos, así como la necesidad del sistema de procurar un placer fácil, adaptable a los huecos de la jornada laboral y a la capacidad de distensión de individuos sometidos al desgaste de la

---

<sup>23</sup> “Por cultura afirmativa queremos decir esa cultura de la época burguesa que en el curso de su propio desarrollo condujo a la segregación entre la civilización y el mundo espiritual y mental que está también considerado como superior a la civilización. Su característica decisiva es la afirmación de un mundo eternamente mejor, universalmente obligatorio y más valioso que debe ser incondicionalmente afirmado: un mundo esencialmente distinto al mundo concreto de la lucha cotidiana por la existencia, y no obstante, realizable por cada individuo para sí mismo ‘desde dentro’, sin ninguna transformación del estado de hecho” (Adorno, *Negations*, en Jay, 1989: 295).

<sup>24</sup> Martin Jay señala cómo afirmaciones como estas de Horkheimer: “invirtamos la observación de que las herramientas son prolongaciones de los órganos de los hombres de modo que los órganos sean también prolongaciones de las herramientas de los hombres”, se adelantan treinta años a las célebres teorías divulgadas por Marshall McLuhan (Jay, 1989: 143).

fábrica (Horkheimer y Adorno, 2006: 184). Es lo que Jesús Martín Barbero ha calificado de “operación ideológica de recargue”:

[...] la diversión haciendo soportable una vida inhumana, una explotación intolerable, inoculando día a día y semana tras semana “la capacidad de encajar y de arreglarse”, banalizando hasta el sufrimiento en una lenta “muerte de lo trágico”, esto es: de la capacidad de estremecimiento y rebelión (1987: 50).

Las afirmaciones de Adorno en defensa de la seriedad del arte auténtico, “*res severa verum gaudium*”, no suponían frente a lo comúnmente admitido una condena rigurosa a la diversión en sí, pese a su capacidad para “promover la resignación que se quisiera olvidar precisamente en ella” (2006: 186), sino a los intentos por asimilar arte serio y ligero característicos de la industria cultural, poco después identificados con la *midcult*. La huella de algo mejor la conservaría en cambio la industria en sus aproximaciones a un arte corporal ajeno por completo a cualquier tentativa de espiritualización forzada de la diversión.

La impericia de Horkheimer y Adorno para enfrentar desde una óptica menos tremendista la irrevocabilidad de la tecnificación, el acceso mayoritario a los beneficios de la educación y del ocio y para aceptar la pluralidad de experiencias estéticas y usos sociales del arte, limitó las aplicaciones de sus tesis a unas sociedades para las que la polarización descriptiva en términos de alta cultura-arte de vanguardia y cultura espuria de las masas resultaba cada vez menos iluminadora. Sería otra figura vinculada a la Escuela de Frankfurt la que contribuyera a “iluminar” precisamente con sus reflexiones algunos de los aspectos menos convincentes de la argumentación de sus colegas. En el muy difundido “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (publicado por primera vez en una versión abreviada en 1936), Walter Benjamin cumplimentaba un agudo esfuerzo por poner en relación evolución social y cambios en las funciones del arte. Advertía como primera consecuencia de la reproducción técnica una “atrofia del aura”, esto es, una desvinculación entre la fruición del objeto y su “aquí y ahora”, por lo tanto, un ocaso de las condiciones de irrepitibilidad inherentes al carácter cultural

primigenio de lo artístico<sup>25</sup> (1989: 20-23). Pese a lamentar esta pérdida, Benjamin fue capaz de valorar las potencialidades liberadoras de la cultura popular y advertir que no todo arte masivo significaba una reconciliación entre las audiencias y el sistema. Su reflexión asoció transformaciones históricas y modalidades de desarrollo tecnológico, hallando en la confluencia de ambas la causa de los cambios en las formas de percepción sensorial, que alejaba así de condicionamientos meramente naturales. No en vano, en su trabajo sobre Eduard Fuchs plantea la necesidad de una historia de la recepción y sus indagaciones irán siempre orientadas a comprender la sensibilidad colectiva como expresión de lo social. De ahí su asociación del desmoronamiento del aura con la creciente visibilidad de las masas, que había venido acompañada de intensas reivindicaciones de corte igualitario, de un “sentido para lo igual en el mundo” (1989: 25). Esa nueva sensibilidad social masiva es precisamente, y frente al ideal de recepción artística adorniano, la del acercamiento y la dispersión. El cine ofrecerá para Benjamin un ejemplo señero tanto de la identificación de las masas con el objeto artístico y su tendencia a una recepción distraída, como de los cambios introducidos en el *sensorium* por la innovación técnica: “el cine no solo se caracteriza por la manera como el hombre se presenta ante el aparato, sino además por cómo con ayuda de este se representa el mundo en torno” (Benjamin, 1989: 47). Una novedad como la del primer plano se mostraba así capaz de iluminar aspectos desconocidos de nuestra existencia: “por su virtud experimentamos el inconsciente óptico, igual que por medio del psicoanálisis nos enteramos del inconsciente pulsional” (48).

Las propuestas benjaminianas abrieron caminos nuevos, no transitados de forma mayoritaria por comunicólogos y analistas culturales hasta finales de la década del setenta. Sin embargo, en otro texto publicado en 1936 el filósofo se expresaba en términos ciertamente melancólicos acerca de las repercusiones del fin del arte “aurático” y con él de la cancelación de la *Erfahrung* o experiencia artística enraizada en la tradición (Jay, 1989: 344-345). “El narrador” ofrece con su evocación elegíaca de un “tiempo en el que el tiempo no contaba” (Benjamin, 1973: 333) una visión más

---

<sup>25</sup> Escribe Benjamin: “las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso. [...] Dicha fundamentación estará todo lo mediada que se quiera, pero incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza resulta perceptible en cuanto ritual secularizado” (1989: 26).

pesimista de las transformaciones socio-económicas y tecnológicas, al tiempo que un llamamiento al arraigo en la tradición por medio de una experiencia activa de la memoria, concreta e inserta en la propia actividad física y laboral. Esta utopía arcaica<sup>26</sup> benjaminiana será perseguida por un número no despreciable de escritores latinoamericanos precisamente por medio de la inserción del canto en sus relatos.

#### **2.1.4.2. La perspectiva conciliadora de Umberto Eco.**

La denuncia alarmada de Theodor Adorno encontrará tempranamente resistencias críticas, intensificadas a partir de la década de los setenta. Ya en 1958, Raymond Williams recordaba que no había tanto de novedoso en la cultura masiva novecentista y señalaba como un hito previo de su desarrollo en Inglaterra la promulgación del Acta de Educación de 1870, que había incrementado el público alfabetizado y con él la demanda de productos impresos adecuados a niveles rudimentarios de competencia lectora. Una ampliación igualmente importante de ese público lector entre las clases medias inglesas habría tenido lugar ya con anterioridad, en torno a 1730, y estaría en relación directa con la consolidación de un fenómeno en principio vulgar, la novela (Williams, 1971: 295). Asociaciones de este tipo quedaban soslayadas por la argumentación frankfurtiana, con respecto a la cual los trabajos de Umberto Eco se propusieron como una superación.

---

<sup>26</sup> Con esta expresión, Mario Vargas Llosa resumía célebremente su perspectiva en torno al pensamiento del narrador y etnólogo peruano José María Arguedas, quien en su defensa de la cultura indígena de los Andes habría concebido un proyecto de desarrollo nacional orientado hacia el pasado, una utopía reactiva fundada sobre los compromisos irracionales, mágicos y antimodernos de las tradiciones ágrafas y rurales de los pueblos quechuas (Vargas Llosa, 1996). Sin embargo, en la comprensión benjaminiana de la tradición, esta parece concebirse no tanto como un estancamiento historicista en lo patrimonial, sino como una oportunidad para el establecimiento de un diálogo incesante, conflictivo y proteico entre la historia, la colectividad y la costumbre, por un lado, y las inercias novedosas de cada época, por otro. Una memoria de la tradición, como lo entiende Jesús Martín Barbero, que “no es la que nos traslada a un tiempo inmóvil, sino la que hace presente un pasado que nos desestabiliza” (200b: 22) y, en definitiva, una oportunidad distinta para la compleción de los proyectos modernizadores de la razón instrumental.

En 1964, el piamontés planteaba la cuestión de la “cultura de masas” desde parámetros novedosos que procuraban abstraerla de la dialéctica entre alta y baja cultura y que hacían énfasis precisamente en su dimensión semiológica como “productora de mensajes”. Repasando y condenando las actitudes tanto alarmistas como benevolentes con que la reflexión intelectual había acogido hasta la fecha el florecimiento de una cultura masiva, Eco forjó una terminología de gran fortuna por la que emblemizaba sendas respuestas en tanto que “apocalípticas” e “integradas”. En un esfuerzo por trascenderlas, apostó en su obra homónima por trasladar la investigación no solo a los aspectos estructurales de los mensajes, sino a las condiciones y peculiaridades de su recepción. Abogaba así por un estudio interdisciplinario, a un tiempo estético, psicológico, pedagógico, económico y antropológico, una orientación que iba a gozar pronto de gran fortuna. No obstante, y pese a la sutileza con que sus trabajos irán develando la existencia de matrices simbólicas y narrativas de la tradición popular en los productos *massmediáticos*, *Apocalípticos e integrados* subscribía aún una visión excluyente de las manifestaciones populares y las masivas, si bien lejos de condenar la existencia de estas últimas, la seminal obra defendía la promoción de individuos capaces de manejarse con solvencia entre los distintos códigos. Sujetos por tanto capaces de aprovechar las virtudes terapéuticas de la iteración, el disfrute asociado al reconocimiento de imaginarios, técnicas y discursos familiares y a la satisfacción de inquietudes dentro de los márgenes de lo esperable, contracara, como ya había advertido Benjamin, de las exigencias de compromiso físico e intelectual de la vida laboral. Las consecuencias perjudiciales de una sociedad dominada por el ocio cultural serializado e industrializado residían para Eco no en la existencia de la fórmula, la serie y la recepción fundamentalmente pasiva de los mensajes, sino en la tendencia a convertir la iteración en norma y, particularmente, en las presentaciones distorsionadas de determinados productos destinados al entretenimiento en tanto que arte. Su visión estética se desenvolvía así en última instancia dentro de parámetros clásicos y, en este sentido, las condenas más furibundas del estudio se dirigen a las pretensiones espurias de un fenómeno de protagonismo creciente en la sociedad de masas, el *kitsch*.

Si por un lado Eco reconocía a los medios el desarrollo de unos lenguajes típicos, tanto en el aspecto técnico como en el retórico, a los que no negaba la capacidad de

generar novedades formales, así como la persistencia y disparidad de los trasvases de estilemas<sup>27</sup> entre distintas modalidades de cultura, por otro su insistencia en la presentación por los medios masivos de situaciones humanas que no tienen que ver con las de los consumidores o en el hecho de que las matrices de la cultura de masas son las de la “cultura superior”, parecía confinar a aquella a los espacios de la reproducción y de la dependencia. En cualquier caso, y más allá de generalizaciones, *Apocalípticos e integrados* se mostró precursora en su análisis pormenorizado de productos culturales concretos difundidos de forma masiva y aportó una perspectiva novedosa que, al revelarse consciente de las dificultades de definición de las categorías del buen y mal gusto, optó por considerarlos irreductibles a los parámetros de lo bello y lo *kitsch*.

Las críticas más severas de Eco van dirigidas así a la *midcult*, la célebre noción desarrollada en la década de los sesenta por Dwight MacDonal a partir de la distinción entre los niveles intelectuales *high* y *brow* de Van Wyck Brooks (*America's Coming of Age*, 1915) y que para él no merece siquiera la calificación de “cultura”. Pertenerían a la *midcult* “obras que parecen poseer todos los requisitos de una cultura puesta al día y que, por el contrario, no constituyen más que una parodia, una depauperización, una falsificación con fines comerciales” (2001: 34), otorgando a sus fruidores la impresión equivocada de una experiencia artística única y sincera. Se propone entonces el italiano individualizar el resorte del *kitsch* en las propias estructuras del lenguaje, partiendo del reconocimiento de las modalidades distintivas del mensaje artístico: un mensaje que llama la atención sobre sí mismo, que trata de oponerse a los hábitos receptivos y evitar el recurso a lo que el semiólogo denomina “estilemas consumidos” (2001: 112). Lo que según Eco caracteriza a la *midcult*, y la caracteriza como *kitsch*, es su incapacidad de fundir la citación en el nuevo contexto, de modo que un estilema extraído de un contexto dado es inserto en otro cuya estructura general no posee los mismos caracteres (124). Fundamental en este sentido es el reconocimiento de la intención con que el autor “vende” su producto al público, no la intención con que el público lo recibe (89). En definitiva,

---

<sup>27</sup> Identificando el estilo con un procedimiento siempre reconocible, un “modo de formar” en el que “se manifiesta la personalidad del autor, las características del período histórico, del contexto cultural, de la escuela a la que pertenece la obra”, los “estilemas” serían precisamente los elementos identificables de dicho “modo de formar”, las unidades conformadoras de la estructura total (Eco, 2001: 103).

si la expresión *kitsch* tiene un sentido, no es porque designe un arte que tiende a suscitar efectos, ya que en muchos casos el arte se propone también esos mismos fines, o se los propone cualquier otra actividad digna que no pretende ser arte; no es porque caracterice a una obra dotada de desequilibrio formal, pues en este caso tendríamos solo una obra fea; y tampoco porque caracterice a la obra que utiliza estilemas pertenecientes a otro contexto, pues esto puede verificarse sin caer en el mal gusto. El *kitsch* es la obra que, para poder justificar su función estimuladora de efectos, se recubre con los despojos de otras experiencias y se vende como arte sin reservas (Eco, 2001: 124).

En obras posteriores como *El superhombre de masas* (1975) o *De los espejos y otros ensayos* (1985), el semiólogo re-evaluará con mayor fuerza la validez de ciertos aparatos categoriales de la estética tradicional a la hora de definir lo artístico. Trabajos como estos enfatizan la perspectiva antropológico-cultural de su enfoque y abogan decididamente por “ver la obra en relación con la enciclopedia estética a la que se refiere” (1988: 119). En la tentativa de construcción de una tipología de la repetición abordada en *De los espejos y otros ensayos*, son puestas en entredicho las convenciones propias de la estética moderna que identifican el arte con la originalidad y la irrepitibilidad, advirtiendo cómo para comprender la naturaleza de los medios de comunicación respecto a otras producciones industriales, hay que distinguir entre “producir en serie un objeto” y “producir en serie los contenidos de expresiones aparentemente diferentes” (1988: 134):

Frente al lugar de las artesanías, las producciones de los medios “fingen” ser siempre diferentes para transmitir siempre, sin embargo, el mismo contenido fundamental. Esta “serialidad degenerada” es la que habría merecido las críticas de una cultura “elevada” que, sin embargo, tiende a pasar por alto que nos hallamos ante un tipo de serialidad presente en muchas fases de la producción artística del pasado, desde formas musicales destinadas al entretenimiento (como la zarabanda, la jiga o el minué) a la *commedia dell’arte* (135).

Finalmente, serán los artificios del consuelo, y no tanto el placer de la combinatoria, el elemento al que Eco apele para distinguir entre el carácter popular o culto, en definitiva, problemático, de una manifestación como la novela. “En una palabra, la novela popular tiende a la paz, mientras que la novela problemática deja al lector en guerra consigo mismo. Ahí está la diferencia. Todo lo demás puede ser –y a menudo es– común” (Eco, 1995: 18-19).

### 2.1.4.3. La Escuela de Birmingham y el inicio de los *Cultural Studies*.

Las primeras evaluaciones canónicas de la “cultura de masas”, las que la examinaban desde la óptica de la manipulación y la conexión entre racionalización técnica-racionalización del dominio o, en el extremo opuesto, de la democratización aproblemática de las costumbres y el consenso (la línea de Bell, Shils y otros liberales norteamericanos), van a verse desplazadas por el interés que pasa a suscitar el papel desempeñado por las audiencias en la apropiación de los mensajes, un interés que se impone paralelamente a la propia asunción de la insuficiencia del acercamiento a la cultura popular en términos antitéticos. Ya en 1971, un buen conocedor del pensamiento frankfurtiano como Hans Magnus Enzensberger escribía en torno a los medios desde una perspectiva marxista que hallaba la alternativa a la manipulación en su “control social directo”, alcanzable solo según su perspectiva con la desaparición de las condiciones capitalistas de propiedad (1984: 26). Enzensberger defendía con optimismo las posibilidades de los medios para constituirse en tanto que ágora alternativa, advirtiendo en su igualitarismo estructural inmensas potencialidades emancipadoras, capaces de eliminar “el monopolio cultural de la *intelligentsia* burguesa” (29). Enajenadas de una pasividad hasta el momento promovida por el sistema, las mayorías serían capaces de hallar en los medios de comunicación un vehículo inédito para la expresión cultural y la construcción del proceso social. La reproducción sencilla y extensiva del patrimonio promovida por el desarrollo tecnológico ofrecía de este modo para el alemán una oportunidad única de liquidar las diferencias de transmisión del capital inmaterial, específico de clase. El filósofo denunciaba además en aquella oportunidad la inexistencia de una sólida teoría marxista de los medios, al tiempo que criticaba la actitud hostil hacia ellos de parte de la Nueva Izquierda, la cual no haría sino reproducir los viejos temores burgueses a la “masa”.

La construcción de una teoría de los medios desde una perspectiva atenta a los postulados marxistas, pero no limitada a estos, sería asumida entre otros por una serie de representantes de la denominada Escuela de Birmingham, de forma conspicua por el

jamaicano Stuart Hall. En su fundamental “Codificar y descodificar” (1974), Hall se apartaba tanto de los determinismos ideológicos de la *Screen Theory*<sup>28</sup> como del optimismo semiológico de los enfoques liberales centrados en la recepción. Proporcionaba aquí un modelo riguroso de análisis, por el que distinguía la relativa independencia de los actos de “codificación” y “descodificación” de los mensajes con respecto a la comunicación como un todo. El primero dirigía al segundo, al construir los límites y parámetros dentro de los cuales operaba este, pero no lo garantizaba de manera absoluta. Ni la transparencia ni la libertad totales podían invocarse para una comprensión ajustada de la comunicación televisiva, objeto fundamental del estudio, en busca de la cual el investigador creó la noción de “significaciones dominantes”, aquellas que no resultan de un proceso capaz de gobernar cómo los hechos serán significados, sino del “‘trabajo’ necesario para reforzar, ganar plausibilidad y dirigir como legítima la decodificación de un evento” (1980). Del otro lado de la cadena, destacó la importancia de la “selección perceptiva” operada por los receptores, vehículo de un pluralismo descodificador que sin embargo no sería nunca absolutamente privado o casual. De este modo, Hall rompía con parámetros bastante asentados al plantearse la comunicación masiva en términos de un diálogo entre las “gramáticas mediáticas” vigentes en la producción de un mensaje y las competencias culturales y las particulares situaciones de los receptores (Mattelart y Neveu, 2004: 57)<sup>29</sup>.

La incorporación de Hall al Centre for Contemporary Cultural Studies de la Universidad de Birmingham en 1964 supuso el inicio de la fase más intensa de la institución como valedora de los denominados “Estudios Culturales”. Entre los padres

---

<sup>28</sup> Conformada a finales de los años sesenta, la *Screen Theory* toma su nombre de la publicación periódica que la promocionó. Supuso un recurso a presupuestos althusserianos y lacanianos en el análisis de la cultura de masas en tanto que conducto de la ideología dominante, revelando una confianza muy limitada en las posibilidades de refuncionalización de los mensajes por parte de los receptores.

<sup>29</sup> La atención hacia los aportes creativos de las audiencias y su capacidad selectiva diferenciada se habría dado ya con anterioridad, en las décadas de los cuarenta y cincuenta, y en parte en el marco de un pensamiento anclado en la tradición interpretativa funcionalista o liberal. Como ejemplos tempranos de este paradigma “de los efectos”, cuyas concomitancias con el de la “recepción” son numerosas, James Curran (1990: 146-149) cita entre otros los trabajos de Lazarsfeld, Berelson y Gaudet en el ‘44, Kendall y Wolff en el ‘49 o Hastorf y Castril en 1954. En opinión del británico, algunos investigadores en la tradición de los efectos habrían superado ya analíticamente la invocación aislada, y para él insuficiente, del concepto de “descodificación” de Hall y de otros revisionistas, distinguiendo en el proceso descodificador las variables de atención, comprensión, aceptación y retención. En su trabajo, Curran ofrece un pormenorizado repaso de los paradigmas dominantes en el análisis anglosajón de los medios entre 1975 y 1990, abordando con detalle la evolución de las posturas del propio Hall.

fundadores de la Escuela se encontraban teóricos como Richard Hoggart, Edward P. Thompson o Raymond Williams, quienes con su aplicación de herramientas de la crítica textual al conjunto de la cultura, y en particular a la de los sectores populares urbanos, venían alentando desde la década de los cincuenta una perspectiva novedosa desde la que enfrentar tanto el hecho literario como la cultura en general. Compromiso político, una sintonía mayoritaria con presupuestos del marxismo, pero también una orientación interdisciplinar, se alzan como los pilares fundamentales de obras pioneras como *The Uses of Literacy* (1957), de Hoggart, *Culture and Society* (1958), de Williams, o *The Making of the English Working Class* (1963), de Thompson. Exhibían estas una apertura antropológica de la noción de cultura, acompañada en el primer caso por un ejercicio de corte etnográfico que procuraba describir desde diversas instancias el impacto de los modernos medios de comunicación sobre las clases trabajadoras inglesas. Por otra parte, la célebre genealogía del concepto de cultura ofrecida por Williams en *Culture and Society* subrayaba además una idea cada vez más atendida en las conceptualizaciones en torno al tema, el aspecto relacional del universo cultural popular, menos una práctica o una suma de rasgos distintivos que parte de la actividad constitutiva general de las sociedades. El mismo Hall, en una serie de artículos en los que revisa el aporte al campo intelectual del CCCS<sup>30</sup>, incide en la interpretación de la “alta cultura” y la “cultura popular” como realizaciones históricas de una oposición, más que como dominios esencialistas. Hall llama aquí la atención sobre el inmenso poder que supone polarizar un campo y sobre el hecho de que los contenidos de los dominios rara vez son constantes, siéndolo únicamente las jerarquizaciones que dividen en categorías preferentes y residuales. La “cultura popular” es entendida así como proceso, en la línea gramsciana, conforme a una visión que conjuga lo descriptivo y lo dialéctico-relacional (relación-influencia-antagonismo con la “cultura dominante”), con lo cual buena parte de su interés pasa por atender a las razones por las cuales algo se prefiere, es decir, a la hegemonía (1984; 1994).

Los Estudios Culturales fueron constituyéndose entonces como una tentativa de aproximación a textos y prácticas –leídas a menudo como si fueran textos–,

---

<sup>30</sup> “Estudios Culturales: dos paradigmas”, 1980; “Notas acerca de la desconstrucción de ‘lo popular’”, 1981.

fundamentalmente populares, que, partiendo del estructuralismo, del marxismo y de la sociología, se proponían como una triple superación de aquellos. Buscaron trascender las limitaciones de la sociología funcionalista de los medios, constreñida en un modelo de interpretación mecanicista basado en la cadena de estímulo y respuesta, pero en su interés simultáneo por su repercusión ideológica y por las respuestas dinámicas de las audiencias ofrecieron también un esfuerzo por precisar y rebasar tanto teorías como las de los “usos y gratificaciones”<sup>31</sup> como los enfoques marxistas en torno a la determinación. A mediados de los setenta, la Escuela integrará a su perspectiva los aportes del estructuralismo, particularmente a partir de la comprensión althusseriana de lo ideológico como el conjunto de las relaciones imaginarias que los individuos establecen con sus condiciones reales de existencia, esto es, como la serie de “categorías inconscientes a través de las cuales las condiciones son representadas y vividas” (Hall, 1994). Se generó con ello una contraposición entre el culturalismo dominante en el enfoque de los primeros representantes de la corriente y un estructuralismo que, además de en Althusser, reconocía un anclaje fundamental en conceptualizaciones como las del propio Lévi-Strauss, no ya en torno a la ideología –una mera racionalización secundaria de la cultura, según su perspectiva-, sino en torno a la propia cultura en tanto que el conjunto de “las categorías y los marcos de referencia del pensamiento y el lenguaje a través de los cuales las diversas sociedades [hacen] la clasificación de sus condiciones de existencia” (en Hall, 1994). Se enfrentaban con ello dos asunciones alternativas del concepto de “experiencia”, para el culturalismo el terreno donde se insertaban conciencia y condiciones, el ámbito de lo “vivido”, en el que el sujeto expresaba las categorías de cultura en que se desenvolvía, para el estructuralismo ante todo un “efecto”, dado que las condiciones solo podían ser experimentadas en y a través de las categorías, las clasificaciones y los marcos de la cultura y por tanto el individuo era “hablado por” las categorías culturales y no a la inversa (Hall, 1994). Finalmente, autores como Hall abogarán por una síntesis de las contribuciones más importantes de ambas perspectivas como plataforma desde la que desarrollar las aportaciones futuras de los Estudios Culturales, esto es, por una atemperación del humanismo, ocasionalmente

---

<sup>31</sup> Con auge en la década de los sesenta, defendía la capacidad de cada individuo para seleccionar los estímulos a los que deseaba responder, en función de la necesidad y la gratificación ofrecidas por cada producto difundido por los medios, o por cada uno de sus aspectos.

inocente e incluso populista, del culturalismo, a través de un énfasis en las condiciones determinadas, pero también por la contención de la abstracción estructuralista con la asunción de una visión, al estilo de Williams, más histórica y concreta, capaz de dar cabida a la potencialidad creativa de los agentes.

La inflación de los Estudios Culturales en los últimos años, particularmente en la academia norteamericana, ha motivado sin embargo tanto una devaluación de sus componentes más politizados como una simplificación notable de la densidad teórica de sus argumentaciones. Parte de las mismas han incurrido en un eclecticismo poco riguroso en la aplicación de nociones provenientes de la filosofía y las ciencias sociales al análisis literario y, en otro orden de cosas, en un énfasis excesivo en los componentes liberadores de la recepción. Epítome de esta actitud son probablemente trabajos como los de John Fiske, en los que se aprecia una exacerbación tal de las prácticas del consumo como “resistencia” que los ha hecho merecedores de la acusación de “populismo acrítico” (Traube, 1996: 136)<sup>32</sup>. Falta de contextualización e ignorancia de las desigualdades tanto en la distribución de bienes materiales como de competencias para la negociación con los mensajes y, como recuerda Genara Pulido, una excesiva confianza en la capacidad de los receptores para rendir cuentas de sus prácticas, convirtiéndolos en “sociólogos en tiempo real” (Pulido, 2008: 102), han sido señaladas como algunas de sus debilidades más características.

---

<sup>32</sup> Fiske se manifiesta asimismo contrario a la asimilación entre cultura popular y de masas, que no sería, a diferencia de esta y de la “cultura folclórica”, una cultura “del pueblo” (1990: 176-177). “Cultura de masas” sería en su opinión el término empleado por aquellos que creen en una imposición de prácticas, valores y significados al pueblo mediante los productos industriales y que por tanto desplegarían una visión de aquel como entidad meramente pasiva y alienada. “El pueblo” se conforma para él no como categoría estable, sino como “[a] shifting set of social allegiances, which are described better in terms of people’s felt collectivity than in terms of external sociological factors such as class, gender, race, region, or what you have. Such allegiances may coincide with class and other social categories, but they don’t necessarily: they can often cut across these categories, or often ignore them” (24). El aspecto fundamental que aglutina esas alianzas es el de “oposición”, de antagonismo a ciertas imposiciones, y la cuestión central pasa a ser entonces la de las prácticas, no la de las estructuras.

#### 2.1.4.4. Pierre Bourdieu o el *habitus* como distinción.

Una parte fundamental de la meditación de los *Cultural Studies* se desarrolla a partir de las reflexiones de Pierre Bourdieu acerca de lo popular. En un trabajo ya clásico como *La distinción* (1979), el francés emprendía una crítica social del juicio del gusto tratando de “probar científicamente” la relación entre “gusto” y “educación”. Optaba por tanto por una sociología de la estética y por la desautorización de los presupuestos kantianos y “la ideología del gusto natural”, que convertiría en diferencias de naturaleza diferencias en los modos de adquisición de la cultura, para desarrollar una influyente teoría del poder simbólico. Frente al esquema marxista y su atención al lugar ocupado por los distintos sectores en el proceso de producción, y frente a la distinción gramsciana entre prácticas hegemónicas y subalternas, Bourdieu catalogó los distintos niveles de cultura en función de las diferencias en las posibilidades y los modos de apropiación del capital simbólico, situando por tanto como pivote de su análisis el punto en el que convergen consumo cultural y reproducción social. La clase no se encontraría así definida solo por su posición en las relaciones de producción, sino también por el *habitus* “que ‘normalmente’ (es decir, con una fuerte probabilidad estadística) se encuentra asociado a esta posición” (Bourdieu, 1988: 374).

El de “*habitus*” se constituye de hecho, junto con el de “campo”, como el concepto clave del aparato conceptual bourdieano. Con él, el sociólogo y educador alude a la vez a un “principio generador de prácticas objetivamente enclasables” y al “sistema de enclasamiento (*principium divisionis*) de esas prácticas”:

Es en la relación entre las dos capacidades que definen al *habitus* –la capacidad de producir unas prácticas y unas obras enclasables y la capacidad de diferenciar y de apreciar estas prácticas y estos productos (gusto)- donde se constituye el *mundo social representado*, esto es, el *espacio de los estilos de vida*” (170).

En definitiva, el *habitus* supondría la interiorización del sentido puesto en circulación por los aparatos culturales, instituciones que, como la familia o la escuela, distribuyen el capital cultural. Es esta internalización la que genera los “esquemas básicos de

percepción, comprensión y acción” que constituyen el hábito y que definen en modo considerable las estructuras del gusto de los diferentes grupos (García Canclini, 1982: 20). En relación a este punto, Bourdieu analiza “la distinción” en una doble vertiente. Por un lado, entiende que el concepto hace referencia a una eventualidad sociológica como la que posibilita que unos hombres puedan desarrollar la ruptura con la actitud ordinaria respecto al mundo que exige la contemplación pura (Bourdieu, 1988: 29). Se aproxima así a los frankfurtianos, quienes reconocían en el distanciamiento la condición necesaria de la experiencia estética, y como Benjamin y muchos otros después de él, reconoce en la estética popular una afirmación constante de la continuidad de arte y vida, y por tanto, “un profundo deseo de participación, que la investigación formal frustra de manera sistemática” (30). Pero a su vez, el propio sentido estético es descrito como “sentido de la distinción”, en tanto el disfrute de las disposiciones y competencias que permiten la plena apropiación, tanto material como simbólica, de las obras de arte, proporcionaría en las sociedades modernas inmensos réditos de legitimidad y estima. Los mecanismos de refuerzo de la distinción son denunciados así como recursos privilegiados para la reproducción de la hegemonía, mientras que la noción de “cultura popular” no supondría sino otra manera de marcar una definición dominante de cultura. Su visión de aquella es en verdad realmente negativa, anclándola en la óptica de la reproducción e identificándola con los fragmentos dispersos de una cultura erudita, una reinterpretación conforme al propio *habitus* de clase y los principios que este engendra, y en ningún sentido con una contracultura de oposición (Bourdieu, 1988: 402).

## 2.1.5. MIRADAS LATINOAMERICANAS.

### **2.1.5.1. Néstor García Canclini: de la funcionalidad a la hibridación y el consumo.**

El sentido de iniciar una reflexión sobre una categoría esquivada como la de “cultura popular latinoamericana” por el repaso de la tradición del pensamiento europeo al respecto no supone en última instancia sino reconocer, como lo hace Néstor García Canclini, que la trayectoria de los estudios folclóricos clásicos “se repite en América Latina, con sus contradicciones e intereses” (1989: 196). Sin embargo, en las últimas tres décadas es apreciable el esfuerzo sostenido en el subcontinente por desarrollar unos puntos de vista originales, anclados en la experiencia de la formación o la investigación en el solar propio, acerca del complejo mundo de lo popular. Se trata de una línea que para el terreno literario contaba entre otros con los precedentes de los trabajos de Ángel Rama o Antonio Cornejo Polar y que desde ópticas diversas, que van de lo antropológico a los análisis de comunicación, los estudios culturales, la revisión postmoderna o la teoría poscolonial, ha sido continuada a partir de la década de los ochenta por figuras como Beatriz Sarlo, Jesús Martín Barbero, Renato Ortiz o el propio García Canclini. El afianzamiento de la ciencia social en la región ha permitido trascender la actividad fundamentalmente recopiladora de los primeros interesados de manera sistemática y consciente por los universos populares, la de los folcloristas y museógrafos, y articular un pensamiento más complejo en torno a las variables latinoamericanas al respecto, una cuestión que venía siendo abordada casi en exclusiva desde el campo de lo ensayístico. Su labor ha contribuido además a reformular las propuestas que en los años sesenta y setenta culminaban la corriente indagatoria en torno al “ser” de América y cuyas enunciaciones menos rigurosas habían fijado en parte el estereotipo de unos sectores populares detenidos en una mezcla de tropicalismo y lealtades irracionales de signo dispar.

Controvertida y contestada en ocasiones, la obra del argentino radicado en México Néstor García Canclini se alza en cualquier caso como un referente ineludible a la hora de determinar qué se ha entendido por cultura popular en Latinoamérica en el último cuarto del siglo XX y cuáles son las pautas sobre las que su análisis se asienta de cara a

un futuro inmediato. Sus propias posturas han ido evolucionando al socaire de los cambios experimentados por la realidad social de la región y de este modo su interés ha pasado de centrarse en el carácter periférico de la modernidad latinoamericana, con su convivencia de cosmovisiones, estilos de vida y *tempos* diversos y con el establecimiento entre ellos de toda una serie de imposiciones y negociaciones particulares, a reflexionar en torno a la reorganización de los patrones de vida y la adscripción identitaria impulsada por los cada vez más protagónicos fenómenos de desterritorialización y virtualización de la experiencia.

En una línea próxima a la sociología del arte, junto al influjo de Bourdieu y su diagnóstico de la producción social del gusto, subyace en los trabajos iniciales del antropólogo una filiación neo-gramsciana patente en su confianza en lo cultural tanto para reproducir como para implantar espacios de resistencia y transformación en el interior del sistema. De este doble magisterio irradia su comprensión de las culturas populares como resultantes de una apropiación desigual del capital simbólico, una elaboración particular de condiciones de vida marcadas por la dominación y una conflictiva interacción con los sectores hegemónicos. Contrario a la consideración del arte como esfera autónoma respecto al conjunto de prácticas sociales, en obras como *Las culturas populares en el capitalismo* (1982) el argentino opta por una visión holística que le lleva a considerar entonces al arte popular en razón de su representatividad, esto es, de su funcionalidad en tanto que vehículo para la supervivencia y la impugnación, prescindiendo de otras variables analíticas o de aparatos categoriales circunscritos al terreno de la estética<sup>33</sup>.

El muy citado *Culturas híbridas*, de 1989, ofrece sin embargo un cierto distanciamiento con respecto a la sociología de Bourdieu, aun manteniendo los elogios a la evaluación de los límites que la interiorización del *habitus* opone a la potencialidad emancipadora frente a la dominación. De manera característica, será ahora la mezcla entre los signos y los espacios de las élites y los populares, la masificación de las

---

<sup>33</sup> “Para que un hecho o un objeto sean populares no importa tanto su lugar de nacimiento (una comunidad indígena o una escuela de música), ni la presencia o ausencia de signos folklóricos (la rusticidad o la imagen de un dios precolombino), sino la utilización que los sectores populares hacen de ellos” (1982: 201).

costumbres y los significados, o de los atributos de la distinción, el aspecto de la cultura latinoamericana que vaya a constituirse en objeto de estudio y permita el desarrollo del célebre concepto de “hibridación”, que García Canclini va a trabajar de manera sistemática y fecunda. No se daría en América Latina una correspondencia tan directa entre opciones estéticas y estratificación social como la que Bourdieu observa en el mercado simbólico altamente unificado de la Francia de la década de los setenta, y es precisamente la exacerbación tardomoderna de esta circunstancia la que va a proporcionar al investigador un valioso paradigma para dar cuenta de otra manera de la “alteridad” latinoamericana. Un paradigma que reformula con su incorporación de las esferas del mercado y la cultura de masas teorizaciones previas en torno a la “diferencia” o la “identidad” del subcontinente como las organizadas a partir de la noción de mestizaje. La América Latina que García Canclini contempla a finales de la década de los ochenta es un espacio heterogéneo en el que ni campesinos, ni artesanos ni artistas de vanguardia permanecen ajenos a los embates, los condicionamientos y las inspiraciones de la economía internacional, en el que unos y otros intercambian técnicas y estrategias de supervivencia y promoción y en el que las identidades subliman toda pretensión de esencialismo en una dinámica, abigarrada y multicéntrica negociación. Las “culturas híbridas” son vistas así como culturas liminales, lugares de lucha y de diálogo, que han protagonizado en la América de la modernidad y la tardomodernidad formas específicas de encuentro entre lo popular y lo masivo, la tradición y la tecnología, lo ágrafo y lo electrónico, lo local y lo global.

En cualquier caso, no se elude la necesidad de definir esa piedra de toque de “lo popular”, que seguiría siendo un punto de partida básico desde el que orientar la comprensión de las dinámicas socio-culturales de la región. *Culturas híbridas* dedica en consecuencia un notable esfuerzo a repasar procesos como el que, asimilando las nociones de “popular” y “popularidad”, desvinculó a la primera de su espesor histórico, su conexión funcional con la tradición y sus reminiscencias contestatarias para instaurar un nuevo referente, asentado en el contacto efímero y simultáneo entre emisores y receptores y la coincidencia generalizada de preferencias y valores (García Canclini, 1989: 241). Tampoco términos como “culto”, “elitista”, “erudito” o “hegemónico” resultan libres de polémica, pareciéndole “erudito” una categoría particularmente

vulnerable, en tanto “organiza una modalidad cultural a partir de la cantidad o vastedad de saber poseído, sin precisar que en realidad está manejándose dentro de los límites de un tipo específico de saber, puesto que son también eruditos ‘el curandero y el artesano’” (17). En respuesta a esta confusión, el antropólogo opta no obstante por mantener una terminología de corte clásico que a través de la noción de “popular”, y pese a sus indeterminaciones y nivelaciones excesivas, le permite referir de manera sintética toda una serie de situaciones de subordinación no nombradas suficientemente “ni por lo étnico (indio), ni por el lugar en las relaciones de producción (obrero)<sup>34</sup>, ni por el ámbito geográfico (cultura campesina o urbana)” (253).

Dinámica, en su afán por superar los maniqueísmos en que habrían incurrido tanto las aplicaciones latinoamericanas de la teoría de la reproducción como los enfoques más optimistas con respecto al signo liberador de las prácticas subordinadas –un posicionamiento que le ha merecido acusaciones de reformismo y neo-arielismo–, a finales de los ochenta su reflexión comienza a suscribir cada vez con más fuerza una concepción foucaultiana del poder, perspectiva que en su exhibición de este como entidad diseminada en relaciones de formas múltiples y no circunscrita a estructuras institucionales y mecanismos de imposición vertical, venía abriendo interesantes caminos a la reflexión social. Percibiendo por eso la dificultad de valorar tradiciones y formas vinculadas con lo popular y que sin embargo contribuyen a la dominación, y advirtiendo a la vez cómo lo masivo “que tan eficazmente contribuye a la reproducción y expansión del mercado y la hegemonía, también da la información y los canales para que los oprimidos superen su dispersión, conozcan las necesidades de otros y se relacionen solidariamente” (1987), en su trayectoria es apreciable un esfuerzo progresivo por superar la compartimentación rígida a que otras modalidades de análisis tendían a someter ambas categorías.

---

<sup>34</sup> “Podríamos seguir hablando de las clases como sujetos protagónicos si lográramos desustanciar su definición e incluir en ella, junto a la participación en el proceso productivo, los demás hábitos, prácticas, creencias, que dan identidad a los grupos: esas prácticas y discursos que se realizan también fuera de la producción, y que a veces no derivan de ellas sino de otras determinaciones materiales y culturales. Entre tanto, la noción de popular –cuyas ambigüedades y riesgos se ven claros en los usos racistas, populistas y estatistas del término– puede servir para identificar la diversidad de relaciones sociales y culturales de los sectores subalternos. Dentro de esta noción amplia, las determinaciones de clase son indispensables para evitar la disolución culturalista de lo popular” (García Canclini, 1984: 77).

Es en realidad esta una aspiración consecuente con su argumento más recurrente, el hecho de que nos movemos en una época donde se han modificado las relaciones entre tradición y modernidad, entre las formas locales de sociabilidad y las promovidas por los medios de comunicación de masas y las nuevas tecnologías, en definitiva, con su sostenida defensa del concepto de hibridación<sup>35</sup>. Esta perspectiva le facilita dar cuenta del porqué de las contradictorias adhesiones de los sectores populares y de sus usos tradicionales a la modernidad y de una serie de mixturas que, aunque no debían resultarnos novedosas en las postrimerías del Novecientos, adquirirían en el continente americano una fisonomía propia, no siempre comprendida en su profundidad. Como otros antes que él, García Canclini ha venido llamando la atención en sus trabajos acerca del temprano desarrollo en Occidente de una cultura masiva, que remontaría cuanto menos al ochocientos, con la irrupción económica y política del proletariado industrial en las grandes ciudades, o sobre el modo en que, sin necesidad de la aparición de los medios electrónicos, la cultura habría hallado tempranamente en la Iglesia o la escuela poderosos agentes masivos de transmisión. Su investigación no dejará sin embargo de hacer énfasis en los parámetros diferenciales de la masificación en la segunda mitad del siglo XX, unos rasgos distintivos que pasarían entre otros aspectos por el sometimiento de las modalidades culturales a nuevos criterios empresariales de lucro y por la desterritorialización cada día más generalizada de los contenidos y las formas del consumo (1995: 25).

Asumida así la inoperancia de la dicotomía popular-masivo, su análisis de la desigualdad se reorienta en la década de los noventa a la comprensión del modo en que esos grupos minoritarios y desterritorializados concentran los saberes científicos y el capital económico necesarios para dirigir los procesos comunicacionales y, en consecuencia, asegurar una circulación hegemónica del sentido, adentrándose de esta manera en lo que constituirá otro gran vector de su reflexión, el del consumo, al entender que tanto la cultura popular como las competencias antes atribuidas a la esfera pública están manifestándose hoy de manera predominante a través de prácticas

---

<sup>35</sup> Se le ha reprochado al antropólogo la escasa atención concedida en sus trabajos al carácter intrínsecamente “híbrido” de toda cultura, lo que no obsta sin embargo para que las nuevas condiciones y la particular trayectoria histórica de Latinoamérica determinen una muy definida situación contemporánea de “hibridez”. (Véase al respecto, Lorenzi, 2001.)

materiales y simbólicas de consumo. Desubicados los centros de poder político y económico y abandonadas muchas de las funciones del Estado por la tendencia dominante a la privatización, el consumo habría pasado a constituirse no como “simple escenario de gastos inútiles e impulsos irracionales”, sino como lugar que sirve para pensar, donde se organiza gran parte de la racionalidad económica, sociopolítica y psicológica en las sociedades y desde donde es posible acceder a una nueva formulación de la categoría de “lo popular”:

Un pueblo que no es ya ni el campesinado, ni una clase proletaria homogénea, ni una sociedad civil de resistencia a la opresión política, sino más a menudo una masa consumidora caracterizada por preferencias consideradas las más de las veces aberrantes por los sectores más cultivados (1995: 27).

Es preciso entonces comprender por qué las sociedades civiles se aglutinan cada vez más en torno a una confluencia de “gustos y pactos de lectura respecto de ciertos bienes (gastronómicos, deportivos, musicales) que les dan identidades compartidas” (196), en detrimento de las solidaridades territoriales o de clase, y en qué medida esas “comunidades interpretativas de consumidores” asumen una cultura popular internacionalizada y dirigida o la re-crean autónomamente y la producen nueva. La cuestión de las mediaciones culturales desde las que se ejerce el consumo de lo simbólico se convertirá así en otro elemento nuclear de una investigación que con ello converge con la trayectoria intelectual que en el espacio latinoamericano había asumido esta cuestión de una manera más decidida, la del hispano-colombiano Jesús Martín Barbero, quien en 1987 renovó definitivamente el campo de los estudios de comunicación en el continente con su celeberrimo *De los medios a las mediaciones*.

### **2.1.5.2. Jesús Martín Barbero: el paradigma de las mediaciones.**

Adorno había afirmado que una verdad dialéctica era “el intento de ver lo nuevo en lo viejo en vez de simplemente lo viejo en lo nuevo” (Jay, 1989: 145). Sin embargo, con un trabajo que destinaba buena parte de su empeño a desentrañar signos anacrónicos en el corazón de lo masivo, Jesús Martín Barbero revolucionó la manera de enfrentar las relaciones entre cultura y comunicación en América Latina y re-orientó los estudios de productos situados a caballo entre lo literario y el espectáculo industrializado con una profundidad ejemplar. En 1987, *De los medios a las mediaciones* revelaba conexiones inéditas entre matrices narrativas, simbólicas y sentimentales asociadas a lo popular-tradicional y toda una serie de testimonios culturales directamente dependientes de medios de comunicación de amplio alcance. Heredero del legado benjaminiano, el estudio subrayaba las relaciones entre memoria popular e imaginario de masa, resituando a esta como matriz de una percepción cuya naturaleza se había visto modificada por el espectacular incremento de la participación conjunta en unos mismos circuitos culturales. La recepción se estimaba entonces como el lugar desde el que alentar una nueva epistemología de los medios, pero se proponía como tal precisamente a partir de la consideración de la cultura en tanto que “mediación” decisiva para comprender los parámetros que dirigían dicho proceso. Recuperaba también *De los medios...* la conformación histórica de categorías como popular y masivo, para circunscribirse en último término al horizonte latinoamericano y revisar desde él un amplio abanico de hibridaciones entre oralidad y medialidad, evaluando al tiempo su condición de expresiones del peculiar proceso modernizador de la región. Con ello, y a través de un diálogo igualmente continuo con la obra de Antonio Gramsci, Paul Ricoeur, la corriente fenomenológica, los padres fundadores de la Escuela de Birmingham o la sociología francesa en versiones tan diversas como las de Michel de Certeau y Pierre Bourdieu, el abulense ofrecía una alternativa a la discusión sobre los medios en América Latina en un momento en que esta estaba todavía dominada por las extensiones culturalistas de la teoría de la dependencia y en el que las relaciones entre

“el pueblo” y “las masas” se contemplaban las más de las veces como mutuamente excluyentes.

Martín Barbero enfrentó en cambio lo masivo como un “modelo cultural”, un “principio de comprensión de nuevos modos de comportamiento” (García Canclini, 1987) ligado a la larga gestación histórica del mercado, el Estado y las culturas nacionales. Entenderlo en su complejidad suponía advertir lo que su desenvolvimiento había comportado, no de homogeneización absoluta ni de eliminación radical de la tradición, sino de variación de las condiciones de obtención del saber y la sensibilidad, gestando vínculos originales entre cultura y territorio y, en definitiva, proponiendo una serie de códigos nuevos y cada vez más internacionalizados de identificación de la experiencia, todo ello en un contexto de fusión creciente entre los ámbitos de lo económico y lo simbólico (García Canclini, 1989: 244).

Los vínculos entre viejas y nuevas formas de concebir los códigos del relato, las dimensiones sensoriales del arte de narrar o el universo de lo axiológico son rescatados así a partir de un paradigma de análisis centrado en el concepto de “mediación”, que es concebida como el “‘lugar’ desde el que es posible percibir y comprender la interacción entre el espacio de la producción y el de la recepción” (Martín Barbero, 1987b), entorno figurado donde “se desarrollan las prácticas cotidianas que estructuran los usos sociales de la comunicación: la cotidianidad familiar, las solidaridades vecinales y la amistad, la temporalidad social y la competencia cultural” (Sunkel, 2002: 535)<sup>36</sup>.

Mediaciones inseparables del lento y complejo proceso de gestación de una sociedad de masas, como las que a través de la literatura de cordel y de *colportage* posibilitaron a

---

<sup>36</sup> El término “mediación” resultaba familiar a la reflexión marxista, tanto en relación a las ideas de Lenin sobre el papel que la vanguardia política debía ejercer en la constitución de la clase trabajadora como sujeto de la historia, como para el pensamiento de toda una generación de marxistas occidentales preocupados por delimitar el sentido de las determinaciones de clase. Para los frankfurtianos, la mediación resultaba además un elemento clave en el estudio de los productos culturales, inherente a los objetos mismos, y fundamental para comprender “cómo aspectos estructurales, posiciones, ideología y todo lo demás de la sociedad se impone a la misma obra de arte”, aunque distaban de contemplarla en un sentido exclusivamente distorsionador y negativo (Cohn en Entel, 1999: 8). En la literatura anglosajona, la noción existía también desde finales de los setenta como sinónimo de “intervención”, referida a las acciones ejercidas por educadores y comunicadores para redefinir las pautas de la recepción televisiva. Será el español Manuel Martín Serrano quien introduzca el término en el contexto iberoamericano, ejerciendo una notable influencia sobre el propio Martín Barbero, quien no obstante termina por apartarse de las líneas trazadas por el maestro.

amplios sectores de la población el tránsito entre lo oral y lo escrito, estableciendo una particular relación con el lenguaje, la de quienes sin saber apenas escribir, eran capaces de leer y dando pie a una escritura, en palabras del propio autor, “paradójica”, una “escritura con estructura oral”:

[N]o solo por el verso en que está escrita buena parte de ella, pues transcribe canciones y romances, coplas y refranes, sino porque está sociológicamente destinada a ser leída en voz alta, colectivamente. Pero escritura al fin: dispositivo de normalización y formalización, medio y tecnología, racionalidad productiva y técnica de fabricación (Martín Barbero, 1987b: 111).

Nos encontramos así ante un medio, que es el “pliego de cordel”, y una mediación, la ejercida entre clases y modalidades culturales por un lenguaje que es una revoltura entre el de la “alta” literatura y los del romancero y la narración oral, y cuya estereotipia no provendría solo de las imposiciones de la comercialización, sino del recurso a modos del narrar popular (1987a: 113). Una mediación semejante la ofrecería el folletín, cuyo carácter osmótico entre la corriente realista asociada a la novela burguesa y la fantástica de la literatura popular había sido puesto ya de relieve por Edgar Morin. Martín Barbero subraya además cómo el folletín constituye un puente incluso desde un punto de vista material, en tanto que novela escrita según las condiciones de producción del periodismo.

Y mediación emblemática en fin, dado su arraigo en nuestras sociedades, la del melodrama, que nacido en torno a 1790 como espectáculo dramático que combinaba palabra y música sobre un escenario, mezclaría las trazas del incipiente teatro burgués con trucos propios de la feria campesina o efectismos aprendidos en los cuentos de miedo y de fantasmas. En él se conjugaban el conflicto de caracteres y la búsqueda individual del éxito de la estética “elevada” con un pseudorealismo anclado en lo maravilloso y con toda una serie de esquematismos que expresaban una visión moral del mundo de presupuestos anacrónicos tras el reajuste del sistema de valores que había sucedido al triunfo de la Revolución Francesa. La dimensión esquemática y maniquea de esta “re-sacralización” de la sociedad, como la refiere Peter Brooks (1995), encarnaría en la característica correspondencia melodramática entre tipo moral y figura corporal que Martín Barbero califica de “estilización metonímica” (1987b: 127), o en un

sacrificio de la complejidad de los argumentos y los caracteres en favor de la intensidad de los mismos propio por otra parte de las estructuras de la narración frente a las de la novela (Benjamin, 1973) y en el que es posible advertir un vehículo para la relación de la experiencia con los arquetipos (Martín Barbero, 1987b: 127).

Entre los primeros en emplear el sustantivo “melodrama” parece haberse encontrado el propio Jean Jacques Rousseau, quien recurriría a él para designar una nueva expresividad dramática obtenida a través de la mezcla del soliloquio hablado, la pantomima y el acompañamiento orquestal. Pero será Guilbert de Pixérécourt -el “Corneille de los Boulevards”-, dramaturgo de gran éxito entre 1800 y 1830, el fundador reconocido del melodrama francés, cuyo público incluía tanto a las clases populares como a las medias e incluso a miembros de la aristocracia. En Inglaterra, sin embargo, el melodrama se constituirá desde sus inicios como un entretenimiento exclusivo de las clases bajas, de las temidas “turbas” (Brooks, 1995: xvi-xvii). Desplazando esta acepción genérica original, pronto comenzará a hablarse de melodrama en tanto que modo imaginativo y expresivo, una dimensión transhistórica por la que el término iba a desbordar el marco cronológico de vigencia del “drama acompañado de música”, que en su forma clásica se mantendría sobre los escenarios europeos aproximadamente hasta 1860.

La dialéctica entre modalidades de cultura que venimos revisando lo habría atravesado desde su nacimiento, puesto que su gestación se relaciona directamente con la revalorización del “drama de lo ordinario” a la que habían dado lugar las teorizaciones de Diderot en torno a una nueva categoría estética, “el género serio”, intermedio entre la tragedia y la comedia (Brooks, 1995: 13). También Juan Carlos Rodríguez (1982, 1994) ha señalado la importancia fundamental que para la aparición de una literatura melodramática tuvo el desarrollo de la “ideología de la sensibilidad” típica de la pequeña burguesía, íntimamente conectada con su estimación característica del ámbito de lo privado. Destaca Rodríguez cómo por influencia del pensamiento roussoniano va a ir imponiéndose en la escena del siglo XVIII una vinculación entre lo privado y el lenguaje de las pasiones y la sensibilidad y cómo esta “estrategia de las lágrimas” extenderá en el XIX una valoración positiva de los temas amorosos y

sentimentales desde círculos nobiliarios y cortesanos hasta el inconsciente burgués y pequeño burgués, asociando estos signos con otra de las premisas del naturismo: la posibilidad de acceder a una verdad humana positiva expresada de forma directa, sin mediación de palabras. “Casilla invertida” de la confianza burguesa en la racionalidad técnica e instrumental, la temática de la sensibilidad se aparece así como la contracara necesaria para la supervivencia de y en un sistema al que no se pretende en suma transformar (Rodríguez, 1994: 162).

A su vez, el modelo de la teatralidad melodramática para investir a los acontecimientos de la vida cotidiana de un sentido de memorabilidad y significancia será aprovechado abundantemente por la novela decimonónica. En escritores tan diversos como Balzac o Henry James se haría evidente según Brooks por medio de la extravagancia de ciertas representaciones o la intensidad de la reivindicación moral que determina la conciencia de los personajes (1995: 13, 200). Será precisamente esta condición de “expresionismo de la imaginación moral” la que explique según el inglés la relación oblicua del melodrama con el realismo, evidente en su opción por una estética de la hipérbole, la polarización, la expresividad retórica, la complicación argumental, el suspense y el golpe de efecto. Una forma estética en la que la música y otros signos no verbales adquieren además una extraordinaria importancia en tanto que prácticas significantes.

La matriz de lo melodramático se relacionó por otra parte en el ámbito latinoamericano con toda una serie de procesos que coadyuvaron decisivamente a la incorporación de la zona a la modernidad industrial y al afianzamiento en ella del modelo centralista de Estado-nación. En buena medida, la “comunidad imaginada” de lo nacional (Anderson, 2007) se consolida en América Latina entre las décadas del treinta y cincuenta del siglo pasado merced a las particularidades del despliegue de la esfera de las comunicaciones de masas en la región, buena parte de cuyos productos, desde el cancionero popular al repertorio fílmico o los seriales radiofónicos, estaban atravesados por las coordenadas de lo melodramático. Se trata de un proceso al que alude célebremente Carlos Monsiváis cuando afirma que los contingentes campesinos arribados a la Ciudad de México tras el término de la Revolución acudían al cine

simultáneamente a reconocerse, a disfrutar la legitimidad que les confería su representación, y a “aprender a ser mexicanos” (Monsiváis, 2000b), esto es, a diluir sus particularismos étnicos, lingüísticos, sus usos y costumbres diferenciales... en un modelo unitario fomentado a través de un consumo simbólico compartido y que, como bien ha visto García Canclini (1989: 238), formaba parte de una operación en la que fueron retomadas culturas orales diversas y reivindicadas marcas “vulgares” de dialectos urbanos en un intento de convertir la idea de nación en “sentimiento y cotidianidad”. También Jesús Martín Barbero ha enfatizado el carácter de “puente” de la cultura medial de la primera fase de la modernización latinoamericana, capaz conectar un universo tradicional, rural y sustentado en una visión del mundo eminentemente religiosa o mágica con una nueva realidad urbana, tecnológica y des-encantada:

Los medios, y especialmente la radio, se convirtieron en voceros de la interpelación que desde el Estado convertía a las masas en pueblo y al pueblo en nación. La radio en todos, y el cine en algunos países –México, Brasil, Argentina- hicieron la mediación entre las culturas rurales tradicionales con la nueva cultura urbana de la sociedad de masas, introduciendo en esta elementos de la oralidad y la expresividad de aquellas, y posibilitándoles hacer el paso de la racionalidad expresivo-simbólica a la racionalidad informativo-instrumental que organiza la modernidad (2004b).

Es por eso que el investigador dedica buena parte de su esfuerzo a analizar las mediaciones que en este sentido ejercieron la literatura de cordel brasileña, el folletín gauchesco, el circo criollo argentino, el cine mexicano, el vallenato colombiano y, por supuesto, la radionovela y la telenovela producidas en distintos países y de difusión continental. Esta última le permite observar claramente las “transformaciones tecnoperceptivas” que posibilitaron a los sectores populares urbanos apropiarse de la modernidad sin dejar su cultura oral, el universo fundado en la serialidad, la repetición y la dicotomización axiológica de las leyendas, los cuentos de aparecidos o los romances que se halla también en la base de lo telenovelesco. Se fundirían aquí efectivamente la larga duración del “relato primordial” advertida por Northrop Frye, con su codificación tajante de la experiencia y los valores, y la “gramática de la fragmentación” propia del

discurso audiovisual, proporcionando con ello un testimonio destacado de la que Walter Ong definiera como “oralidad secundaria”<sup>37</sup> (Martín Barbero, 2000: 11).

Característicamente telenovelesco resulta el clásico motivo del “reconocimiento” melodramático (Brooks, 1995), que en la búsqueda de la identidad del hijo perdido, la madre ausente o el hermano oculto revelaría una lucha contra las apariencias testimonio de una exigencia moral y evidencia otra vez según Martín Barbero de “la continuidad que la estética mantiene con la ética en el universo de lo popular” (1987a: 12). Las dimensiones anacrónicas de este universo de solidaridades primordiales se revelan como sustanciales a la propia conformación de un género que en el anacronismo y en una recepción predominantemente colectiva, muy pocas veces atomizada, o en cualquier caso recreada una y otra vez en la conversación -aproximándose con ello a modalidades de escucha popular próximas a las exigencias performanciales del folclore-, estaría desplegando asimismo otra mediación resemantizadora, en este caso entre el tiempo de la vida y el tiempo del capital, de otra manera, entre el de la cotidianidad y el de la Historia:

Entre el tiempo de la *Historia* –que es el tiempo de la nación y del mundo, el de los grandes acontecimientos que vienen a irrumpir desde fuera en la comunidad- y el tiempo de la *vida* –el que va del nacimiento a la muerte de cada individuo, y que jalonan los ritos de iniciación a diferentes edades-, se sitúa el tiempo *familiar*, que media y hace posible la relación entre ambos (Martín Barbero, 2000: 32).

De hecho, la propia dinámica televisiva adoptará dispositivos claves de comunicación familiar en su simulación del contacto directo, del “contar a”, y en la “apertura indefinida” de seriales y programas, inscritos así inevitablemente en el día a

---

<sup>37</sup> Con este marbete Ong hacía referencia a una nueva forma de predominio de lo oral en las sociedades contemporáneas surgida a raíz del despliegue de la tecnología electrónica, la cual mantendría con la oralidad antigua coincidencias fundamentales en cuanto a su “mística de la participación”, su insistencia en un sentido comunitario, su concentración en el presente o su empleo de fórmulas (2002: 135). No obstante, se trataría de un tipo de oralidad mucho más deliberado y formal que el de situaciones comunicativas propias de una cultura oral primaria, basado en el uso de la escritura y destinado a un conjunto de receptores mucho más amplio y heterogéneo que el de aquellas. Por su parte, Paul Zumthor divide en cuatro las especies posibles de oralidad: una “primaria” o pura, sin contacto con la escritura; otra que coexiste con ella y que puede funcionar como oralidad “mixta”, cuando la influencia de lo escrito le resulta ajena (por ejemplo entre las masas analfabetas actuales), o como oralidad “segunda”, en el sentido de que se desarrolla en el seno de sociedades fuertemente condicionadas por la presencia de lo escrito; y la oralidad “mediatizada” propia de nuestras sociedades contemporáneas (1991: 37).

día de los receptores (Martín Barbero, 1987a: 246), incluso en los numerosos casos en los que la toma de posición del público, como sucediera ejemplarmente en el siglo XIX con el folletín, obliga a modificar los contenidos o los desenlaces de las tramas.

Ausencias de contemporaneidad entre las tecnologías y los usos que darían cuenta de otro tipo de modernidad, una modernidad periférica que se muestra capaz de pasar del analfabetismo a la competencia audiovisual sin transitar el camino intermedio del libro. Este escándalo para el modelo de racionalidad ilustrada trata de ser comprendido por Martín Barbero en todas sus potencialidades, sin alarmismos apriorísticos que lo deslegitimen *per se* y de acuerdo en cambio a una ruptura con el paradigma de la racionalidad acumulativa y su unificación de las diferentes temporalidades socio-históricas en una sola. Sin embargo, subyace tras el esfuerzo de contextualización desplegado por *De los medios...* una cierta idealización de las virtudes emancipadoras de esa matriz fundamental de la sociabilidad popular -el desconocimiento del contrato social en favor de los lazos primordiales del parentesco, la vecindad o la amistad-, contra la que se pronuncian diversos autores (Mazziotti, 1996; García Canclini, 1998; Sarlo en Zubietta, 2000: 283) y hacia la que él mismo se irá mostrando cada vez más escéptico. Las nuevas condiciones de la globalización, el debilitamiento de otras instancias mediadoras como la escuela y la sustitución generalizada de los discursos argumentativos en las sociedades de la tardo-modernidad por otros eminentemente narrativos (Ford y Longo en Mazziotti, 1996: 9) o anclados en la simulación de la argumentación crítica (García Canclini, 1995: 183), generan en muchos científicos sociales una desconfianza notable hacia la capacidad de los sectores populares para construir una nueva sociedad civil a partir de lo informal, personal y espectacular. En sus reflexiones desde mediados de los noventa, el propio Jesús Martín Barbero viene advirtiendo de la formación de un nuevo *sensorium* que, determinado por la simultaneidad, la instantaneidad y el flujo, estaría procurando una pérdida progresiva de espesor histórico de los productos culturales y, simultáneamente, una incapacidad para forjar proyecciones sólidas de futuro, al hacer cada vez más difícil la cristalización en duración de casi cualquier secuencia de hechos (Martín Barbero en Sunkel, 2002: 292). La comunicación “de género”, que constituía según su perspectiva el rasgo distintivo de una estética popular, la máxima adecuación de la obra al género de pertenencia frente a

la contradicción dialéctica que con él establece el “relato de autor” (Martín Barbero y Rey, 2004: 239), y que aun dependiente de las lógicas de la rentabilidad conservaría una cierta densidad simbólica por su reconocimiento en una comunidad cultural, se estaría viendo desplazada hoy por un predominio generalizado del “formato”, mero operador de “una combinatoria sin contenido, estrategia puramente sintáctica” (Martín Barbero, 2004: 36).

Con todo, la cuestión de la manipulación a través de lo melodramático, lo folletinesco o lo romancístico en el sentido anglosajón del término acompaña a estos géneros desde su nacimiento y es posible además, aunque a menudo se ignore, distinguir variantes sustanciales en el seno de cada categoría<sup>38</sup>. La fuerte polarización entre mundos y situaciones propia del romance sentimental, “masa de la literatura popular” según Frye (1980: 35), sancionó siempre positivamente patrones aristocráticos de moral y cortesía, generando de esta manera una “mitología de ajuste destinada a producir un ciudadano dócil y obediente” (190-192). La inadecuación entre las condiciones de vida de las clases dominadas y los valores de las dominantes que el melodrama contribuye a fijar como esquema ideal en el inconsciente de esas clases inferiores (Rodríguez, 1982: 55) y la misma complacencia melodramática en “reducir la comprensión de los conflictos sociales a la interpretación de dramas familiares y relaciones hechizadas por los afectos” se alinean con “la confusión entre entretenimiento, farándula y política propiciada por el populismo” (García Canclini, 1999: 193). Melodrama y populismo, como bien lo ha advertido Juan Carlos Rodríguez (1982: 56), y pese a su distinta configuración histórica, se aparecen como caras de una

---

<sup>38</sup> Gramsci había diferenciado ya distintos tipos de novela y de héroes populares que darían cuenta de una variedad de estratos culturales y de masas de sentimientos en el seno del pueblo. En el caso del folletín y la novelística popular, advierte por ejemplo notables diferencias entre la tendencia democrática ligada a las ideologías de Víctor Hugo o Eugenio Sué, el tipo sentimental, el de contenido ideológico conservador-reaccionario, la novela histórica de Alejandro Dumas, fundada en la expresión de sentimientos democráticos, generales y “pasivos”, próximo al tipo sentimental, la novela tenebrosa, policíaca, científica de aventuras, etc. (1968: 174-175). En su misma línea, Umberto Eco observa una degradación progresiva de la novela popular desde los modelos iniciales del folletín “democrático” hacia la novela conservadora de finales del XIX y la novela reaccionaria de principios del siglo XX (con Arsenio Lupin como su modelo por antonomasia), las cuales emplearían en cambio “las herramientas del folletín fuera de su contexto funcional: venganzas y reconocimientos actuarán en el vacío, sin que ningún proyecto de resarcimiento social, aunque sea populista y burgués, los sostenga y dé credibilidad a los sucesos” (1995: 23). Una tendencia creciente a la reproducción aporreada de la moralidad burguesa la observa asimismo Brooks para el folletín a partir de 1830 (1991: 87).

misma moneda, de protagonismo fundamental además en sociedades como las latinoamericanas en las que la acción de sus dirigentes se ha organizado con notable frecuencia según las trazas de una teatralización de lo político, un simulacro de gobernanza ocupado más bien en distraer del cuestionamiento de la injusticia y en la organización del consenso a partir del encanto de la personalidad carismática.

### **2.1.5.3. Carlos Monsiváis: aires de familia y rituales urbanos.**

En buena medida desde la plataforma de agitación y denuncia que le proporcionara la cátedra periodística, el recientemente fallecido Carlos Monsiváis (1938-2010) reflexionó de manera sostenida en torno a la conceptualización de que fueron objeto en las dos últimas centurias las categorías de “alta cultura” y “cultura popular”, no solo en su país, México, sino en el conjunto de América Latina, cuyo “aire de familia” en el terreno socio-cultural se abocó a revisar asimismo con detalle<sup>39</sup>. Atento sobremanera a las particularidades de la denominada “cultura popular urbana”, especialmente la de la Ciudad de México que bien conocía, la de Monsiváis se ha revelado sin embargo como una visión a menudo escéptica en torno a las posibilidades creativas y liberadoras de la misma, aunque sin proceder jamás a su negación categórica. La cultura popular se muestra en sus reflexiones como la resultante de una situación de opresión que lleva por ello aparejadas a menudo notas de fanatismo, violencia, maniqueísmo, “conversión del sentido histórico en ubicación sentimental” (Zubieta, 2000: 257), falta de originalidad y

---

<sup>39</sup> En el ensayo del mismo nombre (Anagrama, 2000), el mexicano asumía la categoría de “lo popular latinoamericano” como vector de su argumentación, reconociendo un desarrollo paralelo de la noción contemporánea de “pueblo” en la literatura y el arte del subcontinente. La obra constituye en cierto sentido una síntesis de sus reflexiones acerca de las concomitancias culturales que relacionan a las distintas sociedades hispanoamericanas y que hallarían fundamento primero en el patrimonio común de un idioma y una religión mayoritarios. Similares procesos históricos, avatares políticos, subordinaciones económicas, movimientos de urbanización y modernización, pero también la adscripción generalizada a la sociedad del espectáculo de un mundo sumido en parte en el subdesarrollo, los flujos de población o la movilidad continental de las corrientes artísticas, habrían contribuido a mantener unas afinidades alteradas en los últimos treinta años por la presencia cada vez más significativa de la sociedad civil, las tesis feministas, la pluralidad religiosa, la democratización de las costumbres, etc. De ahí que el autor se refiera a una “continuidad irreconocible” para con su pasado de la América Latina de las últimas cuatro décadas.

chabacanería en hábitos, prácticas y preferencias. No obstante, su obra no ha dejado de advertir, a la manera de De Certeau, la posibilidad de aparición de microespacios de resistencia a la dominación, y de ahí su interés por desvelar, exhibiendo, contextualizando y desentrañando significados y usos, lo mejor de la expresión artística y social de los sectores subordinados que han merecido su atención, así como por comprender el porqué de lo peor de la misma, lo que le ha llevado a denunciar con insistencia las estrategias dominadoras de la hegemonía. Todo ello en una serie de escritos que se adentran tanto en la denuncia del terrorismo de Estado de un texto como *Días de guardar* (1971), en torno a los sucesos de Tlatelolco, como en la revisión, a un tiempo cómplice e irónica, de las “estructuras de sentimiento”<sup>40</sup> que han signado la vida en el área desde su emancipación metropolitana.

Esa capacidad para la denuncia y la impugnación convive con un interés por lo popular que ha llamado la atención sobre las connivencias de la particular retórica y de la multifacética disquisición intelectual de Monsiváis con el área de los estudios culturales. Como ha puesto de manifiesto Mabel Moraña (2007), efectivamente en sus textos se conjuga la capacidad para desvelar las imposturas desplegadas tanto por los grandes relatos y los “núcleos fuertes” de la cultura urbana del México contemporáneo con la presentación de una nutrida panorámica de los fenómenos culturales “menores”, marginales y efímeros propios de esa misma sociedad, puestos unos y otros a dialogar con los impactos propios de la globalización. Su trabajo asume toda esa línea que revisamos y que, desde frentes diversos, ha venido rescatando a lo largo de la segunda mitad del siglo XX a la cultura en tanto que núcleo del análisis social, al tiempo que ampliando la comprensión del discurso literario hacia esferas que trascienden tanto la mera textualidad como su conexión exclusiva con los agentes tradicionalmente considerados en el juego de fuerzas que componen la “ciudad letrada”. Confluyen

---

<sup>40</sup> Constituye esta una categoría acuñada en la década de los setenta por Raymond Williams, quien la emplea para aludir al “tono” ideológico, cultural, moral, sentimental, de cada época, una imbricación confusa y no sistemática, precisamente tal y como sería vivida por las colectividades en un momento histórico. Se trataría de una matriz que, en palabras de Beatriz Sarlo (2000: 314), “registra el encuentro de lo fuertemente codificado y su ‘presencia vivida’” en el terreno del pensamiento, el sentimiento, el imaginario, etc., por lo que sin quedar circunscrita al dominio de la ideología, ni al de la cultura en un sentido formal, trascendería no obstante la mera génesis personal. Concepto polémico por lo que tiene de inaprensible, fue abandonado por Williams, si bien constituiría a la postre uno de los elementos más valiosos y reaprovechados de su legado intelectual.

asimismo con esta óptica el carácter híbrido de la retórica monsivaisiana o su transdisciplinariedad y su relativización de lo oficial y consagrado. De ahí que los estudios culturales, sensibles tanto a los intereses como al lugar de enunciación periférico –geopolítico y discursivo- del polígrafo mexicano, hayan resultado en opinión de Moraña (2007: 22) especialmente provechosos en el suministro de un marco de lectura capaz de potenciar teóricamente la recepción de sus textos. El eclecticismo, el fragmentarismo, la irreverencia y la aparente superficialidad de su estrategia apuntan también a la posible condición postmoderna de parte de esta epistemología, que, descreída de la suficiencia explicativa de un solo metarrelato (trátese del positivista, el liberal, el marxista, el del psicoanálisis, etc.), parece hallarse cómoda en el aprovechamiento de la ventajas de lo oficioso, la dispersión metodológica e incluso el pensamiento débil. Sin embargo, la propia Moraña destaca la imbricación del crítico en la rica tradición mexicana de la crónica, que habría atravesado además por una particular Edad de Oro con su cultivo modernista y con el de un Contemporáneo como Salvador Novo. Pero la elección por el molde cronístico de Monsiváis es a su vez la propia de un hijo de su tiempo, el de un participante en un estadio de la vida cultural latinoamericana que, tras los experimentos totalizadores de la novelística y la ensayística del *boom*, optó por una recuperación del género cronístico y testimonial, concebido como cercano a la *praxis*, honesto en su recuperación de lo ancilar y capacitado para dar cuenta de las voces que no hallaban acomodo en el discurso oficial. Su pensamiento ha sabido ser coetáneo asimismo de toda una corriente de resignificación de lo social en Occidente que hace que resuenen en sus aportaciones, o vayan en paralelo con ellas, nombres como los de Walter Benjamin, Raymond Williams, Richard Hoggart, Pierre Bourdieu, Michel de Certeau, Ángel Rama o el propio García Canclini. Desde una óptica arraigada primeramente en el materialismo cultural y una comprensión de su participación en la agenda pública próxima a la noción moderna y clásica del intelectual, la crónica ofrece entonces a Monsiváis una plataforma sancionada para dar cabida tanto al anecdotario frívolo y el inventario de comportamientos no programáticos como a la geografía cultural, la denuncia política y el registro inmediato propio del periodismo. Esta voluntaria adscripción a un “tono menor” le ha facilitado el rescate, comprometido en todos los ámbitos, de lo que el buen

gusto y la buena política de la burguesía mexicana han preferido ignorar, aunque sin dejar de dar cuenta de un distanciamiento intelectual que le permite por lo mismo erigirse en seleccionador y organizador de las múltiples voces que, en aparente desorden, pueblan su escritura.

En relación a nuestros intereses, su abrumadora aportación -miles de páginas publicadas, frecuentación de géneros diversos, amplia temática...- se revela fundamental por cuanto ha sido capaz de ofrecer un perspicaz diagnóstico de las evoluciones y los intereses que subyacen a la “visibilización” de lo popular por el arte y la literatura hispánicas desde el siglo XIX hasta nuestros días, así como de la repercusión de esa “llamada a primer plano” de figuras y motivos en el terreno de la práctica social. En sus trabajos, el crítico ha venido denunciando con insistencia la manipulación de los sectores menos favorecidos por élites de distinto signo, una manipulación que se habría sustentado precisamente en parte sobre la cosificación estética de los colectivos subordinados en tanto que “otredad”. Las literaturas hispanoamericanas, habiendo iniciado tras la Independencia la tarea de colmar de un imaginario compartido a las nuevas naciones por medio de la pintura de tipos y atmósferas representativos, y sintiéndose deudoras de semejante imposición hasta bien entrado el siglo XX, desempeñarían un papel nuclear en la fijación estereotípica de los distintos estratos sociales, acometiendo con frecuencia tareas que trascendían lo estético y rozaban tanto el campo de lo que hoy conocemos como “ciencia social” hasta los del reformismo político, el periodismo, la pedagogía, etc. De esta manera, a lo largo del siglo XIX, el “pueblo” habría sido identificado con gran repercusión sociopolítica en las bellas letras mexicanas más o menos con lo que hoy se entiende por clases medias, mientras que los sectores más bajos de la escala social quedaban ocupados por “la gleba”, indios, marginales urbanos, etc., que permanecían por lo común fuera de la codificación artística y resultaban solo ocasionalmente admitidos en estampas – pictóricas y verbales- de corte costumbrista. Incluso una novela “popular y popularizante” como *Los bandidos de Río Frío* (1889-1891) de Manuel Payno –la mejor del siglo en México, en su opinión-, se insertaría de lleno en las convenciones realistas, presididas por la máxima del inmovilismo y por una cierta identificación entre pobreza y “defecto moral” (2000: 18-21). La tendencia alegorizante en la representación de lo

popular -“todos los pobres son iguales, todo pobre es emblemático”, sentencia-, habría quedado solo ligeramente trascendida en las mejores muestras de la literatura regionalista, para derivar luego en el rescate melodramático y populista que, sobre todo de la mano de la radio y el cine, iniciará una peculiar idealización de la pobreza, con *Nosotros los pobres* (1947), de Ismael Rodríguez, como uno de sus paradigmas, y en el de la invención nacionalista de las décadas del treinta y el cuarenta, destinado en parte, según otra de las afirmaciones cáusticas del escritor, a compensar el hecho mismo de vivir en la nación (71).

Junto a denuncias de este tipo ha formado parte del empeño del mexicano el rescate de testimonios ignorados desde las instituciones y más cercanos al “pueblo”, en concreto, al proletariado urbano, que los oficialmente consensuados como tales. Sería este el caso del género chico y sus representaciones, las cuales, en opinión que toma prestada a su vez de Orozco, “‘servían’ a las masas auténticas obras proletarias, de un sabor y una originalidad inigualables” (1978: 100). De esta manera, Monsiváis ha reconocido entre los elementos liberadores de la cultura popular urbana de la década de los diez en México los que a través de las carpas, los sainetes y el teatro político, fueron capaces de acometer una celebración de lo grotesco, de lo soez y de la agresión física y verbal y una teatralización complaciente del habla citadina, antes ignorada, que pueden ser contemplados como una respuesta a las convenciones y el “buen gusto” del porfiriato. Habría sido precisamente este teatro frívolo el primero en inventariar ciertos tipos populares para un arte de recepción a menudo trans-clasista, que operaría desde el humor y la exaltación del reconocimiento, pero también a partir de los imperativos de la sátira de costumbres y de la denuncia de la corrupción. Un teatro que asumiría con frecuencia una lógica “carnavalizada”, basada en la improvisación de cómicos bien dotados y en una mímica hiperbolizante y descarada, objeto progresivo de censura o redirección por las instituciones. “Desde el escenario, describir costumbres es ir las legalizando, volviéndolas aceptables”, destaca el polígrafo (1978: 100). Sin embargo, con el tiempo, el nacionalismo irá despojando a dichas representaciones de cualquier asomo de contradicción y, con el ocultamiento de todo lo que de censurable comportaban a su vez, terminará por convertirlas en “arquetipos entusiasmantes”.

Pionero en muchos de sus juicios, Monsiváis iba a hallarse también entre los primeros en señalar el hecho de que en el entorno hispanoamericano anterior a la década del sesenta, “resultaba muy difícil admitir que ‘lo popular’ calificase de algún modo a la cultura” (1985: 46), y en advertir cómo la literatura se habría adelantado a este tipo de sensibilidad crítica, interesándose en primer lugar por materiales culturales considerados vulgares e integrándolos en su discurso, de la mano de figuras pioneras que, como Puig, Cabrera Infante o Luis Rafael Sánchez, habrían sido capaces de romper con otro reduccionismo fuertemente asentado en el *establishment*, tanto conservador como progresista: el de la rígida identificación entre cultura popular y folclore campesino. Ya en *Amor perdido*, texto hoy clásico, aparecido en 1978, Pedro Flores, Ninón Sevilla, Agustín Lara, José Alfredo Jiménez, pero también David Alfaro Siqueiros, Salvador Novo o Fidel Velázquez, se constituían en objetos dignos de atención y reflexión conjunta en un afán por dar cuenta de la textura de una época. En este sentido, la obra del mexicano ha destacado una y otra vez el papel desempeñado por la industria cultural en la modernización latinoamericana -su función simultáneamente mediadora y manipuladora-, pero también su lugar en el desarrollo de una nueva forma de integración continental fundada en una particular comprensión y codificación del sentimiento. Cine, radionovela y telenovela aparecen en sus páginas como realidades sustanciales para la creación de un nuevo imaginario compartido en la primera fase de la modernidad audiovisual del continente, apoyado asimismo, como recordaba Martín Barbero, “tanto en la ‘popularidad’ de ciertos ritmos –el bolero, la ranchera, el tango- como sobre la mitificación de algunos ídolos de la canción” (1987a: 212). Dentro de esta línea de reflexión, son muchas y justamente célebres las páginas que, desde una perspectiva tanto crítica como historiográfica, ha dedicado al análisis de la poderosa industria cinematográfica mexicana de la primera mitad del siglo XX. Principal productor del conjunto de países de habla española, el cine mexicano marcó toda una época de imágenes, gustos y tendencias a nivel continental. Si su costumbrismo, especialmente el rural, podía según el crítico ser contemplado fuera de México como algo exótico y divertido, en su país de origen, así como en el conjunto de Centroamérica, habría sido objeto sin embargo las más de las veces de una “identificación desbordada” y de la conversión –aprovechada e impulsada

convenientemente por el poder- de sus relatos en auténticos “manuales de conducta”. Al desvelamiento de estas operaciones ocultas, pero también a la evaluación de las virtudes y las sombras estéticas de esta forma contemporánea de arte, se deben algunos de los fragmentos más iluminadores de la producción del escritor.

En definitiva, la mirada monsvaisiana se ha destacado, fondo y forma, por su capacidad para poner al descubierto la diversidad de registros que construyen la trama social y la multiplicidad de subculturas que la habitan (Moraña: 2007: 22). De ahí que las zonas conflictivas y contradictorias de la realidad constituyan su objeto privilegiado de atención, y de ahí también la correspondencia entre el carácter paradójico de los fenómenos que rescata y la construcción de su propia retórica y su propio aparato argumentativo a partir de los deslumbramientos –y en ocasiones los abusos- de la paradoja. Inmediatez, antiolemonidad, heteroglosia y confianza en la parodia y la ironía como armas desde las que desenmascarar y resistir la iniquidad han sido destacados como marcas de estilo de una forma de pensamiento y de escritura tremendamente característica, sobre la que planea no obstante la sospecha ocasional de un excesivo mimetismo con respecto al carácter caótico de los rituales que glosa. Es cierto en cualquier caso que tanto su rescate del papel desempeñado por las culturas populares en la conformación de las naciones y la misma región latinoamericana como su diagnóstico de la confluencia de las clases populares urbanas contemporáneas en pactos de consumo se imbrican en un proyecto de denuncia de toda aproximación esencialista, monolítica o solemne de la idea de identidad, que exige de la desacralización y la irreverencia misma con respecto a los grandes modelos retóricos y epistemológicos.

\*

## RECAPITULACIÓN

Pese a la ya larga trayectoria de reflexión en torno al alcance de lo cultural y la especificidad de las adscripciones populares en el seno de la categoría, los desencuentros al respecto siguen siendo numerosos. Dos extremos polarizan las aproximaciones al tema, aquellos que conceden privilegio a lo material como elemento definidor de la cultura, los orientados hacia una comprensión básicamente idealista de los fenómenos sociales. Se trata de cavilaciones inauguradas en buena medida por los aportes románticos, cuyo carácter pionero en muchos sentidos se reveló no obstante incapaz para dar cuenta de los acomodos a la nueva situación del capitalismo industrializado de culturas populares identificadas con un idilio rural y reactivo. Al contemplarla como inherentemente positiva, simple y pura, el romanticismo inauguró además una tradición homogeneizadora en torno a la condición popular en la que iban a incurrir reflexiones posteriores donde esta quedaba integrada ya a sociedades de clases de carácter urbano. La cultura popular tendió a ser vista entonces como resultado inevitable de la manipulación y como reproducción degradada de las ideologías dominantes o, por el contrario, como expresión de una visión del mundo esencialmente contestataria y definida por su oposición radical a los grupos en el poder.

Un cierto consenso comenzó a vislumbrarse con la comprensión de la cultura como sistema simbólico que, en relación con las condiciones materiales específicas del grupo, resultaba capaz de expresar y modelar a un tiempo la práctica comunitaria, la cual termina generalizando en las pasadas décadas del setenta y del ochenta una perspectiva de análisis de lo cultural que lo enfrenta mayoritariamente desde la óptica de la producción, la circulación y el consumo del significado en la vida social. Esta orientación ha permitido trascender tanto las percepciones inmanentes de la cultura popular como expresión del espíritu de la nación, como los callejones sin salida a los que habían conducido las versiones extremas del determinismo por las que quedaba reducida a una mera variable dependiente de lo económico. La cultura tiende a contemplarse entonces cada vez más como terreno de imposición pero también de

generación de sentido, y un buen número de investigaciones se re-orienta en consecuencia a comprender la dialéctica entre la reproducción y la emancipación, la cuestión de lo determinante no reductivo.

Con todo, delimitar qué es lo que define la condición “popular” de las prácticas o de los productos culturales sigue sin mostrarse sencillo. Para muchos, la dimensión resulta identificable con un repertorio de géneros, temas, motivos, fórmulas... propios de determinadas expresiones según las épocas y los territorios. Con Gramsci el acento comienza a ponerse no en el inventario de rasgos, sino en el complejo de las relaciones de poder, de tal manera que la cultura popular pasa a contemplarse, más que como una visión o una expresión sistemática del mundo, como un conjunto de lugares donde los sujetos populares, a diferencia de los miembros de los grupos dominantes, se forman (Rowe y Schelling, 1991: 4). Bourdieu extendió el estudio de la dominación más allá del análisis del lugar ocupado en las relaciones de producción y del reparto desigual del capital económico al centrar su interés en el denominado “mercado de bienes simbólicos”: las dificultades de acceso de las clases subalternas a los capitales escolares y artísticos pasaron a contemplarse como otro vector clave para definir lo popular.

Desde los albores del Novecientos, un nuevo modelo de organización social y de circulación de la cultura enfrenta o subsume lo hasta entonces concebido como cultura popular. Se hablará cada vez con mayor frecuencia de cultura “masiva”, “de masas”, “para las masas”, de “industrias culturales”..., con una proliferación de rótulos que lleva a García Canclini a comentar que “podría hacerse una historia de la llamada cultura masiva que fuera un registro de las nociones abandonadas” (1989: 239). Cada una de ellas desvelaba además una postura distinta ante una misma situación: ¿debía entenderse esta como democratización de las costumbres y de los saberes tras la irrupción señalada de las masas en la vida pública?, ¿o como un vehículo inédito para la manipulación, dado el control por una selecta minoría de medios de circulación de mensajes de muy amplio alcance?, ¿conllevaba el sometimiento de los bienes culturales a procesos técnicos, laborales y de distribución semejantes a los de la industria pesada una corrupción de los logros civilizatorios?, ¿cómo repensar la circulación del sentido en un mundo inter-conectado en el que los sistemas de valores y los modelos

representacionales son generados por un número cada vez menor de centros emisores, difícilmente localizables además desde un punto de vista territorial? Frente a posturas como las dominantes en la academia norteamericana, donde el término “popular” designa casi en exclusiva lo relativo a la cultura de masas, objeto de reproducción mecánica, y en la que el resto de expresiones son reunidas bajo la categoría de “folclore”, otra línea de trabajo se esforzará en cambio por distinguir las conexiones entre la nueva cultura “vulgar” o “masiva” y la vieja cultura “popular”.

En América Latina, el debate autóctono rescató la noción vinculándola a la entrada anacrónica y diferenciada de la zona en los procesos propios de la modernización occidental. El mundo cultural popular latinoamericano será enfrentado por autores como Néstor García Canclini o Jesús Martín Barbero como el espacio donde convergen las tradiciones, los medios masivos y las prácticas cotidianas, y en sus formas de representación se reconocerá cada vez más la hibridación entre modos de enunciación, saberes narrativos y genéricos, sistemas representacionales... patrimonio de las culturas de Occidente, con los aportes oriundos de la situación americana y con el arribo impetuoso de un dominio audiovisual que acomodó la transición de grandes sectores a modelos sociales y culturales inéditos, puesto que, como señalan William Rowe y Vivian Schelling, la industrialización y el desarrollo de una industria cultural fueron dos procesos a menudo coincidentes en buena parte de la región (1991: 2).

Polémica y confusa, la apelación a una “cultura popular” proporciona cuanto menos un dominio común de referencia a partir del cual, en cada uso concreto, resulta conveniente explicitar las reservas y las peculiaridades del manejo propio. Ilumina acerca de la presencia de variaciones en las formas de construir y de expresar la visión del mundo de los sujetos y los grupos como resultado de situaciones de dominación y de accesos diferenciales a bienes materiales y simbólicos, de la existencia de “lugares” de formación y enunciación diferenciados. Opone también cauces de socialización y de enculturación informales a otros de carácter formal e institucional, y da idea, cómo no, de grados notables de aceptación y difusión de prácticas y mensajes. A partir de ahí, valores de distinto signo atraviesan la categoría y las generalizaciones se hacen cada vez más arriesgadas. El desacuerdo se mantiene a la hora de catalogar como populares

formas de expresión artística sustentadas en un uso particular del lenguaje: ¿qué singulariza a la denominada “literatura popular”?

## 2.1.6. LITERATURA POPULAR.

### 2.1.6.1. El universo del folclore.

En “La poesía popular en la lírica contemporánea”, conferencia dictada en la Universidad de Berlín en 1932, un eximio representante del neopopularismo como Rafael Alberti afirmaba que no existía arte popular, sino “tradición popular del arte”. Esto es, como puntualiza Andrés Soria, que “el arte no tiene adjetivos, sino solo canales de transmisión” (1990: 109). Sin embargo, distintas variables han sido invocadas en la caracterización de una supuesta “literatura popular”, desde su nacimiento entre los sectores subalternos hasta su acomodación a una poética fundada en la repetición, el formulismo, la serie y el esquema, pasando por su ligadura con las marcas de la oralidad o la anonimia.

En nuestro entorno, Menéndez Pidal ensayó tempranamente una tentativa caracterizadora al distinguir entre “poesía popular” y “tradicional”, adscribiendo a la primera composiciones de fecha cercana difundidas oralmente entre un público amplio sin cambios significativos y reconociendo la tradicionalidad en obras no solo recibidas, sino asimiladas durante generaciones en una acción continuada y colectiva de recreación y variación (Zumthor, 1991: 24). Una distinción que enlaza con la que en griego distingue entre el *aoidós*, el poeta que es creador en el acto mismo de la *performance*, y el *rhapsoidós*, que transmite a partir de un ejercicio fundamentalmente memorístico y que le permite distinguir en el Romancero precisamente un período “aédico” o de florecimiento, y otro “rapsódico” o decadente, “en que la tradición se limita casi solo a reproducir lo antes creado” (Guillén, 2005: 210). Pese a que con ellas estaba poniendo de manifiesto la complejidad del fenómeno de la poesía oral, la existencia en el seno de la clase de distintas vertientes o estados, la variación diacrónica

de los estilos y por tanto su carácter de proceso en cambio permanente (Díaz Viana, 1997b: 20), las propuestas pidalianas no han dejado de suscitar críticas. “¿cómo habremos de medir o reconocer la ‘tradicionalidad’?”, se inquiera Luis Díaz Viana: “¿Habrá de pasar una generación o varias para que podamos decir que un canto es ‘tradicional’?” (1997a: 14). Asimismo, ¿cómo negar taxativamente la creatividad en unos procesos de reproducción que han dado lugar desde a un amplio y dispar abanico de variantes hasta un acervo novedoso de creaciones? La distinción es pertinente por lo que ilumina acerca de los modos de creación y transmisión de todo un patrimonio colectivo, pero sin duda menos tajante y más saturada de situaciones intermedias de lo que imaginaba el sabio coruñés.

La idea de una poesía y un canto populares había sido lanzada consecuentemente por las especulaciones románticas, con Herder y los Grimm hablando ya entre 1775 y 1815 de *Volkspoesie* y *Volkslied*, e incluso de *Naturpoesie*, un concepto con el que se distinguía a una poesía supuestamente “natural”, es decir, anónima, colectiva, simple y auténtica. En inglés, el conjunto de ideas asociadas a la noción de *Volksgeist* va a dar paso a un término nuevo, *Folklore*, surgido en 1846 de la unión por W. J. Thomas de las palabras *folk* (pueblo) y *lore* (conocimiento, saber, conjunto de costumbres). Esta referencia abarcadora ha tendido a diversificarse en dos direcciones parcialmente divergentes, dependiendo, como señala Luis Díaz, de su comprensión fundamental

como modelo social o como modelo estético. La actitud ética que siempre ha tenido –y tiene– un gran peso en quienes practican el folklore, como actantes o estudiosos, tiende a presentar lo *folk* como una alternativa global de sociedad opuesta a la moderna, una estética colectiva o más moderna y sofisticada (1997b: 17).

Es la distinción que subyace en las referencias de Mercedes Díaz Roig a *Folk-Liv* y *Folk-Literature* (1976: 3), el folclore que se refiere a los usos y costumbres y el que entra en el terreno de la literatura, que comprende cantos, cuentos, proverbios y adivinanzas, y en el que se inscribe la llamada “poesía popular”. El primero en cierto sentido próximo a otra noción manejada por los antropólogos, la de *Gemeinschaft*, introducida en 1887 por Tönnies, la comunidad pequeña, fuertemente aglutinada, con una notable implicación emocional y social entre sus miembros y por lo general

caracterizada por un limitado desarrollo tecnológico y una escasa división del trabajo (Blache, 1983: 138). El segundo, en cualquier caso, inseparable en la mayoría de las investigaciones de la condición social referida por el folclore entendido como complejo vital absoluto. Así para Antonio Gramsci, quien enfrentó lo folclórico como una “concepción del mundo” dependiente de unas condiciones de vida concretas y dotada además de un profundo sentido oposicional frente a las visiones oficiales del mismo (1968: 330)<sup>41</sup>.

Advertía también el italiano la posibilidad de que determinadas concepciones folclóricas prolongaran su existencia cuando las condiciones de vida de las que habían surgido se hubieran visto superadas, adelantando con ello una línea de reflexión que será retomada por Raymond Williams con su célebre elaboración de las categorías de “arcaico”, “residual” y “emergente”. Para el británico, toda cultura incluye elementos aprovechables de su pasado, pero su lugar dentro del proceso cultural contemporáneo es profundamente variable (Williams, 1997: 144). Las supervivencias “arcaicas” se reconocen así como la recuperación, deliberada y con fines específicos, de elementos de un pasado sentido como tal, a diferencia de las formas “residuales” de una cultura pretérita, cuya función en el proceso cultural del presente es todavía activa y, más aún, en la mayor parte de los casos inconsciente, asimilada a la contemporaneidad de los sujetos. Como “emergentes” se contemplan los nuevos significados y valores, las nuevas prácticas y los nuevos tipos de relaciones que se crean en cada momento (144-145).

Pese a que la cuestión de la funcionalidad es clave y son las prácticas y los discursos que dotan de sentido a la vida comunitaria, con independencia de su localización geográfica, demográfica, profesional..., los que nos permiten hablar de folclore, es cierto que lo folclórico tiende a vincularse hoy con estructuras sociales o formas

---

<sup>41</sup> Para un repaso de la comprensión del folclore por un conjunto de pensadores vinculados al marxismo occidental, resulta de gran interés la completa síntesis proporcionada por José Limón en “Western Marxism and Folklore” (1983). Limón llama la atención sobre cómo la perspectiva dominante entre ellos asocia lo folclórico con un conjunto de expresiones críticas con la hegemonía ideológica del capitalismo que muy difícilmente encuentran vías de supervivencia en la fase avanzada de este, donde quedan reducidas a la condición de reliquias marginales. El neo-romanticismo implícito en esta postura, que confinaría el folclore al pasado y contemplaría como inherentemente bueno todo lo que no está producido o asociado con el sistema capitalista, es superado según Limón por enfoques como el de Michel de Certeau y su confianza en la dimensión oposicional de “las prácticas de la vida cotidiana”.

discursivas que han perdido ya su funcionalidad, o se hallan en vías de perderla. De ahí la asociación entre el folclore y un patrimonio colectivo forjado en un pasado más o menos lejano aunque de alguna manera sentido como propio, transmitido de generación en generación y vinculado en el caso del arte literario con una poética sustentada en la anonimidad, la tendencia a la regularidad expresiva y el acatamiento de las sanciones grupales tanto desde un punto de vista estilístico como moral, opuesta a los impulsos innovadores, individualistas y transformadores de la denominada literatura “cultura”. En este sentido, la definición de Luis Díaz resulta de gran utilidad para delimitar un campo de estudio y de referencia compartido:

El Folklore estudiará, por tanto, todo lo relacionado con la creación y transformación de unas manifestaciones culturales que no tienen autor conocido ni único, con la configuración de un “estilo” o “escuela” que las propicia y con la manera en que se difunden y transforman en el espacio y el tiempo. [...] El Folklore es el afán científico por conocer el engranaje sobre el que se sustenta tal maquinaria creativa, por desandar los pasos de una poética con la que cada colectividad conjura sus contradicciones y se expresa como conjunto de seres (1997a: 22-23).

A este acervo suelen incorporarse también creaciones recientes, de autor conocido, si bien percibidas por lo general como anónimas en la memoria colectiva y que constituyen igualmente un patrimonio compartido por grupos extensos. “Folclore urbano” o “contemporáneo”, sujeto frecuentemente a reproducción mecánica, del que forma parte la canción, a la que la perspectiva tradicional europea había venido reconociendo desde antiguo como un subgénero de la “poesía popular”. Paul Zumthor menciona cómo en el siglo XV la canción ocupaba ya este lugar dentro de las *Artes de segunda retórica francesa*, identificada bajo el nombre de “rima rural” (1991: 24). A una poesía “cantada” hacían exactamente referencia las reflexiones pidalianas.

Sin embargo, el ingreso de manifestaciones contemporáneas, urbanas y desvinculadas de una funcionalidad específica al campo de lo folclórico es rechazado por un buen número de especialistas. Las polémicas en torno a la construcción de un “canon de lo popular” son de hecho tan antiguas como las primeras tentativas de valoración de sus manifestaciones. Los sesgos y criterios artificiales de selección de los productos “auténticamente” populares por parte de los folcloristas han sido igual de

intensos que los que tienden a rodear la canonización de las obras integradas al circuito de lo “culto”. De ahí que Luis Díaz Viana hable del recopilador de las manifestaciones orales como del verdadero “guardián de la tradición”, pues en su práctica de rescatar lo que juzga “valioso”, “verdaderamente popular” o “tradicional”, es él quien decide qué pertenece a la categoría y qué no, quien da forma al legado patrimonial que con más probabilidad se transmitirá entre las generaciones futuras y quien ofrece una visión parcial y distorsionada de la realidad cultural (Díaz Viana, 1997b, 1999, 2002). Fue este el caso del folclorismo español de las primeras décadas del siglo XX, preocupado por distinguir un *corpus* romancístico “puro”, que relacionaba con la “empresa nacional” y del que desgajaba absolutamente a los denominados “romances vulgares”, el empeño de los Menéndez Pelayo, Durán, Wolf, Juan y Ramón Menéndez Pidal, etc. (Díaz Viana, 1997b: 14-16). El tradicionalismo optó por minusvalorar el complejo vital total que rodea a la ejecución de un canto, obsesionado en su filiación neo-romántica con una poesía popular no contaminada por ningún sustrato “vulgar” y empeñado en el hallazgo de supuestas variantes primigenias de los textos. La poesía popular del Romancero tenía para un investigador incansable como el coruñés un origen bien definido:

En ningún modo hemos de ver en el Romancero una amalgama indiferenciada de elementos aristocráticos y plebeyos. [...] Las versiones elaboradas tradicionalmente entre las clases cultas en el Siglo de Oro son el verdadero Romancero que todos conocemos; y así el Romancero es popular en el alto sentido de la palabra, no vulgar y bajo; noble por sus orígenes épico-heroicos, sigue siendo noble por haber sido elaborado y fijado principalmente en la época del Renacimiento (Menéndez Pidal, 1967: 28).

Sin embargo, y en contra de la creación de compartimentos estancos, autores como Díaz Viana, Hobsbawm, Redfield o Zumthor insisten en la naturaleza híbrida de lo popular:

Antes como ahora, aunque siempre de manera algo diferente, ha habido quienes han participado de unas y otras tradiciones: juglares o copleros, cantores o escritores, músicos o poetas que se han movido cómodamente entre esas vertientes culturales diversas y, así, han ido y venido de lo culto a lo popular, del campo a la ciudad, de la corte a las calles, de lo oral a lo escrito (Díaz Viana, 1997b: 32).

En este sentido, una literatura como la de cordel proporciona una plataforma privilegiada para analizar la manera en que vertientes decantadas dentro de lo popular, adscritas a lo tradicional, innovaciones recientes, rasgos gestados en otros circuitos de distribución... convergen, se confunden y se retroalimentan. Fenómeno europeo luego exportado a América, su caso ofrece además un testimonio ejemplar para comprobar las correlaciones entre el devenir literario y la innovación técnica: la aparición de la imprenta determina prácticamente su nacimiento, pero su naturaleza se mantendrá siempre en la frontera entre la oralidad y la escritura, participará de maneras diversas de expresión, a caballo entre la declamación, la dramatización y el canto, y no dejará de aprovechar recursos visuales asociados a la innovación tipográfica. En ella, menos un género o una poética que una modalidad de transmisión de la cultura, se concitaron además materiales de épocas muy diversas, ingresando a su “archivo” desde composiciones inspiradas en un acervo folclórico de raigambre medieval a otras nacidas a la luz de acontecimientos recientes, pasando por leyendas, resúmenes, obras de teatro..., para, entrado el siglo XX, confundirse con los “tebeos”, las revistas y las novelas baratas que se le asemejaban en sus tipos de distribución y que terminarán por desplazarla del fervor popular. Asimismo, la literatura de cordel dio cabida a narrativas de éxito generadas en otros ámbitos, a versiones abreviadas de textos folletinescos e incluso a productos (pronósticos, calendarios, crónicas de actualidad, narraciones de crímenes y catástrofes...) que quedaban fuera de la propia designación de lo literario (Díaz Viana, 1999; 2000).

#### **2.1.6.2. Oralidad y formulismo.**

Representan las de cordel un acervo destacadísimo de literaturas fronterizas, de manera cardinal por su tránsito fluido entre lo hablado y lo escrito, una intersección a la que los estudios recientes conceden cada vez mayor carta de naturaleza en nuestra tradición. Tanto Ricardo Senabre (1991) como Paul Zumthor (1989) o Margit Frenk (1997) han presentado a la lectura silenciosa como una conquista tardía en la

civilización occidental. Para Frenk, esta no se habría impuesto como hábito generalizado hasta finales del siglo XVIII o principios del XIX, y es esta extensión de la lectura en voz alta la que le lleva a trabajar sobre la hipótesis de un sostenido contacto del “vulgo” con obras literarias de muy diversos orígenes<sup>42</sup>. En sintonía con la profesora mexicana, Paul Zumthor venía implicado desde tiempo atrás en la demostración de que la cultura de la Edad Media había estado mayoritariamente bajo el imperio de la voz, incluso en ámbitos donde se cultivaba la escritura.

Esta costumbre de escuchar los textos escritos habría repercutido además en la escritura misma, de lo que dan cuenta indicios como la frecuencia de ciertas repeticiones propias de la oralidad o las numerosas variantes del apóstrofe al *lector sive auditor* de los textos medievales (Frenk, 1997: 11), sin duda un *cliché* en no pocas ocasiones, pero que de alguna manera estaba señalando la importancia de una voz que “participa con toda su materialidad en la significancia del texto” y de “una situación de discurso *en presencia*” (Zumthor, 1987: 20 y 42). Las mismas conclusiones quedarían refrendadas por la abundancia en los manuscritos de notas musicales, alusiones al canto y al acompañamiento instrumental o por las informaciones anecdóticas que dan cuenta de juglares, cantantes, recitadores y lectores, “portavoces de voz”, como los denomina Margit Frenk, y de su público de “oyentes”. Las redundancias, repeticiones y paralelismos, la estructura episódica o la división del discurso en unidades breves, la minuciosa atención concedida al ritmo y a las sonoridades... aparecen a menudo en la literatura escrita medieval y moderna, evidenciando la alta probabilidad de su deslizamiento hacia lo performancial.

---

<sup>42</sup> “Esa otra cultura, escrita, que floreció en ámbitos más restringidos –medios clericales y conventuales, cortes y palacios, ciudades-, tenía en común con la de tradición oral un factor muy importante: la publicación de sus productos literarios adoptaba las más veces modalidades orales” (1997: 9). En la misma dirección se pronuncia Ricardo Senabre: “Si se quiere una prueba más, puede acudir al diccionario de Covarrubias, donde la voz *leer* tiene todavía una única acepción: ‘Es pronunciar con palabras lo que con letras está escrito’. En cambio, el *Diccionario de Autoridades*, ya en el siglo XVIII, ampliará así la definición: ‘Pronunciar lo que está escrito, o repasarlo con los ojos’. He aquí el primer reconocimiento lexicográfico de lectura silenciosa” (1991: 198). Con todo, existe diversidad de opiniones en torno a la generalización de la práctica de la lectura individualizada: siglo XVI (Ife), fines del XVII (William Nelson), a lo largo de un amplio lapso temporal mucho más allá de la invención de la imprenta (McLuhan, Zumthor, Genette, Ong). (Para un completo panorama al respecto, véase Frenk Alatorre, 1997.)

Dos cuestiones han centrado la mayor parte de las inquisiciones en torno a la oralidad: la de la racionalidad particular que diferencia una cultura eminentemente oral de otra sustentada en la escritura, su “economía cultural”, que determinaría tanto los procesos de adquisición, preservación y difusión del conocimiento como el desarrollo de concepciones del mundo, sistemas de valores y formas artísticas particulares (Pacheco, 1995: 57); la de la modelización específica de los textos como consecuencia de su vocalización, esto es, la existencia de una poética oral específica.

Ambas se hallan fuertemente imbricadas. De hecho, la cuestión de las psicodinámicas de la oralidad había sido abordada inicialmente por trabajos como los de Parry y Lord, que nacían de la inquietud por comprender el funcionamiento y la gestación de la épica antigua y que culminarían a su vez en una descripción técnica de la poesía oral basada en su conocida teoría formulaica. Casi simultáneamente, el campo fue ensanchado por las pesquisas de Eric Havelock (*Preface to Plato*, 1963) en torno a las implicaciones que para el desarrollo de la civilización clásica helena, y en concreto para el surgimiento de la Filosofía como disciplina diferenciada de la sabiduría oral tradicional, habría tenido la internalización de la escritura en la psique griega entre los siglos VII y IV a. C. (Pacheco, 1995: 32).

Como Havelock, Parry y Lord enmarcaron el discurso homérico en una tradición de pensamiento fundamentalmente oral y sustentado por tanto en la narratividad, la fórmula y la tendencia a la emotividad y la concreción. Sus investigaciones trasladaron el centro de interés de los trabajos en torno al arte homérico de la vieja polémica acerca de la personalidad del creador y la participación de uno o varios *aedos* en la conformación final de los poemas al estudio de un sistema colectivo y notablemente sofisticado de composición oral que procedía a partir del encadenamiento de fórmulas, temas, motivos y patrones métricos y rítmicos integrantes de un acervo común. La historia de su empresa es bien conocida: deseoso de profundizar en el conocimiento de la poesía oral, Milman Parry desarrolló un exhaustivo trabajo de campo en la Yugoslavia de los años treinta, donde la tradición de la epopeya de larga duración se mantenía vigente. Su inesperada muerte le impidió culminar la sistematización y el análisis de los materiales obtenidos, una tarea que sería acometida por su discípulo

Albert B. Lord, quien completó la empresa de observación y recopilación hasta la década del cincuenta y publicó sus conclusiones en una obra ya clásica, referencia ineludible para los interesados en el universo poético oral, cuyo título se mantiene fiel a la inspiración del maestro, *The Singer of Tales* (1960). A partir del análisis de los métodos compositivos de los cantores yugoslavos, Lord extrae valiosas conclusiones para delimitar las características del modo de producción de la poesía narrativa oral. Cotejando semejantes procedimientos con los poemas homéricos conservados, defiende la hipótesis de que estos no son sino canciones que tratan asuntos ampliamente conocidos en la época y que en un determinado momento habrían sido puestos por escrito, “dictados”, quizás a raíz de la noticia de prácticas de fijación semejantes en oriente, con lo que habrían pasado de ser la “Canción de Aquiles” o la “Canción de Odiseo” a convertirse en la *Ilíada* y la *Odisea*.

La estancia yugoslava permitió a los dos investigadores constatar la existencia de una técnica sustentada en el adiestramiento de los jóvenes cantores en una serie de destrezas, de manera que en cada ejecución se actualizaban historias básicamente compartidas, pero no a partir del aprendizaje memorístico de versos precedentes, sino de la hábil combinación intertextual de fórmulas dadas, asuntos comunes, interiorizados modos de versificar... Desde este punto de vista, resultaba vacuo diferenciar entre “originales” y “variantes”: cada *performance* constituía en sí un acto autónomo de creación y cada una de ellas se construía a partir del pivote fundamental de la fórmula. Parry, quien apeló al epíteto homérico para trasladar las asunciones del trabajo de campo a la épica griega, la definió como un grupo de palabras que expresaba una idea básica y que era empleado regularmente bajo las mismas condiciones métricas (Lord, 1960: 4)<sup>43</sup>. Insistía en la idea del “grupo fijo de palabras”, de extensión mayor en la denominada “expresión formulaica”, mientras que otros después de él han puesto el énfasis en la condición de molde, de patrón, fundado en el ritmo, la métrica, la distribución de términos clave..., en definitiva, en el carácter de esquema textual

---

<sup>43</sup> Lord otorga un origen sacro y ritual a la fórmula: “The metrical convenience, or even better, the metrical necessity, is probably a late phenomenon, indispensable for the growth of epic from what must have been comparatively simple narrative incantations to more complex tales intended more and more for entertainment” (1960: 66-67).

reutilizable en situaciones diversas de la fórmula, y no solo en el recurso a una combinatoria estrictamente establecida.

Esta manera de enfrentar el arte homérico implicaba por un lado la recuperación del sentido profundo, etimológico, de la noción de “texto”: un tejido, una red resultante de la combinatoria de elementos dados que van entrelazándose hasta dar lugar al sentido. Pese a las constataciones de Lord acerca de la no correspondencia en Yugoslavia entre la clase social y la condición de “cantor de cuentos”, la idea de un Homero analfabeto y la asociación de su poesía con una norma popular antes que culta no fue acogida sin polémicas. Conjeturas de este tipo habían sido adelantadas por figuras como Robert Wood o Jean-Jacques Rousseau (Ong, 2002: 27-28), pero la implicación fundamental de un arte instituido en la combinatoria de elementos “prefabricados” y de un universo semántico fundado en la familiaridad y no en el hallazgo novedoso fue rechazada por quienes consideraban que la compleja estructura de los poemas, las relaciones entre sus pasajes y la creatividad en el manejo de los supuestos lugares comunes estaban remitiendo necesariamente a una composición original escrita<sup>44</sup>.

Se enfrentaban así no solo dos poéticas, sino probablemente dos maneras de concebir el mundo notablemente diversas. Numerosos estudios han reconocido en las culturas de oralidad primaria un carácter conservador, acumulativo, agonístico, orientado a lo concreto y situacional y alejado de las tendencias analíticas, subordinantes, lógicas, abstractas y clasificatorias que organizan los sistemas de pensamiento asentados en lo escrito (Ong, 2002: 42-59; Zumthor, 1991: 232; Dorra, 1997). La fórmula homérica se desgajaba entonces claramente del mero truco para pasar a formar parte de una concepción profunda del mundo, una cosmovisión en la que el lugar común resulta valorado precisamente por la importancia de la repetición para la salvaguarda y la transferencia del conocimiento. La interiorización de la escritura en el mundo griego, que ofrecía una alternativa de almacenamiento del saber y que sería efectiva probablemente ya para el tiempo de Platón (¿427?-347 a. C.), iba a conllevar en cambio

---

<sup>44</sup> Mención aparte merecen otro tipo de precisiones realizadas a la teoría formulaica. La escuela pidaliana, aunque muestra acuerdo con sus tesis fundamentales en un buen número de aspectos, destacará un equilibrio mayor entre memoria e improvisación y una importante interacción entre tradición oral y escrita en los casos tanto de la épica medieval española como del romancero. Hoy día, la fórmula tampoco tiende a ser interpretada como un rasgo certero de oralidad (Zumthor, 1991: 131).

un desarrollo sustancial del pensamiento abstracto y con él toda una serie de modificaciones en las preferencias y los valores. De ahí que Havelock relacionara las condenas platónicas a los poetas con el rechazo de unos esquemas de pensamiento que desconfiaban cada vez más de las virtudes de la fórmula y del lugar común (Ong, 2002: 32). Y ello pese a que, como recuerda Walter Ong, en obras como el *Fedro* o la *Carta VII*, el filósofo denunciara la inhumanidad y el mecanicismo implícitos en la técnica de la escritura, así como sus potencialidades destructoras de la memoria (32).

Por todo esto, son muchos los que se han interrogado acerca de la influencia de la vocalización en la génesis de una poética propia de lo oral. Aunque difícilmente pueden ofrecerse conclusiones generalizadoras, ciertas marcas tienden a repetirse en los discursos nacidos en íntima o en aislada conexión con la voz. La funcionalidad (celebratoria, educativa, fortalecedora de la identidad grupal, sancionadora del conocimiento compartido...) y la importancia de la transmisión en situación imponen a estas manifestaciones exigencias notables, relacionadas con la irrevocabilidad de su recepción y con las particularidades de su destinatario -comunidades reducidas y homogéneas desde el punto de vista sociocultural-, circunstancias ambas que se han visto no obstante sensiblemente modificadas con la mediatizada oralidad contemporánea. Los fines mnemotécnicos explican buena parte de los rasgos de estilo del discurso literario oral<sup>45</sup>, desde la exigencia del acontecimiento grandioso o la personalidad extraordinaria, que en su contraste con lo cotidiano se convierten en memorables, al gusto por las redundancias de todo signo –rítmicas, métricas, fónicas, semánticas...-, en virtud del cual resultan preferibles los grupos de entidades antes que los elementos aislados y gratas cargas de epítetos que la escritura rechaza por sobreentendidas y tediosas (Ong, 2002: 45). También con exigencias mnemotécnicas y representacionales se relacionarían la estructura episódica común a la narración larga, la creación de personajes tipo, el rechazo de la ambigüedad o una preferencia por el relato

---

<sup>45</sup> La expresión “literatura oral” fue acuñada por Paul Sébillot, quien la empleó por primera vez en el prólogo a una recopilación de relatos populares de la Alta Bretaña publicada por él en 1881 (*vid.* Mato, 1991; Colombes, 1999). Su caracterización ponía de manifiesto marcas comparativas (inferioridad con respecto a la literatura escrita) y teleológicas (estadio primitivo y previo a la aparición de la verdadera literatura, la escrita) en la comprensión del fenómeno que, junto con el oxímoron contenido en la asociación de los dos términos, “letra” “oral”, han llevado a autores como Walter Ong a rechazar tajantemente el marbete, calificándolo nada menos que de “monstruoso” (2002: 22).

antes que por la mera yuxtaposición de resultados enormemente funcionales, puesto que los saberes inscritos en la acción humana resultan más atractivos y llamativos y, en consecuencia, su asunción se hace más sencilla y su perdurabilidad más profunda (139).

La posibilidad de reconocer un estilo “oral” en la poesía hispánica fue lo que condujo a Dámaso Alonso y José Manuel Blecua (1964) a publicar bajo el marbete de “poesía de tipo tradicional” una compilación en la que la cuestión del origen histórico quedaba soslayada en favor de un interés de tipo estilístico. Se sancionaba así la existencia de un “estilo oral tradicional”, algo en lo que vino a redundar Antonio Sánchez Romeralo en su libro sobre el villancico de 1969. El binarismo que organiza la canción popular hispánica y que sería trasunto de una visión del mundo organizada también conforme a patrones binarios, la combinación de permanencia y variación, de gasto de sonido para la retención del sentido y el lenguaje sintético fuertemente afectivo formarían parte de esa economía del texto recitado a la que fervorosamente se refiere Zumthor, reconociendo el acierto de la intuición pidaliana cuando aludía a ella en otros términos al hablar del “estilo tradicional español”, y en la que destaca:

[...] su intensidad, su tendencia a reducir la expresión a lo esencial (lo cual no quiere decir ni a lo más breve ni a lo más simple); el predominio de la palabra en acto sobre la descripción, los juegos de eco y de repetición; la inmediatez de las narraciones, cuyas formas complejas se constituyen por acumulación; la impersonalidad, la atemporalidad... Estas características, más o menos nítidas, manifiestan en el nivel poético la oposición funcional que diferencia la voz de la escritura (1991: 235).

### **2.1.6.3. Literatura de masas y subliteratura.**

Para muchos, es la dimensión oral de un texto la que proporciona una señal inequívoca de su vocación popular. Sin embargo, en opinión de Margit Frenk no deben confundirse oralidad y carácter popular (2006: 85). Tampoco para Paul Zumthor, quien sin embargo reconoce cómo el reiterado acaparamiento de la escritura por las clases dominantes a lo largo de la Historia ha tendido a colocar a las expresiones orales en

lugares de marginación o incluso de represión, asociando frecuentemente la figura del cantor o del poeta oral y la defensa del oprimido (1991: 229).

Hoy día son otras las marcas que se convocan para dar cuenta de una “estilística de lo vulgar”, de una poética “subliteraria” o “de masas”, designaciones que varían según el intérprete pero a las que en todos los casos suelen acompañar connotaciones peyorativas. De manera fundamental, se considera propia de esta literatura “menor” la sumisión férrea, tanto desde un punto de vista ideológico como lingüístico, estilístico o constructivo, al horizonte de expectativas del destinatario, su particular cuidado en no rebasar los hábitos perceptivos e intelectuales de un público que en modo alguno aspiraría a ver interpelados sus sistemas de creencias y valores. Se le asocian también, como sucedía con otras manifestaciones de la cultura masiva, la tendencia a la desmesura, el afán retórico, el maniqueísmo, la explotación previsible de efectos asociados al suspense y la emotividad o la búsqueda de consuelo a partir de una falsa representación de lo real. Destinada primordialmente a la diversión y el entretenimiento, constituiría esta una literatura en la que los receptores se limitan a recibir pasivamente fórmulas de cuño ajeno que reiteran una y otra vez esquemas prefabricados y persiguen, a menudo mediante la distorsión y la manipulación, la reconciliación del público con el estado de cosas dominante.

Otros autores han ensayado sin embargo una comprensión alternativa del sentido y la funcionalidad de estas manifestaciones, a menudo desde una óptica próxima a lo antropológico. Una perspectiva que Eco halla curiosamente ya en el mismo Aristóteles, a quien recuerda como autor no solo de la *Poética*, sino también de la *Retórica*, y al que describe como “perfectamente consciente de que los parámetros que hacen aceptable o no una intriga no radican en la propia intriga, sino en el sistema de opiniones que regulan la vida social” (1995: 13-14). Efectivamente, la serialidad y el acomodo a patrones establecidos ha servido para satisfacer determinadas necesidades colectivas, una función que de otra manera cumplimentó el mito. Como destaca Blanca de Lizaur (1995: 135), no todo lo que representa el tópico entraña degradación y falta de aliento creativo, sino que “emplear una estética colectiva significa también contar con una alta sensibilidad a los cambiantes intereses y preocupaciones de una sociedad y una alta

sensibilidad para explicar sus valores”. Al igual que otros aspectos que fueron asociados novedosamente a la cultura masiva del período contemporáneo, esta serialidad se enmarca en parte en tradiciones culturales de largo aliento: “Amadís de Gaula fue abandonado a su infancia por alguien que quiso de esa manera salvarle la vida..., como sucedió a Moisés, a *Rosa salvaje* y a *Topacio*” (Lizaur, 1995: 135). El núcleo de la argumentación desarrollada por Zumthor en *La letra y la voz* pasa de hecho por vincular a la poesía medieval con una cultura masiva, y no con una “literaria”, en el sentido en que el término “literatura” empieza a ser conceptualizado a partir del siglo XVIII. Destacando la conexión entre la vieja poesía vocal y la “literatura de masas”, “para-literatura” o *Trivial-Literatur*, el reemplazo funcional que una supone con respecto a la otra, por encima de las rupturas culturales que separan los diversos momentos históricos, expone el franco-suizo:

Es de una cultura de masas de donde procede globalmente la poesía medieval, no de una “literatura”. Los clérigos, escritores, gente de escritura en el ejercicio de su función, precursores de un mundo moderno, forman en la sociedad europea de los siglos medievales una ínfima minoría –de influencia considerable, aunque no es esto lo que se supone aquí, lo que se cuestiona. Los juglares, recitadores, trovadores, gentes de la palabra, constituyen la inmensa mayoría de aquellos por los cuales la poesía pasa a integrarse en la existencia social: se integra mediante la actuación de la voz, el único *medio de comunicación* existente en aquella época, y cuanto mejor se preste el texto al efecto vocal, con más intensidad cumplirá su función; cuanto más intencional sea la vocalidad que manifiesta, mejor actuará. Imaginar “literatura” a este respecto, con las connotaciones que parasitan su idea actualmente, es correr el riesgo de un aislamiento elitista. De un aislamiento también etnocéntrico, dentro de una experiencia históricamente limitada, particular de las naciones europeas y americanas de los últimos siglos (1991: 349).

Esas connotaciones “parasitarias” no constituyen sino la culminación ilustrada y decimonónica de los desplazamientos semánticos de la noción de “literatura”, que en sus orígenes hacía referencia fundamentalmente a un rasgo de alfabetización, a la capacidad lectora que distinguía a algunos individuos y que progresivamente fue asociándose con la posesión de un tipo específico de “saber”, de una “cultura”. Como recuerda Williams, el criterio sapiencial será al fin sustituido por otro vinculado con los ámbitos de la moral y de la sensibilidad, cualidades que comienzan a considerarse intrínsecas a lo literario y que se relacionan con la propia constitución de la noción burguesa del “sujeto”, tal y como lo ha explorado Juan Carlos Rodríguez (1994). Por

agravio comparativo, las entidades discursivas que no participaban de estos valores -la creencia en la autonomía del sujeto enunciador, en la supra-temporalidad de un discurso concebido como socialmente trascendente, en la referencialidad del lenguaje, en la posibilidad de la captación del otro... (Zumthor, 1989: 342)- dejaron de ser consideradas literarias, así la “mala” escritura, la escritura “popular”, la “cultura de masas”:

Por lo tanto, la categoría que había parecido objetiva, “todos los libros impresos”, a la que se había adjudicado un fundamento social de clase, el “saber culto” y el dominio del “gusto” y la “sensibilidad”, se convirtieron en un área necesariamente selectiva y autodeterminante: no toda la “ficción” era “imaginativa”; no toda la “literatura” era “literaria” (Williams, 1997: 63).

\*

#### RECAPITULACIÓN

Variables en la designación, la asunción de las dinámicas internas de los textos, la descripción de sus componentes o la valoración de sus funciones atraviesan el reconocimiento de una literatura popular en la que de forma más o menos unánime es integrado el cancionero de cualquier lengua. Mientras que algunas reflexiones centran su interés en el aspecto relacional de la condición popular de la literatura, al percibir sus particularismos ya como carencias con respecto a los de la categoría “elevada”, “cultura”, “de autor” o “de vanguardia” objeto de confrontación, ya como estrategias alternativas de entendimiento y de supervivencia, otras hacen énfasis en cambio en el inventario de rasgos que pueden aislarse en las manifestaciones reconocibles, por origen o difusión, como populares.

Por otra parte, una mirada retrospectiva no hace sino poner de manifiesto la ya larga trayectoria con que nuestra tradición ha venido respaldando las contaminaciones entre modalidades culturales asociadas a canales de transmisión enfrentados, el recurso que sustenta las mezclas entre lo oral y lo escrito, las contaminaciones varias, en definitiva, la manera en que la separación de saberes positivista, el anhelo romántico de pureza, la

reivindicación demarcadora de los nacionalismos o los voluntarismos elitistas han tendido a ocultar la naturaleza híbrida y el carácter fronterizo de un buen número de producciones culturales, negándose con ello a dar cuenta del verdadero sentido de sus apropiaciones por unos y otros. Los expedientes de la retroalimentación entre lo oral y lo escrito, lo rural y, alternativamente, lo cortesano o lo urbano, la distinción y la masificación, la funcionalidad colectiva y el consumo doméstico, la fórmula y el hallazgo original, resultan consustanciales al amplio *corpus* de la canción mexicana y son elevados a un segundo grado cuando los narradores optan por integrarlo a su prosa. Distinguir entonces la dialéctica entre la fidelidad y el cambio y comprender la significación de sus correspondencias en cada momento resulta fundamental para conocer un patrimonio que, cuanto menos, resulta indiscutiblemente popular, como recordaba Alfonso Reyes, conforme a lo expresado por el lenguaje corriente, que sin perjuicio de generalizaciones más arriesgadas “llama popular a lo que gusta mucho” (Reyes, 1961: 38-39).

## **2.2. LA CANCIÓN MEXICANA.**

### **2.2.1. EL CORRIDO.**

*Voy a cantar mis amigos  
con cariño verdadero*

Corrido de Macario Romero

El corrido constituye sin duda uno de los emblemas más poderosos del patrimonio melódico mexicano y sin embargo todavía hoy son grandes las discrepancias en torno a los orígenes del *corpus*, la significación social de un buen número de sus composiciones e incluso el sentido de parte de sus testimonios, oscurecido por la descontextualización y por la tendencia del género a la condensación y la elipsis. Dispersas a lo largo del país, apenas difundidas más allá de sus círculos inmediatos, permanecen muestras tanto

tradicionales como recientes, muchas condenadas a la desaparición, y ello pese al cuidado con que numerosos especialistas se han aplicado en las últimas décadas a la recopilación y el estudio de unas piezas en apariencia menores, cuyas dimensiones locales parecen desestimar una investigación de largo aliento que, en cambio, cuando ha sido acometida con rigurosidad se ha revelado extraordinariamente sutil para iluminar la comprensión de la cultura popular del país.

Al corrido lo definió Vicente T. Mendoza, figura clave y pionera del folclorismo mexicano, como un “género épico-lírico-narrativo, en cuartetas de rima variable, ya asonante o consonante en los versos pares, forma literaria sobre la que se apoya una frase musical compuesta generalmente de cuatro miembros que relata hechos que hieren poderosamente la sensibilidad de las multitudes” (1954: ix)<sup>46</sup>. Le proporcionan acompañamiento musical guitarras, arpas o el célebre mariachi, un conjunto que suma a estos instrumentos otros pertenecientes a la familia americana derivada de la guitarra española, la vihuela y la bandola, como el guitarrón y la jarana (una guitarrita pequeña de diez cuerdas)<sup>47</sup>, y al que tardíamente se le añaden clarinetes y trompetas. Para Mendoza, al principio era la vihuela, traída de Europa por los conquistadores, la que ofrecía soporte melódico a unos poemas cantados cuya aclimatación al suelo americano fue asombrosamente rápida. De ello dan cuenta las informaciones proporcionadas por los cronistas en torno a la costumbre de los recién llegados de entonar romances de origen hispánico en las nuevas tierras, así como la temprana gestación en ellas de un ciclo romancístico propio. Muy célebre en este sentido resulta el pasaje que Bernal Díaz dedica a recrear el diálogo sostenido en versos romancísticos por Hernán Cortés y Alonso Hernández Portocarrero frente a las costas de México (Díaz del Castillo, 2000: cap. XV) o aquel otro en que las tribulaciones del capitán extremeño ante los sucesos de

---

<sup>46</sup> Distinguía Mendoza tres tipos de producciones musicales en la tradición mexicana: cantos épico-lírico-narrativos, en forma de romances y corridos; líricos y coreográficos, los sones y jarabes; y una forma, la valona, declamatoria además de lírica (1982: 11).

<sup>47</sup> Existe otro uso, bastante extendido e íntimamente relacionado con este, del término jarana: “jarana se escribe *harana*, en Castilla se pronuncia *arana* y significa trampa, como haranero tramposo, que es muy distinto del sentido en que aquí se usa la palabra jarana, por frasca, broma o diversión bulliciosa, y de ahí se ha extendido al de borrachera, y se ha aplicado a un soncito harto lúbrico, especialmente para los bailes de candil, en que suele haber verdaderas jaranas o borracheras” (*Diario de México*, 22, VI, 1810, en Mayer-Serra, 1941: 107).

la Noche Triste nos son presentadas conforme a las convenciones de un romance compuesto por sus mismas tropas:

*En Tacuba está Cortés  
con su escuadrón esforzado,  
triste estaba y muy penoso,  
triste y con gran cuidado,  
la una mano en la mejilla  
y la otra en el costado. (Cap. LXVIII.)*

Episodios de sobra conocidos y aun así necesariamente reseñables, como recuerda Aurelio González (1995: 145), puesto que dan cuenta del arraigo del Romancero en el horizonte cultural de quienes comenzaron a cimentar una nueva sociedad americana, una circunstancia que vino a corroborar Irving Leonard constatando el arribo continuado al continente de pliegos sueltos, cancionerillos y romanceros a lo largo del siglo XVI (*Los libros del conquistador*, en A. González, 1995: 145). Integrado a la cotidianidad expresiva hispanoamericana, el romance terminará dando lugar en las distintas áreas a tradiciones altamente singulares. En México, el aporte de nuevas fuentes y de las específicas circunstancias regionales va a afianzar una tradición baladística en versos octosílabos que durante el siglo XIX se manifestará ya con características lo suficientemente definidas como para hablar del corrido en tanto que género diferenciado.

Pese a que la perspectiva mayoritaria vincula romance y corrido y relaciona los orígenes del último con un largo proceso de gestación desde los tiempos de la Colonia (Simmons, 1957, 1963; González, 1995, 2003; Hernández, 1992, 1995, 1999, 2000), las interpretaciones de esta filiación varían notablemente. Américo Paredes, figura de referencia obligada para quienes se ocupan del tema en los Estados Unidos, desliga la tradición del corrido de la dependencia genética directa de los antecedentes peninsulares y rechaza su surgimiento a partir de un sostenido desarrollo del tronco romancístico con orígenes coloniales. En el célebre *With his Pistol in his Hand: a Border Ballad and its Hero* (1958), el méxico-texano proponía al conflicto intercultural surgido hacia mediados del siglo XIX en los territorios fronterizos del noreste mexicano como el impulsor del nacimiento en ellos de una vigorosa tradición corridística, la más antigua

del país, que terminaría por alterar la expresión folclórica dominante en el territorio del Bajo Bravo, desplazando a la décima como forma prevaleciente en el acervo de la literatura popular de la zona<sup>48</sup>.

No han sobrevivido canciones del período relativas a la guerra de 1846, aunque probablemente existieron, pero sí una serie de baladas un tanto posteriores en torno a las figuras de quienes se rebelaron ante la situación de desigualdad jurídica e inferioridad social en que las autoridades y la población anglosajona mantenían a las comunidades de origen mexicano en los territorios recién anexionados (Paredes, 1998: 140-142). Entre quienes manifestaron su descontento con dichas actuaciones, sitúa Paredes a los precursores informales del movimiento chicano. Se trataría de hombres como Juan Nepomuceno Cortina, perteneciente a una familia de terratenientes del Río Grande, que fue perseguido por defender a uno de sus trabajadores de los abusos de un agente de la ley en Brownsville. Pese a que solo han sobrevivido fragmentos de un corrido tardío en conmemoración de su muerte, ocurrida en 1892, otros sobre su persona se habrían cantado según los informantes de Paredes a finales de la década del cincuenta y principios de la del sesenta. Las baladas de Juan Nepomuceno Cortina serían así las primeras en torno al conflicto fronterizo y, posiblemente, los primeros corridos de frontera. La rivalidad interétnica constituirá igualmente uno de los motivos centrales del primer corrido proveniente de la franja fronteriza que se conserva en su totalidad y que Paredes defiende como el ejemplar más antiguo preservado por entero en la tradición mexicana, “El corrido de Kiansis” o de “Los quinientos novillos”, donde se exponen las

---

<sup>48</sup> El desarrollo histórico de este conflicto es bien conocido. En torno a 1800, se inician los asentamientos de colonos anglosajones procedentes del norte en la provincia novohispana de Nuevo Santander y con ello las primeras confrontaciones entre individuos y grupos provenientes de dos comunidades lingüísticas, culturales y políticas distintas y, con frecuencia, antagónicas. Más adelante, el descontento de la población texana con las medidas centralistas impuestas por la dictadura de López de Santa Anna, así como la propia injerencia de los colonos, motivaron una serie de enfrentamientos armados entre la región y el gobierno central que culminaron en 1836 con la independencia de Texas y su devenir como Estado soberano durante nueve años. En 1845, auspiciado por el deseo de buena parte de los texanos de incorporarse a los Estados Unidos, el gobierno norteamericano intentará por vía diplomática la modificación de su frontera sur, localizada por los estadounidenses en la línea del Bravo, en una delimitación más septentrional, a la altura del río Nueces, por los mexicanos. El rechazo de las propuestas supuso el desplazamiento de las tropas de Zachary Taylor y la declaración oficial de una guerra a la que daría fin el 2 de febrero de 1848 el célebre Tratado de Guadalupe Hidalgo, por el que México perdió la mitad de su territorio y por el que se sentaron las bases para el establecimiento de una frontera sentida por un buen número de los residentes en sus márgenes como artificial, impuesta y dolorosa (Paredes, 1976; 1998).

circunstancias de la conducción de ganado tejano hasta los ferrocarriles de Kansas y que habría sido compuesto hacia finales de la década de 1860 o principios de la del '70 (Paredes, 1976: 26-27; 1998: 142).

El punto de partida para la continuada dedicación de Paredes al universo del folclore se lo había proporcionado “Gregorio Cortez”, una composición de en torno a 1902 basada en hechos reales acaecidos en el condado de Karnes, en Texas, a la que dedica su tesis doctoral, pronto convertida en un hito tanto entre los folcloristas como entre los activistas chicanos. La historia presenta a Cortez como a un rancharo mexicano asentado en Texas que, acusado injustamente de un robo y en auxilio de su hermano Román, herido por las autoridades, se ve obligado a disparar en defensa propia al Sheriff Brack Morris. Tras el enfrentamiento, Gregorio protagonizó una huida que adquiriría tintes de leyenda y en la que daría muerte a otros agentes antes de ser finalmente capturado. Su caso alcanzó amplia resonancia y su figura se convirtió en símbolo de un incipiente movimiento de defensa de derechos civiles entre los mexicanos residentes en los Estados Unidos. La historia de Gregorio Cortez y el corrido compuesto en recuerdo de su aventura fueron elevados por Paredes a la condición de epítomes tanto de la resistencia del México-americano frente a la injusticia anglosajona como de la plasmación en la tradición oral de dicha resistencia. El “Corrido de Gregorio Cortez” sería así el producto lógico de una tendencia observada durante el período del conflicto fronterizo (más o menos entre 1835 y 1930) a unificar la tradición folclórica de la frontera del Bajo Río Bravo hacia un tipo predominante, el corrido, hacia un tema mayoritario, el conflicto fronterizo, y hacia un concepto también prevaleciente de héroe, el del hombre luchando por sus derechos “con su pistola en la mano” (Paredes, 1998: 150). Frente a este, un antagonista claro, el “rinche” (adaptación en español fronterizo del inglés *ranger*, agente de la ley, policía), caracterizado normalmente como cobarde y ridículo.

Mientras, en el resto de México, sería posible según Paredes (1998: 142) escuchar formas semejantes a las del corrido más o menos desde 1850, pero la cristalización del género no habría tenido lugar hasta finales de los setenta, tras la llegada al poder de Porfirio Díaz. Durante su mandato se hicieron de hecho muy populares una serie de

corridos “proto-épicos”, composiciones que ensalzaban la figura de rebeldes sociales a medio camino entre el bandolerismo y la reivindicación política, los célebres Ignacio Parra, Macario Romero, Valentín Mancera o Heraclio Bernal, entre otros muchos. Es parcial el acuerdo de Vicente Mendoza con esta perspectiva “reciente y regional” (Hernández, 1992: 215) de Paredes, si bien aquel remonta el desenvolvimiento de la tradición corridística varias décadas atrás y lo remite al centro de México, relacionándolo con los enfrentamientos entre centralismo y federalismo y con las Guerras de Religión y Fueros en tanto que conflictivo caldo de cultivo social capaz de espolear su comentario en textos de naturaleza próxima a la épica, una situación aún más compleja tras la ocupación francesa del país, la instauración del porfiriato y el surgimiento de toda una serie de movimientos de oposición a la dictadura<sup>49</sup>.

Las tesis de Paredes serán vivamente discutidas por otro norteamericano, Merle E. Simmons (1963), quien se mostraba partidario de la inserción del corrido en una amplia tradición baladística desarrollada en América a raíz de la continua evolución del romance y de los aportes de la copla, y que proponía como pertenecientes al *corpus* muestras desgranadas en distintos lugares del continente en épocas anteriores a 1850. Esta tesis “antigua y continental” (Hernández, 1992: 216) fue refutada inmediatamente por el propio Paredes, quien en su “The Ancestry of Mexico’s Corridos: A Matter of Definitions”, también de 1963, consolidaba su defensa de la frontera norte como cuna de la primera tradición del corrido, siempre circunscrito a México, y aprovechaba para llamar la atención sobre una serie de cuestiones epistemológicas esenciales para el establecimiento de un campo de discusión compartido y fructífero. Recomendaba

---

<sup>49</sup> Contradiendo opiniones como las de Luis Monguió, para quien la forma de la balada mexicana habría aparecido a finales del siglo XVII o en el XVIII, Ignacio Altamirano, Armand Duvalier y Héctor Pérez Martínez, quienes afirman que para el período de la Independencia el corrido era una parte de la escena mexicana y estaba en los labios de los soldados que lucharon contra España, o el propio Higinio Vázquez Santana, que presenta un supuesto “Corrido de Carlos IV”, del año 1808, como el primero en ver la luz, y que constituiría más bien un conjunto de coplas satíricas, Mendoza sostiene que hay que esperar por lo menos hasta la década de los treinta del siglo XIX para hallar en los fragmentos que elogian las figuras de Juan José Codallos o Eustaquio Arias, soldados federalistas -donde se observa ya la manera de hablar de los interlocutores por mediación del relator-, las primeras manifestaciones del género. Todavía se trataría de brotes esporádicos, con todo, y no será hasta mediados del XIX, durante las Guerras de Religión y Fueros, cuando el corrido surja en su forma definitiva (Mendoza, 1964: 12-13). En 1956, sentencia: el corrido, “como forma desarrollada del relato con saludo, fecha, mensajes intercalados y despedida al final, tiene de existencia más o menos un siglo” (1990: 19), si bien insiste en la importancia del alzamiento maderista para la aparición de muestras maduras y auténticamente épicas del género.

Paredes distinguir nítidamente entre “balada tradicional” y “tradición baladística”: esta última exigía la presencia de un *corpus* amplio y lo suficientemente representativo como para causar un hondo impacto en la vida de una comunidad y no la mera existencia dispersa de testimonios que bastaba a Simmons para fundamentar sus argumentos. Al corrido mexicano lo separarían además del romance-corrido elementos como la bravuconería, el machismo, la confianza absoluta del protagonista en sí mismo y un fuerte componente de nacionalismo cultural (Paredes, 1963: 231-235). No negaba el texano la influencia decisiva del romance para la conformación del corrido fronterizo, si bien entendía que su florecimiento en el folclore mexicano no habría sido ininterrumpido, puesto que durante décadas la expresión popular renunció a él en favor de la décima, las coplas y los versos (1963: 232).

El debate sobre los orígenes del género lo retomó Celedonio Serrano Martínez con una monografía, *El corrido no deriva del romance español* (1973), que hacía proceder el estilo de manifestaciones indígenas o prehispánicas, aunque a decir de Guillermo E. Hernández (1992: 216), sin proporcionar a su hipótesis un respaldo suficiente. Será sin embargo la publicación de *El corrido zacatecano* (1975) de Cuauhtémoc Esparza Sánchez la que arroje una luz hasta el momento definitiva sobre la gestación de la tradición corridística mexicana. Esparza recolectó en 1950 una temprana narrativa poética (de en torno a 1811) acerca de la entrada del caudillo de la Independencia, Miguel Hidalgo y Costilla, en Guadalupe, Zacatecas, desenvuelta según parámetros muy próximos a los de las formas clásicas del corrido. “Las mañanas de Hidalgo” daban cuenta de hechos históricos inmediatos conforme a los valores culturales y las convenciones artísticas de su comunidad de nacimiento y parecían imbricarse de manera significativa en la vida de la misma, cumpliendo así tanto los requisitos formales como demológicos exigidos por Paredes. Antecedían además en casi cincuenta años a las fechas propuestas por él para el surgimiento del género y han continuado mostrándose hasta el momento como la más antigua encarnación del mismo de la que puede ofrecerse sólida evidencia documental en México.

Finalmente, parece imponerse la prueba del cultivo por la tradición oral americana de las dos últimas centurias de formas corridísticas o a caballo entre el romance y el

corrido, a menudo sujetas a confusión terminológica. Así lo prueban casos como el de “La Delgadina”, probablemente el romance de mayor difusión en el entorno hispano-hablante y que hasta hace pocos años formaba parte del repertorio de numerosos conjuntos mexicanos dedicados al corrido. Mendoza (1976) señala el cultivo en Nicaragua de una forma lírico-narrativa semejante a la modalidad corridística prevaleciente en el sur de México, la bola suriana<sup>50</sup>. En Venezuela, el término corrido sería usado con frecuencia para designar romances y relaciones, empleándose en Filipinas para aludir a los vertidos al tagalo. Por el Cono Sur circularon asimismo cantares, corridas, vidalas, averías, cielitos y tonadas, algunos de cuyos testimonios han permanecido vivos en la tradición hasta el presente. Por todo esto, Guillermo E. Hernández (1995) señala la necesidad de establecer de manera sistemática la evolución en dos ramas americanas del tronco común del romance-corrído pan-hispánico –la norteña, que se extendería desde la primera década del siglo XIX hasta nuestros días, y la del sur, vigente con mucha probabilidad en el período que va de finales del siglo XVIII a las décadas iniciales del XX<sup>51</sup>-, entre las que se observan importantes coincidencias temáticas, formales, métricas e imaginísticas.

Vinculado además etimológicamente al romance, puesto que ya en 1729 el *Diccionario de Autoridades* español otorgaba el nombre de corrido a una manera de interpretar aquel caracterizada por su velocidad y ligereza, en su conformación es posible reconocer entonces el aporte de fuentes diversas dentro de las cuales la tradición romancística habría puesto a disposición de los compositores locales estructuras, temas y personajes básicos con los que estos comenzaron a elaborar relatos basados en las vivencias y las problemáticas de su entorno (Hernández, 2000: 235). Confluyen en ese sustrato tanto el romancero tradicional como el moderno, la copla -lírica y satírica- y, muy especialmente, la vertiente “vulgar” del romance novelesco difundido sobre todo

---

<sup>50</sup> De autor las más de las veces conocido, métrica que combina originalmente octosílabos y dodecasílabos y discurso con frecuencia culterano, la bola suriana contribuyó a fijar en la memoria colectiva del estado de Morelos las hazañas de los ejércitos revolucionarios zapatistas. No obstante, no todos los autores la consideran sin más como una forma corridística, al entender que son muchas sus divergencias con respecto a las convenciones observadas mayoritariamente por el *corpus* en el resto de México y el sur de los Estados Unidos.

<sup>51</sup> La extraordinaria vitalidad de la valona pudo limitar el desenvolvimiento del romance-corrído en zonas como la Argentina, donde se recogen tempranamente muestras semejantes al corrido que sin embargo parecen haber quedado relegadas en un determinado momento ante la difusión de la glosa en décimas.

en pliegos y hojas sueltas, o interpretado por ciegos, y cuyo influjo sobre el corrido viene siendo cada vez más destacado por los especialistas (Mendoza, 1982; Hernández, 1995; González, 2001, 2003).

¿Qué caracteriza al corrido y lo distingue de otros exponentes de la balada internacional o de la propia tradición de la poesía lírico-narrativa hispánica? Compuesto habitualmente en cuartetas octosilábicas con rima asonante en los versos pares, la división estrófica y la rima variable separan al género de la tendencia romancística tradicional a la tirada monorrima<sup>52</sup>. La mayor parte de las muestras se enmarcan dentro de una concepción realista del relato, que tiende a seleccionar sucesos de intensa calidad dramática acaecidos en un ámbito cercano y a presentarlos de modo que adquieran una dimensión ejemplar. Autores y audiencias suelen compartir además un conocimiento previo tanto de los hechos narrados como de las convenciones del estilo, lo que permite al corridista privilegiar los efectos alusivos e impresivos de su narración en detrimento de un despliegue minucioso, o por lo menos sustancial, de las peripecias centrales del episodio. De aquí proviene una de las características más llamativas de la forma: la tendencia a la esencialidad y la elipsis de la mayor parte de las composiciones, que al seleccionar los elementos más espectaculares de la materia tratada, o los que mejor se adaptan a los propósitos del intérprete-creador, y al encuadrarlos en una estructura fuertemente tipificada, presentan a menudo para el profano una apariencia críptica.

Este armazón estructural quedó delineado cuando Armand Duvalier (1937) señaló seis fórmulas primarias que singularizaban al corrido como tal: la llamada inicial del intérprete al público, la fijación del lugar y la fecha de los acontecimientos, la revelación del nombre del protagonista de la historia, la exposición de un mensaje relativo a la misma, la despedida del personaje y el saludo del propio cantor (Mendoza, 1982: 18).

---

<sup>52</sup> Existen no obstante corridos hexa- y heptasilábicos, o de arte mayor. También se recurre a la rima consonante y no son infrecuentes las irregularidades, tanto entre los corridos antiguos, cuya transmisión oral favoreció el desarrollo de variantes, como entre las manifestaciones recientes, que a menudo ignoran las convenciones métricas y rítmicas. Muy característica es por otra parte la estructura métrica de la bola suriana, cuya longitud excede además en mucho a la del corrido difundido en el resto del país. Suele alcanzar una extensión de treinta a sesenta estrofas o “versos”, según la designación más habitual entre sus cultivadores, en la que se alternan dos tipos de cuartetas con rimas cruzadas: la primera, el “canto”, con el primer y el tercer verso dodecasílabos y los pares octosílabos; la segunda, el “discante”, compuesta exclusivamente por versos de ocho sílabas.

*Año de mil ochocientos,  
noventa y dos al contar,  
compuse yo esta tragedia  
que aquí les voy a cantar.*

*Estado de Sinaloa,  
gobierno de Mazatlán,  
donde daban diez mil pesos  
por la vida de Bernal. ("Corrido de Heraclio Bernal", Hernández, 1996: 32-35.)*

No todas han de aparecer en una misma composición, pero sí han de hacerlo varias para que un testimonio sea considerado corrido según la perspectiva dominante entre la crítica. Las seis las encuentra Duvalier en el romance español, que para Joaquín Díaz (Alonso Hernández, 1983: 68) comparte los delineamientos dramáticos centrales del corrido: organización en una estructura tripartita en la que se distinguen un exordio donde se habla de los personajes que van a intervenir, un nudo argumental y un desenlace en el que a través de una moraleja no siempre coincidente con la moral oficial se cierra la narración con premio o castigo para los protagonistas. Por otra parte, los segmentos que delimitan el principio y el final del corrido tienden a exhibir una marcada reflexividad, remitiendo conscientemente a su propia acción, tanto narrativa como performativa (McDowell, 1981: 47-48):

*Hoy que Villa se amnistió  
voy a contar el suceso  
que a la nación le costó  
millón y medio de pesos. ("Rendición de Pancho Villa", Hernández, 1996: 83.)*

*Con esta ya me despido,  
diciendo a todos adiós,  
pidiendo que me dispensen  
pues se me acaba la voz. ("General Juan Banderas", Avitia, 1998: III, 60)*

Es tanto en estos segmentos iniciales y finales, que diseñan una forma cerrada, en contraste con la abierta del romance viejo y el tradicional (Martínez López, 1979: 100), como en las intervenciones en estilo directo de los personajes, donde el corrido muestra con mayor claridad su querencia por patrones formulaicos. Esta presencia de la fórmula ha sido estudiada minuciosamente por John McDowell (1972), quien aplicó el modelo

de Parry y Lord a la tradición mexicana, consciente no obstante de las diferencias que separaban a la balada de corta extensión de los cantos épicos homéricos y serbo-croatas. Entiende McDowell que la primera ejecución de un corrido podría aproximarse al paradigma formulaico, reposando sobre la improvisación a partir de fórmulas dadas, mientras que las interpretaciones posteriores de un mismo canto estarían basadas fundamentalmente en el recuerdo, apoyado a su vez en las facilidades que para la memorización ofrece la partición estrófica. McDowell observa cómo en el corrido, donde la fórmula se constituye siempre como una entidad métrica, las del comienzo y el final del cantar suelen ejercer una función de síntesis, sirviendo en cambio las del cuerpo central para la amplificación episódica. Estas determinan además en grado notable el carácter del diálogo corridístico, que tiende a concebirse como un intercambio de epigramas fuertemente estereotipados y no tanto como el desarrollo de una conversación coherente:

*Decía Gregorio Cortez  
con su pistola en la mano,  
-No corran, rinches cobardes,  
con un solo mexicano.*

*Tiró con rumbo a Laredo  
sin ninguna timidez:  
-Siganme, rinches cobardes,  
yo soy Gregorio Cortez.*

*[...] Gregorio le dice a Juan:  
-Muy pronto lo vas a ver,  
anda y dile a los cherifes  
que me vengán a aprehender.*

*Cuando llegan los cherifes  
Gregorio se presentó:  
-Por la buena sí me llevan,  
porque de otro modo no. ("Corrido de Gregorio Cortez", Paredes, 1998: 158.)*

La mayoría remiten por otra parte a un material tradicional en ocasiones de gran antigüedad. Motivos y convenciones como la de la localización temporal ("Mil novecientos catorce / como a las tres de la tarde"), la introducción del estilo directo por parte del narrador ("Decía el Cherife Mayor / como queriendo llorar"), la inmediatez conferida a lo narrado mediante un uso particular del adverbio ("Ya soltaron a Cortez",

“Ya se agarró a un mexicano”) o el diseño de imaginerías como la del jinete a caballo de un animal al que singulariza un adjetivo (“Heraclio Bernal gritaba / en su caballo alazán”), a menudo acogidos a expresión formulaica, han sido documentadas en el romancero histórico o literario tradicionales (Paredes 1998: 200-216; Mendoza, 1976; 1997)<sup>53</sup>. En ocasiones, resultan sorprendentes las coincidencias tonales y expresivas entre modalidades tan distantes cultural y cronológicamente:

“Fernán González y el Rey” (1550)

*Allí hablara el buen rey,  
su gesto muy demudado:  
-Buen conde Fernán González,  
mucho sois desmesurado.*

“Valente Quintero” (c. 1920)

*Salió el Mayor para afuera,  
bastante muy irritado:  
-Valente, tú no eres hombre,  
no eres más que ocasionado.*

“Los siete infantes de Lara” (s. XVI)

*Por Dios os ruego, mis hijos,  
no salgáis de las posadas,  
porque en semejantes fiestas  
se urden buenas lanzadas.  
[...] Ya cabalgan los infantes  
y se van de sus posadas:  
hallaron las mesas puestas  
y viandas aparejadas.*

“Lucio Vásquez” (s. XX)

*Su madre se lo decía:  
-Cuidate de una traición,  
no vayas hijo de mi alma,  
me lo dice el corazón.  
Montaron en sus caballos  
rumbo a la Sierra Mojada,  
cuando llegaron al baile,  
ya su rival lo esperaba.*

“El Maestro de Calatrava” (S. XV)

*¡Cuán bien que corre los moros  
por la vega de Granada,  
desde la puerta de Elvira  
hasta la de Vivarrambla  
con su brazo arremangado  
arrojara la su lanza.<sup>54</sup>*

“General Francisco Villa” (Déc. 1920)

*Villa con un compañero  
hizo correr a cincuenta,  
con su pistola en la mano  
y su rifle treinta-treinta.*

Son frecuentes asimismo la inclusión de mensajes (“vuela, vuela, palomita”...), de invocaciones (a la divinidad, a imágenes taumatúrgicas, a la Virgen de Guadalupe...) o de estribillos. Mendoza remite el motivo del envío a través de la paloma a las canciones de boda del Bierzo y León, otorgándole un carácter lírico que parece refrendado por su

<sup>53</sup> “El año mil cuatrocientos / cincuenta y dos ha pasado”, “Dijo el rey como turbado”, “Ya se asienta el rey Ramiro / ya se asienta a sus yantares”, “Bernardo del Carpio cabalga / con un caballo morcillo”...

<sup>54</sup> Estrofas recogidas en el estudio de Guillermo E. Hernández “Nuevas perspectivas sobre el corrido” (1995), al que remitimos para una ilustración detallada de las analogías y divergencias entre este y la tradición romancística.

frecuente aparición en la lírica popular mexicana y argentina (Magis, 1963), si bien localiza igualmente testimonios del mensaje llevado por un pájaro en los romances carolingios de don Claros de Montalbán (1964: 21). Enrique Martínez López relaciona estos envíos con las invocaciones a la Fama propias de la epopeya, explotadas por los ciegos en sus romances y relaciones hasta convertirse en un lugar común:

*Vuela, Fama, sin parar,  
grita con voz sonora  
la batalla tan sin par  
y victoria sobre el mar  
para los turcos llorosa.*

“Relación de la batalla de Lepanto”, s. XVI (en Martínez López, 1979: 102).

Existen por otra parte multitud de soluciones para el motivo del envío. En el corrido o bola de carácter literario de *La muerte de Emiliano Zapata*, la paloma aparece transformada más de doce veces (“corre, corre, conejito / cuéntales a tus hermanos”; “amapolita olorosa, / de las lomas de Guerrero”; “canta, canta / gorrioncito, / di en tu canción melodiosa”...) (Mendoza, 1964: 21). Se ha señalado el carácter de mediación de estos envíos, que comunican el desenlace del drama a los personajes que no lo presenciaron y propician un curioso juego entre el tiempo del relato, el del narrador y el de la comunidad que escucha el canto (Martínez López, 1979: 103).

En cuanto a la función desempeñada por estas composiciones, su propósito fundamental sería el de interpretar hechos sentidos como notables conforme a la cosmovisión de las comunidades entre las que tiene lugar su gestación y su circulación. Frente a lo que constituye un pensamiento muy extendido, el papel desempeñado por el corrido en el universo oral no es idéntico al de los periódicos en las sociedades letradas: su finalidad no es tanto la de comunicar noticias como la de interpretar, celebrar y, en última instancia, dignificar, acontecimientos familiares a una audiencia ya informada por otras vías (McDowell, 1981: 47). Es por eso que John McDowell define al corrido en términos semánticos como una forma narrativa, reflexiva (metapoética) y proposicional: si bien su preocupación pasa por contar una historia, aun el más objetivo de los corridos sería proposicional en algún grado, escasamente interesado como está por trascender su propio etnocentrismo y sí en cambio por corroborar puntos de vista

partidistas y compartidos. Además, lo sería conforme a la dimensión más amplia del término, en tanto confirma un sentido de identidad colectiva al incorporar a su estructura signos y símbolos de especial resonancia entre sus receptores (McDowell, 1981: 47-50). La visión parcial y la inserción en un sistema de valores estrechamente codificado queda refrendada por las divergencias con las que distintas composiciones dan cuenta de un mismo episodio, según se trate de temas entonados por grupos liberales o conservadores, por facciones revolucionarias enfrentadas, por agraristas o por cristeros, y hoy día, por grupos más o menos afines al entorno del narcotráfico. En cualquier caso, el género ha servido para vehicular una visión del mundo contestataria con respecto a la de los sectores hegemónicos, constituyendo así mayoritariamente una encarnación de la expresión folclórica en el sentido gramsciano:

Indeed, composed, transmitted, and consumed by rural and urban working classes, people distant from circles of power and prestige, the genre expresses viewpoints that often contradict or stand in direct opposition to dominant perspectives (Hernández, 1999: 70).

Se trata con todo de un *corpus* no homogéneo, que acoge en su seno manifestaciones designadas por una variedad de marbetes: “romances”, un tratamiento aplicado también a poemas cuyas formas no guardan relación con la española; “historias” y “tragedias”, ante relatos de crímenes, desastres y hechos sensacionalistas; “narraciones”, para reforzar el carácter de relato del conjunto; “ejemplos”, cuando se hace más evidente la intención moralizante de los poemas; “mañanitas”, que refieren tanto fusilamientos o desgracias como se utilizan para la felicitación o el saludo; “recuerdos”, básicamente reseñas de hechos y personajes notables o elogios de ciudades y pueblos; “versos” y “coplas”, de temática fundamentalmente amorosa pero vehículo asimismo de sátiras y burlas; “relaciones”, un tipo de romance narrativo que enumera “de una manera fácil, fluida e ingeniosa nombres de personas, de animales, de objetos; nombres y cualidades de pueblos y de oficios, así como hechos generalmente fantásticos y fabulosos verificados por animales”, etc. (Mendoza, 1964: 9-12). Es cierto no obstante que mientras que algunas perspectivas (Catalina H. de Jiménez, Rubén M. Campos, Celedonio Serrano Martínez, Antonio Avitia...) abogan por una comprensión del corrido menos centrada en cuestiones formales y más atenta a su representatividad

sociocultural<sup>55</sup>, no todos los investigadores comparten una visión tan amplia del género y rechazan la adscripción al mismo de testimonios en los que ni la estructura tripartita, ni la acumulación de las fórmulas distinguidas por Duvalier o la presencia de un claro componente narrativo, más o menos centrado en lo heroico, lo amoroso o lo trágico, tienen una presencia significativa. De ahí que parte de las manifestaciones reseñadas por Mendoza como corridísticas, cuya extraordinaria plasticidad dificulta una descripción especializada, no sean reconocidas como tales de manera unánime.

Es esta una cuestión relacionada con el debate que en torno al verdadero carácter de lo corridístico suscitó la aparición, más o menos a partir de 1930, de formas destinadas al consumo comercial, muchas dependientes de la difusión cinematográfica, ajenas a la materia histórica y creadas por estamentos muy distanciados de sus receptores. En este sentido, Vicente T. Mendoza establecía en 1954 una cronología “clásica” que diferenciaba entre un período de formación, correspondiente más o menos al último cuarto del siglo XIX y la primera década del XX, en el que dominan la exaltación de las hazañas de los rebeldes al gobierno porfirista, la etapa central y de esplendor del corrido revolucionario, claramente épica, extendida más o menos hasta 1929, y una fase de decadencia a partir de 1930, cuando el corrido “se hace culterano, artificioso, frecuentemente falso, sin carácter popular” (1976: XV-XVI). Por su parte, Catalina H. de Jiménez propone una cronología alternativa que distingue en el desarrollo del género tres fases fundamentales: la de la tradición oral, la escrita (apoyada en la radio, presente en las rancherías desde los años treinta y que a partir de los cuarenta arrinconaría definitivamente al trovador tradicional) y la mixta, partícipe de las dos anteriores. Este estadio de transición, consecuencia del progresivo avance de la escolarización en las

---

<sup>55</sup> Catalina H. de Jiménez describe así al corrido como una “categoría colectiva vaga e imprecisa, que en el uso común designa un vasto sector de lo que globalmente llamamos canto popular”, “casi sinónimo de trova” y que “cubre una amplia franja del cancionero popular tradicional” (1990: 26), sirviendo como vector ideológico de los grupos subalternos, como signo de reconocimiento y de identificación entre los mismos y como archivo de la memoria colectiva. Antonio Avitia, por su parte, señala: “el corrido es un género lírico-narrativo de temática múltiple, que puede ser cantado o no, y es usado para narrar historias reales o ficticias que expresan el punto de vista del bando, o las ligas afectivas o ideológicas a que está afiliado el autor y cuya construcción obedece a las formas poéticas populares que prevalecen en la región donde se produce” (1997, I: 23). En el estudio que precede a su compilación de corridos históricos mexicanos, Avitia ofrece una panorámica de distintas manifestaciones regionales adscritas por él al *corpus* de lo corridístico, con tres ramas principales: la norteña, la afro-mestiza de la Costa Chica y la bola suriana. Incorpora asimismo un ciclo de corridos istmeños, en lengua zapoteca, al tiempo que reseña las peculiaridades rítmicas e instrumentales de cada tradición.

zonas rurales y del florecimiento de las imprentas populares urbanas, daría cuenta de la retroalimentación ideológica que, así fuera parcialmente, venía comunicando a la ciudad con el campo y a distintos grupos sociales entre sí (1990: 39). Mediaciones como las ejercidas por las hojas sueltas ponían en marcha procesos de doble direccionalidad, por los que la oralización de textos impresos y, simultáneamente, la fijación por escrito de variantes orales de un tema, se convirtieron en fenómenos habituales.

La difusión intermedial ha gozado de hecho de amplia carta de naturaleza en la tradición del corrido. Desde finales del ochocientos, la transmisión oral de las muestras empieza a convivir naturalmente con su impresión en hojas sueltas. A menudo, las editoriales se servían además de grabados para completar el producto: la Casa Vanegas Arroyo, por ejemplo, contó hasta su muerte con la colaboración del famoso José Guadalupe Posada. Los corridistas profesionales vivían tanto de la colecta pública que seguía a sus actuaciones como de la venta de canciones entre los asistentes a las mismas. A su vez, las hojas sueltas, pese a que en ocasiones mostraban una notable distancia no solo espacial, sino sobre todo social y cultural con respecto a los hechos relatados, facilitaban la memorización de los cantos, favoreciendo su propagación (Mendoza, 1976: xv-xvi). Posteriormente, será la reproducción mecanizada a través de gramófonos, radios y televisores la responsable de la extraordinaria e internacionalizada difusión del corrido.

Tanto la grabación mecánica como la comercialización masiva inciden por otra parte en la modificación de las convenciones del género. Se extiende por ejemplo la tendencia a reducir la longitud de las composiciones: si en un principio las grabaciones en discos de 78 rpm. empleaban dos caras para un solo corrido, más tarde las compañías acortaron su duración y grabaron dos por cara, comprobando que un disco que incluía dos títulos atraía a un mayor número de compradores. Desde entonces, los corridos muestran una clara tendencia hacia la brevedad –de seis a nueve estrofas, en comparación con ejemplos antiguos que a menudo exceden las quince (Hernández, 1986: 69). Pese a que esta íntima fusión entre soporte tecnológico, interés comercial y producto discursivo ha motivado tanto el desarrollo de los corridos breves como una tendencia a la depauperización estilística de las muestras o su distanciamiento de los códigos

populares, caso del corrido cinematográfico impulsado por el nacionalismo posrevolucionario, en opinión de Guillermo E. Hernández, juicios como los de Mendoza resultan en exceso severos:

Si bien la ausencia de hechos armados impiden que el corridista postrevolucionario narre hazañas claramente épicas, su inspiración le lleva a cantar los hechos valerosos de personajes locales que ahora se enfrentan a congéneres civiles con los que se disputan el derecho, la seguridad y la dignidad individual. Testimonios como “Alonso”, “Agustín Jaime”, “Los dos hermanos”, “Valente Quintero”, “Elpidio Paso”, “Ezequiel Rodríguez”, “Subteniente de Linares” y muchos otros constituyen joyas de la expresión corridística (1992: 219).

Tanto Hernández como Aurelio González o James Nicolopoulos han matizado las aseveraciones en torno a la decadencia del corrido. Frente a observaciones como las de José Limón (1992) y su descripción de la actividad corridística posterior a 1930 como sujeta a un estado de conservación residual, en el que los textos antiguos continuarían desempeñando un papel activo como foco ideológico de expresión y de resistencia de las comunidades, pero en el que los nuevos corridos heroicos son infrecuentes, Nicolopoulos (1997) documenta la preservación del espíritu heroico en una serie de ciclos surgidos en los años sesenta y setenta del siglo pasado al hilo de los movimientos de protesta política y guerrillera en México o, ya en territorio estadounidense, vinculados a las reivindicaciones del movimiento campesino y del activismo chicano, un repertorio del que resulta posible seguir extrayendo muestras hasta el día de hoy.

Por otra parte, el énfasis excesivo en la naturaleza épica del corrido ha contribuido a soslayar las dimensiones líricas y novelescas que le son asimismo consustanciales. Si por un lado había sido el denominado por Ana Valenciano como “romancero folclórico”, menos atento a lo histórico y sí a situaciones cotidianas, conflictos personales y familiares, temas amorosos, etc., el que gozara de verdadero predicamento en suelo americano (Paredes, 1976: 5; González, 2001: 146), por otro el arraigo simultáneo del corrido en el romancero vulgar y en el tradicional, el proceso poligenético que determina su conformación, hace de este una forma épico-lírica mixta particularmente apta para desarrollar los contenidos novelescos de amor y de aventura (González, 2003: 136). No resulta así extraño que su vitalidad tras el intervalo

revolucionario haya reposado en muchos casos en el desarrollo de aspectos vinculados al conflicto personal, una circunstancia en absoluto ajena a las propias muestras decimonónicas. De la vertiente “vulgar” del romancero, de gran éxito durante los siglos XVIII y XIX y difundida a menudo en pliegos y hojas sueltas, había heredado ya el corrido varios de sus rasgos característicos, sobre todo los relativos al machismo, la bravuconería y el orgullo de muchos de sus protagonistas, con base en el arquetipo del guapo y el valentón peninsulares, pero también su marcada querencia por lo escabroso, lo tremendista y lo espectacular, o su complacencia ocasional en un lenguaje afectado y retórico, en contraste con el estilo depurado y sintético más propio del romance tradicional.

Épica y “novelería” vuelven a confluír hoy en los corridos que tratan el tema del contrabando y el cruce de la frontera, y es posible advertir en la caracterización de unos y otros héroes, los tradicionales y los contemporáneos, una misma veneración por atributos como la valentía, la osadía, la lealtad o la generosidad. Ahora como antaño sigue recurriéndose al mundo animal para construir imágenes que dan cuenta expresivamente de la naturaleza de los personajes y se mantiene la costumbre del elogio al protagonista muerto:

*Año de mil ochocientos  
noventa y uno al presente,  
murió don Demetrio Jáuregui  
que era un gallo muy valiente.* (“Corrido de Demetrio Jáuregui”, Mendoza, 1964: 186.)

La economía perseguida por la poética corridística ha optado por mostrar la superioridad del héroe en términos contrastivos, un aspecto que, ampliado al diseño global de la trama, ha permitido a Nicole Giron (1976) ensayar un acercamiento al género conforme a los principios apuntados por Propp para el análisis del cuento maravilloso. Encuentra así la autora que un gran número de las funciones descritas por Propp como binarias están representadas en el corrido: situación inicial / alejamiento, prohibición / transgresión, interrogación / información, engaño / complicidad, carencia / atropello, combate / victoria, etc. Desde una perspectiva más netamente novelesca, definen al héroe aspectos como la religiosidad, fundada a menudo en la devoción

mariana o en la vinculación con el santoral popular, el respeto filial, la tendencia al enamoramiento, pero simultáneamente la afición al alcohol, el carácter vengativo y orgulloso, la presunción, la crueldad, etc. (González, 2003: 510):

*Les gritaba Ignacio Parra:  
-Lástima de tiradores,  
díganle a Porfirio Díaz  
que les mande otros mejores.*

*De nuevo, ya en la cantina:  
-Sírname vino y no tiemble  
que he venido a celebrar  
el dieciséis de septiembre. ("Corrido de Ignacio Parra", Hernández, 1996: 22.)*

\*

#### RECAPITULACIÓN

El paso a América del Romancero arraigó en el horizonte popular del continente bases sólidas para la gestación de una tradición vernácula de poesía narrativa de la que el corrido resulta un testimonio ejemplar. El material tradicional proporcionó a compositores e intérpretes un repertorio de temas y unos dispositivos convencionales de enunciación a partir de los cuales aquellos fueron concibiendo sus relatos con un nivel variable de originalidad y creatividad. Unos vínculos con la tradición estos particularmente evidentes tanto al nivel de la versificación como de la poética discursiva, que tiende a presentar relatos de hazañas trágicas o heroicas enmarcados por fórmulas de honda raigambre (saludos, localizaciones espaciales y temporales, referencias a la actividad performativa, despedidas...) y en los que dominan los temas del enfrentamiento militar, el duelo a muerte, el crimen pasional, el ajusticiamiento, el conflicto familiar, la narración de desastres naturales o el recuento de faenas campesinas normalmente con el trasfondo de una fuerte competitividad entre individuos portadores de sistemas de valores enfrentados. Ciertas tramas y motivos secundarios pasan también de una a otra manifestación de la balada hispánica: la maldición lanzada por el progenitor al hijo o la hija desobediente, el entierro en sagrado, la traición femenina, el altercado con desenlace funesto en un espacio público de celebración, con frecuencia un

baile, el motivo del bandido social, que el Romanticismo había hecho extraordinariamente popular, etc.

Caracteriza igualmente al corrido la presencia de protagonistas heroicos y carismáticos que con su valor para enfrentar la adversidad promueven la identificación de las audiencias y determinan en buena medida la supervivencia de las composiciones. Valores como los de la nobleza, el coraje, la constancia, el orgullo, la lealtad y la generosidad son ensalzados una y otra vez en la cosmovisión popular que el género pone al descubierto y del que un lenguaje arcaizante con querencia por patrones dialectales y un tono muchas veces jactancioso e irónico, sobre todo en relación con la muerte, constituyen otras señas de identidad. A menudo asentada en el entorno campesino, la imaginería del corrido comparte con otras manifestaciones poéticas populares la predilección por determinadas metáforas y secuencias tradicionales, mantenidas incluso en contextos urbanos. Se hacen así recurrentes las menciones a las peleas de gallos, las corridas de toros, las destrezas hípicas, los envíos a través de animales, los accidentes geográficos o la flora local, etc.

Por otra parte, intérpretes y compositores garantizan su éxito a partir del trabajo con asuntos y personajes lo suficientemente representativos como para afectar el ánimo de sus receptores, que mostrarán su complacencia con un tema solicitando su repetida ejecución o por medio de su compra. El corrido se constituye así como un género en principio conservador, puesto que la sujeción a códigos axiológicos asentados en las comunidades entre las que circula multiplica la probabilidad de obtener una favorable acogida por parte de las audiencias. Se trata no obstante en buena medida de mensajes apartados de la moral vigente entre los sectores hegemónicos, con respecto a los cuales las comunidades corridísticas suelen colocarse en posiciones de marginalidad. El respeto a la convención se extiende asimismo a cuestiones formales, de manera que los patrones expresivos mediante los que se desenvuelve el relato tienden a no contradecir el horizonte de expectativas de su público. Una familiaridad que determina además el carácter fragmentario de las muestras, acentuado por una tendencia predominante a la concisión, la sencillez, la supresión de lo accesorio, la importancia de la acción, la tensión emocional y la ausencia de psicología.

## 2.2.2. LA CANCIÓN LÍRICA.

### 2.2.2.1. La lírica tradicional.

*Vuela, vuela, vuela,  
como aquellos días,  
que entonaremos escalas  
y versos de Andalucía.*

Son jarocho

No solo pasó a América el romance, sino que con él viajó el conjunto de la escuela poética popular española. Y como en su caso, más allá del mero trasplante de testimonios, toda una manera de versificar, una técnica, una retórica y una cosmovisión lírica se aclimataron en las nuevas tierras, impulsando el surgimiento en ellas de una rica producción autóctona. Pasó esta a conformar un patrimonio folclórico que, con independencia de la autoría conocida de ciertas composiciones o del origen “culto” de tópicos y modalidades de expresión, sancionaba un repertorio de recursos compartidos que ha servido “de fuente viva a cuantos componen este tipo de poesía y a cuantos, a lo largo de décadas y de siglos, van retocando y recreando los textos” (Frenk, 1977: xviii).

Se trataba en su mayoría de moldes originados en la escuela popularizante renacentista, cuyos inicios remonta Carlos H. Magis (1969: 9) al período comprendido entre 1475 y 1580. Numerosos cantos populares fueron incorporados entonces a la literatura culta, fundando una nueva escuela de la que surgirá con el tiempo la lírica popular que manejamos hoy. Y es que esos recientes usos poéticos, alimentados tanto de las convenciones cortesanas como de los aires semi-populares al estilo lopesco, tornan al pueblo para arrinconar con ello a la vieja lírica medieval, de la que solo sobreviven algunos motivos y composiciones. Integradas al folclore, las nuevas canciones no se desprenderán sin embargo ya de ciertos procedimientos característicos de la poesía cancioneril y barroca, entre los que se destacan el uso de cultismos, la afición conceptista, la tendencia a la regularidad métrica con predilección por la cuarteta y la seguidilla, el vocabulario de corte aristocratizante o la adhesión a un cuadro básico

de temas y motivos. Cobran ahora además gran importancia el símil, la metáfora y el símbolo, esenciales al proceso de depuración estética de la realidad circundante ensayado por el cantor (Magis, 1969; Frenk, 1997b, 2006).

Sin embargo, este expediente de “hibridación” de tradiciones diversas no había respondido en un primer momento a una valoración indiscriminada del sustrato “vulgar” de las incipientes sociedades renacentistas. El vulgo sería contemplado mayoritariamente como “gente de baxa e servil condición”, tal y como apuntara el Marqués de Santillana, y lo que interesó en un principio de su universo poético no fue según Margit Frenk otra cosa que su música: “los cortesanos de fines del siglo XV y principios del XVI gustan de los romances y villancicos sobre todo en cuanto *canciones*, y no por su poesía, que para ellos no lo era” (Frenk, 1978: 51). Solía aprovecharse el estribillo inicial de los temas, punto de partida para la elaboración de glosas conforme a los moldes cortesanos, mientras que en el terreno de lo musical la melodía popular quedaba “‘como’ envuelta por el arreglo polifónico culto” (Frenk, 1997b: 221). Progresivamente, se observará sí una valoración de la sencillez y la inspiración de ese acervo popular que derivará en el desarrollo de una corriente imitativa del mismo (Frenk, 2006: 20). Los músicos y compositores del *Cancionero de Upsala* (1556), por ejemplo, aprecian ya no solo la melodía, sino también las letras de los cantos, estando entre los primeros en conservar los textos de las antiguas glosas además de sus estribillos.

Esta poesía artística popularizante conoció pronto una extraordinaria divulgación, debido en parte al arraigo de las nuevas formas en convenciones de tipo tradicional. Sus tres manifestaciones principales, letrillas, romances y seguidillas, constituían recreaciones de antiguas estrofas, aunque será la seguidilla la única que termine conociendo una verdadera folclorización:

El romance nuevo, pese a su enorme difusión, no llegó a suplantarlo al romance viejo en la tradición oral, en última instancia quizá por demasiado artificioso. Más aún lo era la letrilla, que solo en su estribillo tomaba aires de canción popular. La pequeña seguidilla,

en cambio, arrumbó con todo un acervo folclórico multiseccular, ayudado por la cuarteta octosilábica y también por una forma tan culta como la décima (Frenk, 2006: 487)<sup>56</sup>.

Serán las estrofas de cuatro versos, seguidillas y coplas octosilábicas, las que junto a la décima vayan a recibir mayor atención por parte de los creadores y las audiencias hispanoamericanas. En México, la copla hispánica se ejecuta en combinaciones autóctonas que aún por lo general cante y baile, y que, o bien mantienen la estrofa tal y como llegó de la Península, o la someten a ligeras modificaciones (métricas, léxicas, de tono, de organización en el seno de una estructura más compleja...) que le otorgan carta de naturaleza mexicana, aunque sin ocultar por completo su condición originaria (Magis, 1969).

Sustanciales a la configuración de este folclor lírico-musical resultan los aportes de las tradiciones indígena y africana, presentes sobre todo al nivel de los ritmos y las sonoridades. Entre las contribuciones de la segunda destaca Jas Reuter (1985: 48) el préstamo léxico (términos como *maracumbé*, *bamba* o *congo* tienen su origen en el África negra), la extensión del recurso a la síncopa y el canto responsorial, la riqueza rítmica y percutiva, el *tempo* melódico de muchas muestras o la velocidad extrema con la que ocasionalmente se cantan los versos. Un influjo muy evidente en las zonas de mayor presencia negra, como Veracruz, Tabasco, Campeche o Guerrero. En el Golfo de México, como parte de una secuencia compartida por el conjunto del área caribe, la herencia hispánica se mixturó con el componente africano hasta desarrollar un complejo de expresiones literarias y musicales de carácter tradicional dotado de una fuerte coherencia interna, vigente en ciertas zonas todavía en la actualidad, y que Argeliers

---

<sup>56</sup> Señala Margit Frenk cómo en la promoción folclórica de la cuarteta octosilábica desempeñó un papel decisivo la generalización de cuartetos provenientes de la lírica cortesana “de cancionero”, así como la influencia del romance. Con respecto a la seguidilla, esta había quedado en principio relegada a posiciones marginales y su posterior popularidad fue posible merced a dos hechos: la consolidación de una nueva costumbre, a finales del XVI, que pasaba por entonar las seguidillas ya no sueltas o glosadas, sino en series; su incorporación al teatro, sobre todo a formas dramáticas breves que acelerarán su difusión entre un público muy amplio. La nueva seguidilla folclórica compartirá sus rasgos esenciales con la que se cantaba en el 1600, resultando en cambio ambas muy lejanas ya de la forma antigua, previa a 1580: a partir de entonces, le son consustanciales el conceptismo, la búsqueda de la agudeza y el juego verbal propios del ambiente poético en que se gesta su modalidad culta, un mundo de estudiantes y poetas jóvenes, cantantes y bailarines de vida licenciosa pero imbuidos de cultura humanística y buenos conocedores de la tradición literaria contemporánea, algo ajeno al universo inspirador de la variante medieval de la misma (Frenk, 2006: 487-493).

León engloba bajo la denominación de “cancionero ternario caribeño”, “donde el primer adjetivo se relaciona con un tipo especial de estructura rítmica, muy característica de las danzas renacentistas del África bantú y del mundo colonial” (García de León, 2002: 12). Se concitan en él tradiciones provenientes de los cancioneros del sur de la península ibérica (andaluz y portugués) -en cuya conformación había resultado ya fundamental el aporte árabe-, y del África negra, presencia esta última que penetra en un principio a través del folclor marinero, sobre todo lusitano, estrechamente vinculado a los avatares de la trata esclavista. El mismo intercambio comercial está en la base de la conformación del área de influencia del Gran Caribe, cuyas dimensiones durante los siglos XVI y XVII excedían en mucho a las asociadas hoy con la geografía caribeña. Esta definía entonces un área socio-cultural intensamente imbricada que se extendía desde la franja atlántica del actual sur de los Estados Unidos hasta la costa venezolana, comprendiendo todo el arco continental de Centroamérica y las Antillas. La influencia de este “Caribe histórico” se extendía además hasta el altiplano de la Nueva España, en tanto que el eje Veracruz-Ciudad de México constituía junto con La Habana el gran centro organizador del Caribe colonial, y hasta el puerto de Acapulco en el Pacífico. Un papel muy destacado en la dinámica propia del circuito comercial del Caribe barroco fue desempeñado también por Cartagena de Indias, vínculo con el Cono Sur, puesto que desde allí embarcó mayoritariamente a la Península la plata proveniente del Virreinato del Perú. En un sentido aún más amplio, el gran espacio Caribe se relacionaba con las islas portuguesas y españolas y con el sur peninsular, conectados a su vez a África, un área de influencia asociada de otra manera al denominado “español atlántico de Sevilla” (García de León, 2002: 26-27).

Menor ha sido el influjo de lo indígena sobre la conformación del cancionero popular mexicano, prácticamente reducido al préstamo léxico ocasional y a la pervivencia en algunas zonas de parte del instrumental autóctono: el monocordio y los tambores de agua en el Noroeste del país, el *huéhuetl* y el *teponaztli* –tipos de flautas- en el Altiplano o las sonajas y los cascabeles en el Bajío. También parece remontarse al origen prehispánico la costumbre del canto en tesituras sumamente agudas, lo mismo en las voces masculinas que en las femeninas, un fenómeno común en otros lugares del mundo cuando trata de distinguirse entre la voz humana empleada como medio de

comunicación de esa misma voz requerida para la expresión estética, o la de la repetición de una o dos frases melódicas cortas que, en contraste con otras de mayor extensión, dan lugar a pronunciados cambios de ritmo (Reuter, 1985: 62).

Ambas presencias han dejado su impronta más evidente en géneros lírico-coreográficos como el jarabe y el son. Los dos se sustentan sobre la base estrófica y poética de la copla española y la mayoría de los instrumentos que intervienen en su ejecución son de origen europeo, pero su arraigo en el territorio mexicano, solo recientemente amenazado por la desfuncionalización, los coloca entre las manifestaciones más representativas del patrimonio melódico del país, un conjunto que completan el corrido, la canción y un subgénero de esta, el bolero. La cuestión de la representatividad de las manifestaciones culturales del país fue de hecho objeto de sostenida discusión durante las décadas centrales del siglo XX, en el marco de un proceso de indagación en la ontología nacional promovido tanto por el gobierno postrevolucionario como por la denominada “filosofía de lo mexicano”. Se estimuló entonces el examen de la condición más o menos paradigmáticamente mexicana de textos, canciones, obras pictóricas o escultóricas, modos de vida y artesanías, etc. Vicente Mendoza trató en consecuencia de “localizar los rasgos esenciales y característicos de nuestra mexicanidad como expresión musical” (1982: 30), proponiendo como arquetipo de la misma a la canción ranchera, si bien hasta principios del novecientos el paradigma de la música mexicana, como el propio Mendoza señala, había venido dado por el jarabe tapatío.

El jarabe, en el modo en que aparece documentado ya en el siglo XVIII tanto en la Península como en la Nueva España, constituía un tipo de baile en el que se entonaban tercetas de tono picante, a menudo prohibidas por las autoridades. Según Reuter, los primeros jarabes derivaron de las mismas seguidillas y tonadillas escénicas que terminaron desembocando en los sones regionales. Hoy día el jarabe está constituido por una secuencia más o menos determinada de varios sones que forman *suites* identificadas con un estado, una zona geográfica o un aire predominante. El de son es a su vez un término polivalente, que designa tanto las frases melódicas repetidas en el acompañamiento musical de las danzas como el repertorio formado por las coplas y

canciones españolas llegadas durante el siglo XVII de la mano de compañías profesionales de artistas y pronto aclimatadas al suelo mexicano, o la combinación de baile y canto característica de la *performance* folclórica (Reuter, 1985: 160). Violines, arpas, guitarras y una serie variable de elementos para la percusión –a menudo los propios instrumentos de cuerda, respondiendo a un uso más atento a lo percutiente que a lo melódico- constituyen la base instrumental de danzas organizadas conforme a un patrón alternante de secuencias vocales, interludios melódicos y secciones destinadas al baile, por lo común un zapateo muy vivo ejecutado sobre una tarima de madera que amplifica su resonancia. Este complejo de cantos y danzas asociados a comunidades rurales mestizas y constituido a partir de la herencia literaria hispánica se distribuye a su vez en multitud de variantes. Muy vivas hoy se hallan todavía dos variedades mexicanas del ternario caribeño, el son huasteco, que se extiende al norte del Golfo y en zonas interiores de estados como Tamaulipas, Hidalgo, Veracruz, Querétaro o Puebla, y el veracruzano son jarocho, presente también al norte de Tabasco. Se trata de géneros campesinos, como sus equivalentes jíbaros o guajiros, que brotaron en los interiores rurales de las ciudades portuarias del Caribe y que ya para finales del XVII habían desarrollado una acusada personalidad propia. Con antecedentes comunes en formas pastoriles y villancicos medievales, pero sobre todo en las danzas cantadas del Renacimiento, las tonadillas, loas, glosas, jácaras, mojigangas, etc. del siglo XVII, la lírica culta y popular del Siglo de Oro, los bailes andaluces, portugueses e incluso ingleses y las danzas y músicas africanas, fueron gestándose como señalábamos una serie de especies musicales, poéticas y coreográficas repetidas con pocas variaciones desde el Golfo de México hasta la isla Margarita en Venezuela y con asientos en el interior panameño y colombiano y en las Antillas Mayores (García de León, 2002: 104-115). Aglutinadas en su mayoría alrededor de la fiesta del fandango, esta les confiere una parte decisiva de su idiosincrasia. El término, un neologismo andaluz de origen africano, designa tanto a los bailes zapateados como a un tipo de tonada en tono menor<sup>57</sup>. Las “idas y vueltas” de todo tipo que sazonan su desarrollo son notablemente

---

<sup>57</sup> El *Diccionario de Autoridades* lo definía en los siguientes términos, tal y como recuerda Alejo Carpentier en su ensayo sobre la tradición musical cubana: “Fandango: baile introducido por los que han estado en los reinos de Indias, que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo” (Carpentier, 1988: 61).

complejas: como recuerda Antonio García de León, en el siglo XVIII se habla de “fandanguillo bombeo” en Santo Domingo y Puerto Rico, y como “fandanguillo con bombas” –coplas recitadas que acompañan a la secuencia musical, también denominadas “justicias”- se conserva hoy en Veracruz, y sin embargo su nombre aparece vinculado a la música culta extremeña, novohispana y de otros países americanos desde la segunda mitad del siglo XVII. A lo largo del XVIII diversos autores europeos escriben fandangos para guitarra o teclados, así Santiago de Murcia, Bocherini o el Padre Soler, piezas que volverían a influir por ejemplo en los solos de arpa propios de los llanos de Venezuela. “Aquí”, concluye el musicólogo, “la interacción es tan completa que hoy resulta imposible determinar qué fue de lo popular a lo escrito, y viceversa” (García de León, 2002: 67). La costumbre de cantar versos sabidos e improvisados alrededor de la música regional en los llamados “fandangos de tarima”, normalmente con motivo de alguna festividad religiosa o patronal y prolongando una tradición documentada durante el siglo XVIII para todo el Caribe, se mantiene todavía en la Huasteca y el campo jarocho, con un vigor fortalecido desde hace un par de décadas por los festivales folclóricos y los encuentros de repentistas que se celebran en la región, pero que tradiciones hermanas como las del son tabasqueño y campechano han sin embargo perdido (García de León, 2002: 138). A un ternario de base común afromestiza y a una tradición de danzas zapateadas pertenecen también otros “sones de la tierra” característicamente mexicanos, tal y como se los documenta en los archivos sobre todo a partir de la segunda mitad del setecientos, así los oaxaqueños y guerrerenses en la costa del Pacífico, los michoacanos de Tierra Caliente o sonos de arpa grande y los jaliscienses o abajeños más al norte. Aquí, el son fue perdiendo la costumbre del zapateado sobre la tarima, hasta derivar en la vertiente del “mariachi”, pronto popularizada por los medios y convertida en emblema de la música nacional del país, si bien con frecuencia distorsionada en lo que constituye su aparato armónico y performancial propio. Los sonos costeros occidentales, por otra parte, dan cuenta de una peculiar circunstancia histórica, la que determinó el aislamiento de una franja de la costa atlántica centroamericana, más o menos adscrita a la Capitanía General de Guatemala, por la ocupación parcial del territorio por adversarios de la Corona española, en particular por súbditos ingleses. En virtud de esta barrera atlántica,

esta zona establecerá una relación más intensa con el Pacífico de Sudamérica e integrará a su complejo folclórico el universo de las cuecas, zamacuecas y marineras, normalmente conocidas allí como chilenas.

Pese a las divergencias regionales y a la tensión dominante en todo patrimonio folclórico entre el acatamiento de moldes arquetípicos y el impulso individual remozador del material recibido, la pervivencia de un mismo testimonio en áreas del entorno hispanohablante muy alejadas entre sí y la creación a partir de una misma serie de convenciones han venido proporcionando al conjunto del cancionero popular panhispanico unas señas de identidad compartidas durante prácticamente tres siglos. ¿Cuáles son esos rasgos? Domina en términos generales una entonación neutra, con tendencia a la impersonalidad, frente a la acentuada individuación de la poética culta, y un sencillismo que puede llegar a resultar prosaico. No dejan de observarse con todo modos de la poesía letrada de los Siglos de Oro, muy evidentes tanto en la selección léxica como en la preferencia por determinadas imágenes:

*Por sus mujeres hermosas,  
Pinotepa es un edén:  
son capullos de rosa  
de su florido vergel. (Magis, 1969: 321.)*

El conceptismo constituye probablemente la aportación más notable de dicho legado, que halla en el molde estrófico de la décima una plataforma propicia para los alardes de ingenio y de agudeza:

*A una prieta vivo amando  
y tanto su amor me aprieta,  
que he de morir por la prieta  
si esta me sigue apretando.  
Por la prieta delirando  
en tan fuertes confusiones,  
son tan fuertes mis pasiones  
que me aprieta la idea  
de pensar que prieta sea  
la que aprieta corazones. (Magis, 1969: 526)*

Nos hallamos entonces ante una estética que no deja de dar amplia cabida al material retórico de la antítesis, la dialogía, el quiasmo y los juegos de palabras, si bien sujetos a

menudo a patrones ya lexicalizados. Minoritaria en la Península, el arraigo de la décima se ha mantenido sin embargo con fuerza en América, donde recibe nombres diversos, a menudo relacionados con ciertas peculiaridades relativas a su acompañamiento musical e instrumental específico: valona o trovo en México, mejorana en Panamá, tonada en Argentina, guajira en Cuba, etc. Su destino habitual es la glosa, el comentario en verso de un texto precedente, por lo común una cuarteta octosilábica que le sirve de pie temático y la sujeta a determinadas constricciones formales, y es especialmente significativo su cultivo en las célebres trovadas o concursos de improvisación entre cantores.

La objetividad y generalización que a menudo inciden en el desarrollo de modalidades discursivas cercanas a lo paremiológico, un rasgo al que no se sustrae tampoco la expresión de lo sentimental (“el amor que se hace nudo / con trabajo se desata”), así como el frecuente discurrir del verso conforme a pautas narrativas han motivado la caracterización de esta lírica como una “épica con rasgos dramáticos” (Menéndez Pidal en Alonso Hernández, 1983: 125). Abundan en ella en efecto los elementos impresivos, en forma de interjecciones, lamentos, vocativos, diminutivos, repeticiones, juegos fónicos, etc. Con frecuencia, el lirismo no viene dado sino por una pronunciada reiteración de determinados aspectos que soportan la carga afectiva de la copla:

*Arreboles me has pedido,  
y arreboles te he de dar;  
primero supe arreboles  
que saberme persinar.* (Magis, 1969: 438.)

La reiteración es de hecho el recurso más relevante a la técnica de composición oral y el único para Jan Vansina (en Díaz Roig, 1976: 33) que la diferencia de la literatura escrita. Se trata sin duda de uno de los más distintivos, junto con la rigurosa formalización de que hacen gala los versos y la intensidad de sus tópicos. Ofrece por otra parte una estrategia fundamental para dotar de cohesión a cantares como los del patrimonio lírico tradicional hispánico, constituidos en la mayor parte de los casos por estrofas individuales y autónomas, al punto de que tanto el orden de su ejecución dentro de un tema como su aparición simultánea en varios de ellos resultan indiferentes. De ahí

la afirmación de Margit Frenk e Ivette Jiménez de Báez: “la verdadera unidad de la lírica popular es, pues, la copla, y a ella hay que atender” (1973: 12). La coherencia de una canción queda definida entonces por factores varios, desde el tono poético del conjunto, su vinculación melódica, la conexión formal basada en la anáfora, el paralelismo, el encadenamiento, la repetición de esquemas métricos y la inserción de estribillos a la existencia de algún tipo de engarce temático, que por lo general suele manifestar un carácter tenue. Se trata no obstante de mecanismos que pueden funcionar en colaboración:

De hecho, cada una de las especies folclóricas, así como tiene su tipo melódico y su ritmo propio, muestra también una marcada preferencia por determinada entonación poética, preferencia que constituye el criterio de selección con que las diversas canciones van incorporando sus coplas. Así, el chisporroteo picante y alegre que es el tono habitual tanto de “El gato” y “El caramba” (Argentina), como el de “La sanmarqueña”, “El huizache” y “El venadito” (México); el galanteo entre tierno y audaz que caracteriza a las coplas del “Cielito lindo” (México) y “La zamba” o “La cueca” (Argentina), o la queja austera y sentimental de las coplas para “La vidala” o “La baguala” (Argentina) y el tono grave y hondo que da su carácter particular a “La Llorona” (México) (Magis, 1969: 550).

La combinación de coplas con temas diversos no es tampoco un fenómeno nuevo. Margit Frenk (1970) apunta sus raíces medievales y muestra su decidida manifestación a fines del siglo XVI, cuando empiezan a circular pliegos sueltos que contienen series de seguidillas sin conexión temática. Aparecen poco después las primeras colecciones de cuartetas octosilábicas romanceadas de contenido heterogéneo, tratándose en ambos casos de conjuntos destinados al canto bajo una misma melodía.

Las coplas del cancionero contemporáneo oscilan por su parte entre los tres y los diez versos de medida variable, con predominio de las de cuatro a seis octosílabos, y recurren tanto a la rima asonante como a la consonante. Abundan las muestras de marcado carácter literario, como las quintillas, un tipo de estrofa que suele sustentar el artificio retórico del huapango típico de la tradición huasteca:

*Malagueña, salerosa,  
besar tus labios quisiera  
y decirte, niña hermosa,  
que eres linda y hechicera  
como el candor de una rosa.* (Magis, 1969: 512.)

Las revisiones comerciales del huapango, como esta célebre de Pedro Galindo y Elpidio Ramírez, fueron parte habitual del repertorio de los grandes intérpretes de canción mexicana de mediados del siglo XX, intensificadas por lo general las modulaciones en falsete propias de su ejecución folclórica, que permitían a los artistas más dotados recrearse en exhibiciones vocales próximas a lo operístico. Estos falsetes multimodales, característicos de los cantos marineros mediterráneos y portugueses previos al inicio de la conquista, dan cuenta de una antigua raíz árabe y bizantina que alcanza además de al huapango a formas como las de la zaloma panameña e incluso a manifestaciones en apariencia tan alejadas de un ascendiente marinero como las que acompañan a la ejecución de la décima y la canción cardenche en los desiertos del norte de México. De los aires marineros parece provenir también la incorporación al cancionero americano de las secuencias de responso de origen africano, ecos de canciones de trabajo, de fuerte carácter rítmico, que habrían acompañado originalmente las faenas de los hombres de mar que iniciaron los asaltos a las costas de África<sup>58</sup>. Este cimientamiento marinerío está presente además en el tono nostálgico y melancólico propio de los puntos de navegante del oriente venezolano, las isas y folías del folclor canario o las peteneras y lloroncitas del Golfo de México, las cuales recurren de manera muy característica al verso intercalado “Ay, Soledad, Soledad”, propio también de las peteneras andaluzas, estableciendo el conjunto un denominado por Antonio García de León como “canon de la melancolía” (2002: 93-99). Con este sustrato tiene que ver asimismo la difusión del “punto”, la forma melódica que con escasas variaciones persiste en el entorno americano para el acompañamiento de la décima. El ambiente portuario fue igualmente determinante para la diseminación de un buen número de tonadillas, coplas y cantares que formaron parte del repertorio de las compañías de artistas y que la vida bohemia de los patios y las tabernas integró a la cotidianidad costera, desde donde pasaron a los interiores rurales para ensimismarse en tradiciones folclóricas campesinas ajenas a la representación escénica (García de León, 2002: 99).

---

<sup>58</sup> Documentada la vigencia de los cantos antifonales o responsoriales en casi todas las civilizaciones primitivas, parece ser no obstante que la importancia alcanzada por la estructura de pregunta y respuesta entre solista y coro en la lírica tradicional hispánica es consecuencia directa del sustancial aporte africano a su conformación (véase al respecto Carpentier, 1988: 41-49).

Junto a las quintillas, sextetas, octavas reales y décimas sabidas e improvisadas, menudean estrofas menores de marcado carácter popular, así soleares y solearillas:

*¡Ay, cómo rezumba y suena,  
rezumba y va rezumbando  
mi cascabel en la arena!* (Frenk Alatorre, 1980: 298.)

Un rasgo distintivo del cancionero mexicano, que gusta particularmente de las coplas de cierta extensión, lo constituye su recurso frecuente a la sextilla, bien bajo la forma de cuarteta prolongada, bien como sucesión de pareados.

*Cupido me vino a ver  
donde estaba trabajando,  
que si quería aprender  
versos para estar cantando,  
que me fuera yo con él,  
para estarlos estudiando.* (Magis, 1969: 514.)

Singulariza también a esta lírica la presencia de ciertos *clichés* iniciales muy característicos, que al tiempo que contribuyen a la vinculación estrófica desarrollan en México modalidades típicas, como el “dicen que”, “quisiera ser”, “¿cómo quieres?”, “ariles y más ariles” o el tan grato a la poesía narrativa “vuela, vuela”:

*Dicen que no se siente  
la despedida:  
dile a quien te lo dijo  
que se despida,  
que al decir sus adioses  
al ser que adora  
sabrás lo que se sufre,  
lo que se llora.* (Frenk Alatorre, 1977: 284.)

*Ariles, y más ariles,  
ariles que yo decía:  
de noche te vengo a ver  
porque no puedo de día.* (Magis, 1969: 51.)

Los procesos de adaptación de las estrofas y los motivos provenientes de un entorno ajeno pasan en México entre otros aspectos, y más allá de las variantes de corte mecánico o accidental, por una marcada preferencia por el uso del diminutivo afectivo,

fundada como reconoce Carlos Magis (1969: 14) en el compromiso sentido por el creador con respecto a su norma dialectal propia y evidente asimismo en el recurso al vocabulario autóctono, en ocasiones indígena. Magis, que recopila y analiza comparativamente en un monumental trabajo las tradiciones líricas de México, España y Argentina, documenta una frecuencia mayor de coincidencias totales entre coplas provenientes de los cancioneros contemporáneos de estos dos últimos países y una tendencia más acusada del universo poético popular mexicano a singularizar sus muestras. En este, como en otros exponentes regionales del cancionero panhispánico, el proceso de aculturación lírica se sustenta a menudo en el traslado del sistema geometafórico español al solar propio (Schmidt, 1988: 298):

*Las mocitas de esta Corte  
son como las aceitunas,  
que aquella que está más verde  
suele ser la más madura.*

*Las muchachas de Hermosillo  
son como el atole frío,  
la cabeza enlistonada  
y el estómago vacío.*

Entre las particularidades de la manifestación mexicana sobresale también una pronunciada tendencia a la socarronería y un cierto desenfado en la presentación de temas como la muerte o el dolor, si bien en otros casos las coplas hacen gala de un recato que contrasta con la rudeza mayor de los testimonios españoles. Supuestamente singular resulta el tratamiento concedido por el cancionero mexicano a subtemas como los de la misoginia y la jactancia masculina. Tópico literario de antigua estirpe el primero, por el que se acusa a las mujeres de frívolas, malvadas, ingratas y responsables del sufrimiento del varón, que la siguiente cuarteta desarrolla conforme a un rasgo de estilo también característico de la poesía popular, la inversión por los versos finales de la estrofa del sentido sugerido en los iniciales:

*Eres mi prenda querida,  
mi prenda querida eres.  
La perdición de los hombres,  
la causa son las mujeres. (Magis, 1969: 210.)*

Mientras que Carlos Magis (1969: 112) relaciona el predominio de la enunciación masculina del cancionero popular de México y sus frecuentes censuras al comportamiento de la mujer con la naturaleza sociológica del país, cuya convención pública, con independencia de que la realidad de fondo pudiera ser otra, impediría a la mujer mostrarse independiente, Margit Frenk (1977: xxvi) remite la costumbre al terreno de lo puramente literario, en tanto que la matriz de esta literatura es la poesía puesta en boca de hombre del amor cortés. Por otra parte, la proliferación de bravatas, socarronerías y muestras de orgullo de que hacen gala los cantores:

*Ya con esta me despido  
subiendo y bajando lomas;  
he quebrado cristal fino  
cuantimás ollas terronas.* (Magis, 1969: 180),

halla por ejemplo un antecedente cercano en la jácara peninsular. Con todo, ni la mujer se muestra siempre pasiva y silenciosa y, así, se ponen en su boca coplas airadas y desenvueltas:

*La tuna le dijo al gancho:  
-“Déjame bien madurar,  
al cabo estoy en tu rancho,  
¡quién otro me va a gozar!”*(Magis, 1969: 115),

ni la mayoría de los cantos expresan el desprecio masculino de la dama, sino que son habituales la sumisión y el apego del amante:

*¡Ay, de mí, Llorona!  
¿Pero qué lloro y qué gimo?  
Pues la causa de este llanto  
es una prenda que estimo  
y por eso lloro tanto.* (Frenk Alatorre, 1977: 105)<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Magis constata la abundancia de coplas que “ofrecen una tolerancia y una resignación del enamorado insospechables”, incluso, una “vergonzosa mansedumbre del consentido” y cómo, curiosamente, los ejemplos más explícitos aparecen en la canción mexicana, “la que parecía el área del machismo por excelencia” (1963: 213-214).

Es posible además reconocer en este tipo de declaraciones un componente ocasional de juego y una cierta intencionalidad humorística en el recurso al tópico, una orientación que corrobora la tendencia común a las manifestaciones de la lírica folclórica a la reversibilidad, a la gestación de textos “indiferentes”, cuyos sentido y orientación temática son susceptibles de ser fácilmente modificados, incluso invertidos, por medio de cambios leves (Magis, 1969: 217). Por otra parte, una estrofa como:

*Mi mujer y mi caballo  
se me murieron a un tiempo;  
¡qué mujer ni qué demonio,  
mi caballo es lo que siento!*

que Vicente Mendoza consigna en *El romance español y el corrido mexicano* y que parece corroborar el machismo intrínseco del cancionero ha sido recopilada lo mismo en España (*Cancionero popular. Colección escogida de coplas y seguidillas*, Emilio Lafuente y Alcántara, 1865) que en Argentina (*Cancionero popular rioplatense; lírica gauchesca*, Jorge Furt, 1923) (Magis, 1969: 195). Con todo, es cierto que la actitud arrogante y autosuficiente de los varones, la disposición presta a un enfrentamiento que confirme su valentía, su virilidad, su templanza y su indiferencia ante el peligro es uno de los aspectos más definitorios de esta lírica y confluye además con otro motivo característico, la relación del mexicano con la muerte. Si en ocasiones las coplas alumbran en torno al tema reflexiones de tipo doctrinal y conceptista más bien neutras, más común resulta sin embargo la tendencia a enfrentar la muerte en forma personal, asumiendo el cantor mexicano una postura presuntuosa y desafiante al respecto. Se trata de tópicos recurrentes en el cancionero revolucionario:

*Valentina, Valentina,  
rendido estoy a tus pies.  
Si me han de matar mañana,  
¡qué me maten de una vez!* (Mendoza, 1982: 299)

*Una sota y un caballo,  
burlarse querían de mí,  
¡malhaya quien dijo miedo  
si para morir nació!* (Magis, 1969: 200.)

Carlos Magis comenta cómo la entrega a un juego grotesco que tiene en la muerte a su protagonista sobrepasa lo puramente literario, remitiendo a una cosmovisión vigente en la plástica del país desde el arte prehispánico. No son infrecuentes tampoco la ligereza y la picaresca en la personificación de la Pelona, e incluso el recurso a tonos decididamente humorísticos. Calacas y calaveras transitan el cancionero simpáticas y despreocupadas:

*Ya te vide, calavera,  
con un diente y una muela,  
saltando como una pulga  
que tiene la barriga llena.* (Magis, 1969: 192)

*Para el día que yo muera  
le tengo dicho a mi gente  
que entierren mi calavera  
en un tonel de aguardiente,  
pa' que escarmiente el que quiera,  
y el que no, que no escarmiente.* (Magis, 1969: 197.)

Para Magis, este tipo de referencias a los muertos aparecen envueltas “en una atmósfera de humor más ácido del que acostumbran las muestras argentina y española” (1969: 194). Constituye este de hecho uno de los universos temáticos con respecto a los cuales el folclore mexicano habría concebido las soluciones más innovadoras y menos decantadas en el conjunto del entorno hispánico. A menudo las coplas revisten una gran originalidad:

*Si me muero, de mi barro,  
hágase comadre, un jarro;  
si tiene sed, con él beba,  
si la boca se le pega,  
son los besos de su charro.* (Magis, 1969: 107.)

Con todo, la exacerbación de la presteza del mexicano al duelo con la muerte o de su ostentación de la virilidad y del amor múltiple, así como la conversión de ambos tópicos en señas de identidad nacionales son fruto en buena medida de las directrices culturales ejercidas por el nacionalismo postrevolucionario, que habría explotado bases asentadas en la tradición hasta dar lugar a nuevas convenciones, independientes las más de las

veces del reflejo de una vivencia auténtica (Magis, 1969: 219; Fernández Poncela, 2002: 46).

Extendida al conjunto del cancionero panhispánico está la costumbre de la alternancia entre coros y voces solistas. La respuesta coral, o de un segundo intérprete, suele pasar por la repetición de los últimos versos entonados por el primer cantor o por la ejecución de un estribillo intercalado, fenómeno que participa de una probada raigambre folclórica<sup>60</sup>. Un antiguo cantarillo popular lo amplifica por ejemplo Lope de Vega en *El villano en su rincón* de modo muy semejante a como se intercalan los estribillos en la lírica jarocho:

*Deja las avellanas, moro,  
que yo me las varearé;  
tres y cuatro en un pimpollo,  
que yo me las varearé.*

*Al agua de Dinadamar,  
que yo me las varearé;  
allí estaba una cristiana,  
que yo me las varearé;  
cogiendo estaba avellanas,  
que yo me las varearé;  
y respondióle enojada:  
que yo me las varearé.*

---

<sup>60</sup> Su arraigo en la tradición lírico-coreográfica veracruzana aparece ya recogido en cuadros de costumbres decimonónicos como este romance, “Nor Gorgoño”, de José María Esteva (*El Veracruzano*, 16, VII, 1851), recopilado por Otto Mayer-Serra (1941: 110), en el que se describe precisamente el modo de ejecutar las piezas conforme a la alternancia entre coro y solista:

“...seis jarocho bailaban / y al son de los instrumentos, / estos versos cantaban:

Un músico: y andando de vagamundo,  
Bailadoras: ¡qué dulce está la guanábana!  
Músico: me encontré con un mayate,  
Bailadoras: ¡qué dulce está la guanábana!  
Músico: qué me dijo en lo prejundo:  
Bailadoras: hombre, pélate el tomate,  
Bailadoras: ¡qué dulce está!  
Músico: hombre, pélate el tomate,  
Bailadoras: ¡qué dulce está la guanábana!  
Músico: no andej de más en el mundo.  
Coro: Guanábana dulce  
y azucarada,  
que chupa, rechupa y chupa,  
que chupa, chupa, y no saco nada. ...”

*Pobrecita guacamaya,  
¡ay, qué lástima me da!  
Se acabaron las pitayas,  
y ahora sí, ¿qué comerá?,  
Pobrecita guacamaya,  
¡ay, qué lástima me da!  
¡Ay, qué lástima me da!,  
pobrecita guacamaya.  
Se acabaron las pitayas,  
y ahora sí, ¿qué comerá?  
Pobrecita guacamaya,  
¡y ay, qué lástima me da!* (“La Guacamaya”, Magis, 1969: 358.)

Repeticiones y estribillos son manejados también en la consecución de una regularidad métrica indispensable en ocasiones para facilitar la adaptación de ciertas estrofas al período melódico. Así se canta en México esta cuarteta:

*Chiquita te vas criando  
como zacate en el llano,  
como zacate en el llano;  
Dios te libre de un costeño  
con su machete en la mano  
con su machete en la mano.* (Magis, 1969: 332.)

Una táctica presente en estrofas como las que se integran al ciclo de los “Cielitos lindos”, que aprovechan esta frase intercalada para hacer octosílabas las seguidillas durante la línea temporal del canto:

*De la Sierra Morena,  
cielito lindo, vienen bajando,  
un par de ojitos negros,  
cielito lindo, de contrabando.* (García de León, 2002: 180.)

Por otra parte, los componentes rítmicos e impresivos de la cultura negra trasplantada al continente americano fueron tempranamente advertidos por las grandes figuras de las letras del Siglo de Oro, que se sirvieron de ellos en su literatura. Estribillos como este de Sor Juana Inés de la Cruz, compuesto con motivo de la festividad de San Pedro

Nolasco de 1677, se adelantan así al proceder de figuras como Nicolás Guillén o Luis Palés Matos:

*Tumba, la-lá-la; tumba, la-lé-lé;  
que donde ya Pilico, esclavo no quede!  
Tumba, tumba, la-lé-le; tumba, la-lá-la  
que donde ya Pilico, no quede esclava!* (García de León, 2002: 171)

Pese a lo sostenido durante largo tiempo, este y otros “negrillos”, “guineos” y “puertorricos” de Sor Juana, de Lope, de Simón Aguado... no exhiben una jerga inventada, sino que, tomando como ejemplo el primer caso, y tal como lo ha demostrado su traducción al español moderno por Manuel Álvarez Nazario, estarían dando cuenta de un lenguaje hablado en la Nueva España del siglo XVII, donde abundaban los esclavos ladinos o criollos de Puerto Rico (García de León, 2002: 35). Apenas sí han sobrevivido algunas de estas variantes dialectales criollas, constituidas sobre todo a partir de las mezclas del castellano con lenguas de la familia bantú, y prácticamente solo se encuentran hoy, ya lexicalizadas, en los cancioneros del entorno caribe. Sin embargo, como señala Antonio García de León:

Hay que insistir también que los géneros negros de la Nueva España (negrillas, guineos, puertorricos, panamás, chiqueadores, zarambeques, etcétera) son el pálido reflejo en la única música escrita que ha llegado hasta nuestros días de lo que pudo ser la riqueza musical del Caribe insular y de Tierra Firme del siglo XVII, ya en el terreno de lo popular y lo tradicional. Lo expresado por los poetas y compositores novohispanos del período es una especie de “ruido de fondo” que estaba captando una música y tradiciones vivas que por oleadas llegaban al Virreinato de México, ayudando incluso a la identidad criolla de estos creadores de música y poesía escrita (2002: 172).

En cuanto a la temática desplegada por el canto, el amor constituye sin duda el motivo fundamental de la lírica popular hispánica, que en buena medida ofrece un despliegue de las convenciones del *ars amandi* trovadoresco conforme a los patrones de la poesía cancioneril. Una completa fenomenología de la vivencia amorosa es recreada por textos que dan cuenta tanto de una experiencia regocijada del amor, testimonio de alegría, como de otra solemne, amarga y recelosa. Dentro de esta última halla amplia cabida la descripción de despedidas y separaciones, el representativo subgénero del cancionero de ausencias, pero también la exposición de los conflictos y los lamentos

que suceden al desengaño. Galanteos, ruegos y requiebros, así como el intercambio de ternezas entre enamorados, asumen igualmente la forma versificada. Antiguos tópicos desarrollados por los señores feudales de la Occitania como los de la superioridad de la amada, el sufrimiento gozoso, la batalla y la cárcel de amor abundan en una imaginaria que no deja de recurrir tampoco al entorno más inmediato del ámbito natural y de las faenas agrícolas y domésticas para generar sus metáforas y obtener sus términos de comparación. Esta tendencia imprime un sabor muy característico a las coplas mexicanas, donde menudean por ejemplo las referencias a la chachalaca, a la carranchara o al venadito, sustituto del viejo ciervo medieval que baja a beber amor a la fuente. Se mantienen vivas por lo tanto convenciones de la primitiva lírica peninsular, como la reunión de los amantes en el río, la mención del ciervo como eufemismo por el amador o las alusiones al acto de beber y de bañarse para referir el encuentro amoroso. También abreva por lo general en fuentes clásicas el repertorio de recursos empleado para el elogio de la belleza femenina, cuyas prendas más valoradas suelen resultar, conforme a los hábitos de la tradición, los ojos, la boca y el rostro. Los usos petrarquistas son asumidos con frecuencia en la caracterización de la mujer, que lo mismo que es vilipendiada es ensalzada por sus atributos de *donna angelicata*.

Por otra parte, la belleza de las lugareñas constituye un motivo fundamental de querencia al sitio y un buen número de estrofas del cancionero combinan la mención emocionada del lugar propio con el enaltecimiento de sus coterráneas. El acervo de las coplas de contenido geográfico, que se desglosa en variantes como las de la relación de lugares y accidentes naturales, los motivos de la despedida, la exposición de nostalgias por la patria chica, el apego al terruño, la orgullosa afirmación de pertenencia local o la presentación de tópicos regionales, entre otras, entronca a su vez con el recurso al verso para presentar pequeñas crónicas de la vida campesina, descripciones de las faenas domésticas o de los oficios y profesiones. Estrechamente vinculada al tema del trabajo se halla asimismo la entonación de pregones, un fenómeno que junto con el de la inserción de refranes en el canto da cuenta de la cómoda transición en español de sentencias del habla común al ámbito de lo poético. Si por un lado la tendencia natural del idioma al empleo de la cláusula octosílabo permite a menudo, y frente a lo que sucede en otras lenguas, la improvisación lírica a partir de “frases hechas” (García de

León, 2002: 200), por otro la propia conformación de los adagios explota recursos característicos del verso (metros, rimas, imágenes...) que favorecen su confluencia. Coplas y sentencias aprovechan además de forma fructífera los efectos impresivos y la contundencia de la síntesis. Es por eso notable el arraigo de la tradición paremiológica en la literatura hispánica, una contaminación que proporciona un poderoso rasgo distintivo a este cancionero:

*Ariles y más ariles,  
ariles del campo verde,  
cuando la perrita es brava,  
hasta a los de casa muerde.* (Frenk Alatorre, 1980: 369.)

Con el prosaísmo inherente a manifestaciones en las que lo que prima es el enunciado de tipo sentencioso se relaciona también el amplio conjunto de cantares contruidos a partir del impulso humorístico. Entre los recursos más habituales para la exhibición del chispazo de ingenio y para el decir pícaro e incluso grosero se encuentran la simulación aparentemente inocente de una abstrusa rigidez lógica, las rupturas de los sistemas de razonamiento y las transgresiones de la norma gramatical, el retruécano, el falso eufemismo y la insinuación, la parodia, la perogrullada, el disparate, el esperpento o el cultivo de tópicos en torno a borrachos y borracheras, viudos y viudas, matrimonios, suegras y cuñadas, cornudos, etc.:

*Amigos, yo me casé  
con una mujer de Tula,  
yo por yegua la compré  
y me fue saliendo mula.* (Frenk Alatorre, 1977: 139.)

Como contrapartida, el sentimiento doloroso ocupa también una amplia franja de las preocupaciones de la lírica tradicional hispánica. Entre los consuelos que se ofrecen al dolor, sobresalen el recurso tanto al llanto como al canto. La reflexión metapoética se encuentra abundantemente representada en unas estrofas que a menudo requieren, como en el caso del corrido, de apoyaturas formulaicas o convencionales para la composición de nuevos versos, ofreciendo además una fuente de inspiración y un repertorio temático y emocional desde donde el cantor puede explicarse a sí mismo y compartir su existencia:

*Y en fin voy a comenzar,  
a ver si puedo o no puedo,  
a ver si puedo trovar  
o a medio verso me quedo,  
sin poderlo declarar.* (“El amanecer”, Son de madera)

\*

## RECAPITULACIÓN

La implantación de los imperios ibéricos en el Nuevo Mundo y los mestizajes acentuados por la conformación de la sociedad colonial definieron un *ethos* particular que propició la decantación en formas originales americanas de una norma común al conjunto de la lírica popular hispánica. Esta se había constituido en buena medida a partir de la inspiración de poetas cultos que fueron capaces de conectar con un tipo de sensibilidad popular de raigambre medieval y de ir modificándola a su vez hasta dar lugar a una nueva convención. Aseguraron con ello la pervivencia en la memoria colectiva de un buen número de sus composiciones, olvidada sin embargo en la mayoría de los casos la identidad del creador. De ahí que Alonso y Blecua (1964) hablen de poesía “de tipo tradicional”, haciendo énfasis en el repertorio de recursos y rasgos de estilo de los temas en detrimento de la consideración de su origen, o que José María Alín (1991) rechace el marbete de “poesía popular” en favor del de “poesía anónima tradicional”, contrario a la idea romántica del pueblo como agente de creación colectiva e insistiendo en cambio en el carácter individual de una producción en ocasiones independiente de los propios sustratos populares de la sociedad. En cualquier caso, las hibridaciones entre los aportes de tradiciones literarias y musicales diversas, la notable difusión de los testimonios resultantes de estas y la internalización de sus recursos discursivos por un amplísimo número de compositores e intérpretes, cuyo artificio ha venido sustentándose hasta hoy en el respeto y la reelaboración simultáneos de esa norma, que de esta manera adquiere su calidad tradicional, han dado lugar a una auténtica “red dialectal” (García de León, 2002: 114) de géneros lírico-musicales

emparentados y más o menos englobados bajo la denominación de “cancionero tradicional hispánico”.

La coherencia común de este folclore es refrendada entre otros aspectos por su evidente carácter arcaizante y, así, la preservación de temas, formas y textos de que hace gala obliga a aguzar el oído a las resonancias de todo tipo que durante siglos han venido surcando el Atlántico. Y ello sin perjuicio de que muchas de estas figuras hayan terminado fungiendo como representantes de la idiosincrasia nacional de los países americanos. En el caso de México, sucede por ejemplo en lo concerniente a los orígenes de motivos como los de los célebres “ojitos negros”, cuya primera referencia documentada se remontaría a unos entremeses de Francisco de Castro, publicados en Zaragoza en 1702. La seguidilla, que Alín (1992: 437) recoge en la forma siguiente:

*Por Andalucía  
vienen bajando  
unos ojuelos negros  
de contrabando,*

si es obra suya, y no popularizada con anterioridad, habría nacido en España hacia finales del siglo XVII o principios del XVIII. Algo semejante ocurre con varios de los versos interpretados habitualmente dentro del ciclo de las “Coplas de La Llorona”. El motivo de La Llorona, vinculado al istmo de Tehuantepec, es relacionado por algunos con la leyenda colonial de una madre que tras perder a sus hijos de manera trágica acostumbraba a echarse a las calles para exigir a la noche su restitución. Otros remontan sin embargo su origen a la historia de una tehuana muerta de amor en el río (Botton-Burlá, 1992: 551), habiendo también quienes la identifican con deidades femeninas de los panteones maya y azteca o quienes ponen en relación sus lamentos con el anuncio enajenado por una mujer de la llegada de los españoles al continente (Campos, 1929: 52). En su figura se ha querido ver asimismo a la Malinche, cuyo remordimiento por haber asistido a Cortés la obligaría a penar sus culpas. En cualquier caso, las coplas, asociadas a la idiosincrasia mexicana, se insertan en la tradición del cancionero hispánico. Los versos de una de ellas:

*¡Ay de mí! Llorona,  
Llorona de ayer y hoy;  
ayer maravilla fui, Llorona,  
y ahora ni sombra soy,*

guardan por ejemplo relación con una letrilla de Góngora, incorporada con el tiempo a la tradición popular española:

*Aprended, Flores, en mí,  
lo que va de ayer a hoy,  
que ayer maravilla fui,  
y hoy sombra mía aún no soy.*

En la misma línea de préstamos, confluencias y adaptaciones se sitúan costumbres como la de la despedida, propia de ciertos romances, el corrido, la glosa en décimas y, en general, la fiesta popular, que remonta para Yvette Jiménez de Báez (1992: 473) a una tradición anterior al siglo XV por la cual se agrega a la glosa del zéjel y de las canciones una estrofa o finida a modo de conclusión. Como también remontan a la tradición ibérica la mención habitual de animales en la lírica mexicana o lo asentado en ella y en el ciclo corridístico de motivos como el del “entierro fuera de sagrado”<sup>61</sup>, presente asimismo en los folclores gallego y portugués y a todo lo largo del continente americano, y cuya primera aparición constatada tiene lugar en un romance español de hacia 1550 (Magis, 1969). O determinados testimonios concretos del cancionero, desde el corrido de “La Martina”, último escalón de una larga cadena que tiene su antecedente más directo en el romance de “La Blacaniña” (Hernández, 2000), al de “Belén Galindo”, reinterpretación a su vez del de “La Mala Suegra”, u otros de origen peninsular como el de Bernal Francés. En decadencia en la península desde el siglo XVII, la décima se fortaleció en América, utilizada en la catequesis y la enseñanza durante los años de conquista y colonización, para pasar luego a resumir la cotidianidad de las gentes y su historia. Hoy día, en el territorio español, su cultivo es muy intenso en Canarias, es posible que por influencia caribe, dada la estrecha relación que ambos

<sup>61</sup> “Lo que le encargo a mi padre que no me entierre en sagrado,  
que me entierre en tierra bruta donde me pille el ganado,  
con una mano de fuera y un papel sobrevolado  
con un letrado que diga: ‘Felipe fue desgraciado’.” (Hernández, 2002: 43.)

territorios han venido manteniendo, y se conserva también con cierto vigor en zonas del Levante y la Alpujarra. Por su parte, los autores del Siglo de Oro aludieron frecuentemente a las pícaras y novedosas danzas y músicas de origen indiano, desde el “baile de la Gayumba” al que refiere algún entremés, hasta la “chacóna”, que según Lope de Vega, “de las Indias a Sevilla ha venido por la posta”, el “zarambeque” mencionado en “Los sones” de Villaviciosa en 1661, el “batuque”, objeto de una transcripción poética del siglo XVIII, la “zarabanda” o el “zambapalo”, bailado en España en los siglos XVI y XVII y que se da también como danza nacida en América (Carpentier, 1988: 60-61). Nombres, como hace notar Carpentier, de indudable analogía fonética con las rumbas, sambas, bembés, batuques, macumbas, guaguancós, candombes, tumbas, chuchumbés, etc. que pueblan los cancioneros y las salas de baile latinoamericanas todavía hoy y que desde allí han alcanzado trascendencia internacional. Muestras que van y vienen y ejemplos todos de una corriente doble cuya vigencia puede ser ampliamente refrendada, la de la permeabilidad de unas formas del discurso literario en otras y la de la continuidad y enriquecimiento de la tradición europea en América y viceversa. La idea no es nueva, aunque abordar el estudio de fenómenos como el de la “novela bolero” desde la perspectiva de la culminación de un trayecto largo en el tiempo y en el espacio, de España a América y al revés, y desde la primera efusión lírica en la epopeya hasta el alumbramiento de toda una novelística a ritmo de mambo o de ranchera, sí puede enriquecer su comprensión.

### 2.2.2.2. La canción de recepción masiva.

*Aborreced la mala música, mas no la despreciéis. [...]  
Poco a poco se ha ido llenando del sueño y de las lágrimas de los hombres.  
[...] Su lugar, inexistente en la Historia del Arte,  
es inconmensurable en la historia sentimental de las sociedades.*

Marcel Proust

Especies distintas, en las que conviven lo tradicional, lo mediático, lo literario o lo netamente mercantil, conforman el cancionero gestado en México desde la segunda mitad del siglo XIX y a lo largo del XX<sup>62</sup>. La recepción masiva distingue en parte a esta producción de los modos tradicionales de escucha y creación asociados al complejo folclórico al que venimos haciendo referencia, mientras que un aire común, la “familiaridad” a la que alude Monsiváis, la vincula con testimonios semejantes producidos en otras zonas del continente, haciendo de la circulación de muestras y la penetración de ritmos, imágenes o tonalidades un proceso normal en el conjunto de la región. Comprender la naturaleza de este *corpus* exige por lo mismo ensanchar constantemente el radio de nuestras alusiones y atender al desarrollo de ciclos vecinos como los del son cubano, la música tropical, el tango rioplatense o el vallenato colombiano. Pero, ¿cuál ha sido la historia concreta de la conformación de la canción mexicana contemporánea y en qué cifras residen los exponentes de esa poética popular de la que, según nuestra comprensión actual, participa en forma señalada?

---

<sup>62</sup> En efecto, muchas de las coplas que acabamos de revisar serán incorporadas al repertorio de lo “comercial” –del que ya provenían algunas, si se piensa en su conexión con las compañías teatrales españolas-, si bien desligadas del tipo de celebración ritual y festiva que les era propio, reintroducidas en nuevas modalidades de celebración urbana y de escucha mediatizada individual. Y aún otras muchas son compuestas siguiendo sus patrones básicos, lo que da cuenta de la vitalidad de esta escuela poética colectiva, a la que los propios avatares socio-políticos del México contemporáneo, con las operaciones – al menos verbales e imaginísticas- de rescate de lo campesino, terminarían por conceder un impulso que curiosamente será a la vez causa de su supervivencia tanto como de su final disolución y desplazamiento en las formas más contemporáneas de la canción “campesina” que terminará por dominar los gustos de las mayorías.

### 2.2.2.2.1. Figuras de lo popular I. Hibridismo y expansión de tradiciones letradas.

*Poder sintetizar en las cinco o seis líneas de un bolero todo lo que un bolero encierra es una verdadera proeza literaria.*

Gabriel García Márquez

Es de hecho el de “canción” uno de los términos más ambivalentes de cara a una consideración de tipo genérico, entre otros aspectos porque como señala Paul Zumthor, su desfuncionalización en las sociedades contemporáneas “da a esta poesía (considerada en su conjunto) un aspecto heteróclito que no permite las generalizaciones” (1991: 87). Muchas veces solo el estilo musical o la referencia a un intérprete de éxito dan cuenta de una regularidad a la que escapan otros niveles de abstracción. Consciente de ello, Vicente T. Mendoza (1982) considera como modelo clásico y típico de “canción lírica mexicana” a un tipo muy definido de composición, singularizada en lo relativo a su estilo y tono por dos notas, el romanticismo y la sentimentalidad. Pese a ciertas redefiniciones melódicas propias, su carácter nacional resulta sin embargo incierto, procedente por lo común de una valoración retroactiva semejante a la que detecta Carpentier en relación al sabor local, rítmico y melódico, de romanzas decimonónicas cubanas como la célebre “Bayamesa”. “Como el tipo de melodía ha creado un género, multiplicando sus expresiones en el dominio de la canción criolla”, observa el escritor, “habitados a la presencia del género, hallamos cubanidad en el tipo inicial, que solo es reflejo, en realidad, de lo mucho que se cantaba en los salones europeos de la época” (1988: 155). La canción lírica europea abandonaba efectivamente los escenarios teatrales a principios del XIX para infiltrarse poco a poco en los salones de sociedad, en los que la moda de las vocalizaciones melismáticas y los amaneramientos operísticos terminó por imponerse, desplazando en México al estilo español de seguidillas y boleras y fijando un esquema básico que pasaba en lo estructural por la combinación de dos estrofas idénticas a excepción de los versos finales de la segunda -normalmente dos cuartetos que conformaban un ritornelo también melódico solo interrumpido por la presencia ocasional del estribillo- y en lo poético por las convenciones del romanticismo literario (Mendoza, 1982: 30-33). El romanticismo hipertrofiado y la retórica con pretensiones culteranas de estos temas determinarán toda una época del

gusto musical, presente aún en composiciones mucho más próximas en el tiempo, y que respondía a una sensibilidad lírica moldeada asimismo por los nombres más representativos de la poesía romántica mexicana, desde Guillermo Prieto (1818-1897), Antonio Plaza (1833-1882), Manuel Flores (1840-1885) y Manuel Acuña (1849-1873) a Juan de Dios Peza (1852-1920). El movimiento romántico no solo nutrirá a la canción con una poética, sino también con abundantes préstamos literales, hasta el punto de que, todavía en 1901, Miguel Lerdo de Tejada musicalizaba en “Perjura” los versos románticos de Fernando Luna Drusina, en 1905 se trasladaban al canto los de Salvador Quevedo “Para que sepas lo que es amar”, el célebre “Nocturno a Rosario”, de Acuña, se convertía en 1911 en la danza de Luis G. Jordá “Ardientes desvaríos”, y otra danza, “Hora de amor”, surgía en la misma fecha a partir de la obra del poblano Manuel Flores. Un largo etcétera atestigua la proximidad que la rezagada lírica romántica y los más rezagados fueros de la canción sentimental mantenían tanto en México como en el conjunto del continente en los años finales del siglo XIX y primeros del XX. De hecho, la propia novela romántica llegó a suministrar temas al cancionero, que se apropió de piezas interpretadas en los argumentos de Chateaubriand, Pérez Escrich o Jorge Isaacs y cuya popularidad, ya grande, se vio entonces notablemente incrementada (Mendoza, 1982: 92-93).

Este tipo de canción romántica decimonónica, generalmente en endecasílabos toscanos y compás de 4x4, convive con otra más próxima a la tradición hispánica, que “además de usar versos octosílabos, en ocasiones dobles, utiliza el compás de 6/8, 9/8 o 5/4 ritmando el acompañamiento con las formas del bolero, la jota, el zapateado, el pasacalle o el tango, este cuando la forma de la habanera se impone” (Mendoza, 1982: 40). Una heterogeneidad que no va a ser obstáculo para que pronto comience a destacarse de entre todas ellas un subgrupo específico, en parte versión campesina del molde de la romanza italianizante, el cual, sustentada su instrumentación en conjuntos de guitarras y arpas de pequeño tamaño y depurado literaria y musicalmente, iba a dar lugar a uno de los emblemas de la música popular mexicana, la canción ranchera (Mendoza, 1982: 45,61). Si los sones derivaban directamente de las tonadillas y la lírica popular española, recibían gran influencia del folclore andaluz y de la concepción rítmica africana y adquirirían su forma definitiva a lo largo de los siglos XVII y XVIII, la

ranchera se fijó con posterioridad, a partir de una combinación de elementos musicales rurales ya tradicionalizados con otros de procedencia urbana y en buena medida foránea. Además del afrancesamiento dominante en la cultura mexicana a lo largo del XIX y de la elevada consideración de que gozó en el mismo período la tradición lírica italiana, dos aspectos que impulsaron la penetrante asimilación del gusto romántico en el país, este es también un momento de aclimatación en México de otro nutrido grupo de ritmos y danzas de origen europeo, desde las polcas, mazurcas y redovas polacas y checoslovacas, el vals vienés y el chotis escocés (originalmente *schottish*), hasta la habanera derivada de la contradanza francesa. En buena medida, se trató de aportes que sedimentaron originalmente en la denominada música norteña, pues sería en el norte y a partir del florecimiento de la minería y de las grandes explotaciones ganaderas, así como de los intercambios promovidos por las relaciones fronterizas, donde se registrara el mayor arraigo de contingentes migratorios anglosajones y centroeuropeos. Desde el punto de vista textual, los versos tienden a una irregularidad mayor que la de la canción romántica que le proporciona su patrón fundamental y el lenguaje se hace más prosaico y sencillo, albergando un buen número de regionalismos, arcaísmos y vulgarismos, si bien no son pocas las muestras de carácter híbrido, semiculto y hasta culterano.

Canciones campesinas, por lo general no se las denominaba sin embargo como rancheras. Serán el incremento de la población urbana, el desarrollo de los medios de comunicación de masas y el nacionalismo cultural de ascendencia citadina promovido al término de la Revolución los factores que vayan a motivar la composición de un gran número de canciones “a lo campestre” a las que se comienza a conocer como “rancheras”. El cine consagró esta tendencia con su presentación idílica y tópica de la ranchería mexicana, en un momento en que la obsesión postrevolucionaria por definir las cualidades de la nacionalidad y por vincularlas al medio rural del que los nuevos dirigentes se auto-proclamaban representantes eximios determinó una sesgada asimilación entre “lo mexicano” y “lo popular”, y entre esta categoría y un mundo campesino en relación al cual la canción ranchera fue conformándose como la más estereotípica de sus encarnaciones ideacionales<sup>63</sup>. Se trataba sin embargo de temas cuya

---

<sup>63</sup> La elevación de “lo ranchero” a la categoría de símbolo de la nacionalidad había conocido ya un primer estadio tras la emancipación mexicana de la metrópoli. Diseminadas en los territorios más levemente

relación con el campo era solo ocasional, que recogían de aquel algunas imágenes y melodías, pero que en su fase postrevolucionaria guardaron mayor relación filial con el género chico de desenvolvimiento urbano y con la incipiente industria cinematográfica. Este proceso de codificación de los valores de la “mexicanidad”, consolidado desde mediados de la década de los treinta de la mano del éxito de la comedia campirana de la que el género musical ranchero comienza a resultar inseparable, tiene sin duda un primer hito en *Allá en el rancho grande* (1936), de Fernando de Fuentes, al que siguen otros como *Jalisco, no te rajés* (1941), de Joselito Rodríguez o la serie de películas dirigidas por Ismael Rodríguez, varias de las cuales contaron con la presencia estelar de Pedro Infante. Jesús Jáuregui (*El mariachi, símbolo nacional de México*), en una condenatoria revisión del fenómeno, señala cómo este supuso también la adscripción al conjunto instrumental del mariachi tanto de nuevas marcas melódicas como de una representatividad atribuida si bien históricamente cambiante en sus implicaciones:

En la segunda mitad de los años treinta, los medios de comunicación masiva operantes [...] se interconectan orgánicamente en manos de la iniciativa privada y comienzan a ejercer una rectoría rígida y selectiva. Aprovechando el ambiente nacionalista, que tomó un nuevo brío durante el período cardenista, se diseñó un estilo musical ‘ranchero’, con una intención totalmente comercial y una vocación de uniformidad, pregonado, sin embargo, como ‘netamente campesino y profundamente tradicional’. [...] A partir de 1940, se realiza la conjunción definitiva entre el mariachi moderno y la canción ranchera. Entonces se consolidan los compositores especializados en ‘canciones de corte jalisciense’ *para mariachi*. [Más adelante, este dejará de ser] el protagonista principal de

---

colonizados y poblados del país, marginales también por sus ocupaciones y su posición periférica con respecto a los centros de poder, las sociedades rancheras apenas sí habían merecido la atención de las élites durante la etapa colonial. A su término, sin embargo esos mismos sectores harán del arquetipo del ranchero, así como del de la “china poblana”, las representaciones más evidentes del tipismo mexicano. Fueron aprovechadas sin duda en esta codificación de la nacionalidad notas que, como el criollismo, el catolicismo y el carácter independiente y autosuficiente, se asociaban a la identidad ranchera y que convenían a la nueva imagen a que pretendía ligarse el país. Por otra parte, un especialista en lo ranchero como Esteban Barragán López advierte sobre el error de identificar esta adscripción con una gradación específica en la escala social, con lo que el carácter “popular” de la evocación ranchera resultaría otra vez atravesado por coordenadas variables. El ranchero constituye según su perspectiva un conjunto social fuertemente diferenciado, en el que se integrarían tanto una suerte de clase media agraria –intermediaria entre el peón y el hacendado–, como pequeños propietarios independientes que trabajan conforme a un régimen de explotación de tipo familiar, agricultores de escasos recursos, la “pequeña burguesía agraria” e incluso una suerte de “oligarquía regional”, capaz de concentrar la mayor parte de unos bienes que no trabaja directamente sino que subarrienda y controlar al tiempo el poder eclesiástico y civil en un área determinada (Barragán López, 1997: 38 y ss.). Ni hacendados, ni peones, ni campesinos indígenas residentes en una comunidad, los rancheros se caracterizarían por poseer o regentar amplios espacios de acceso difícil, situados en la periferia de la esfera de influencia de los grandes centros económicos o políticos del momento, y por unas relaciones de sociabilidad y una cierta visión del mundo resultante de su modo de explotación del territorio, predominantemente ganadero.

‘su música’, pues había pasado a ser el acompañante de los intérpretes de la ‘canción bravía’, personajes forjados también durante esa época. Los prototipos fueron Lucha Reyes y Jorge Negrete, quienes llegaron al ‘género ranchero’ a partir de una preparación musical académica y manejaban, por lo tanto, ‘voces educadas’ de acuerdo con los patrones cultos y, por supuesto, estaban capacitados para proceder con notación musical (en Jaramillo, 2008: 46).

Con el tiempo, el término pasó a designar formas que no hablaban más del mundo rural ni se servían de sus atributos para la composición de imágenes, sino que recurrían a un universo referencial nocturno y esencialmente urbano marcado por otros estereotipos que durante el período habían comenzado a identificar la mexicanidad: el alcohol, la pasión, el orgullo, el enfrentamiento con el destino, el sufrimiento y la soledad. El tránsito de un tipo a otro de composiciones no resultó en absoluto forzado, puesto que como señala Carlos Monsiváis, el adjetivo “ranchero” venía aludiendo desde la comercialización masiva de los temas menos al espacio físico y realista del rancho que a la evocación de un ámbito y con él de una actitud y un modo de vida distantes, si no opuestos, a lo contemporáneo, lo urbano y lo moderno. Aquel había pasado a ser entonces el lugar del sentimiento puro y del desquite con respecto a unas circunstancias hostiles y el tiempo “cuando la gente gozaba y sufría (en medio de la naturaleza) pasiones en serio, impulsos propios de la vida al aire libre sin adornos ni recatamientos” (Monsiváis en Jaramillo, 2008: 47).

Con anterioridad, en la primera década del siglo XX, había llegado a México el bolero a través de la península del Yucatán, cuyos contactos con Cuba venían siendo tradicionalmente intensos y fructíferos. Fueron las bandas de bufos habaneros que representaban en los teatros de Mérida un repertorio variado, que en lo musical incluía guarachas, rumbas, puntos guajiros y, por supuesto, boleros (Litvak, 1989: 157), las responsables de introducir en el país el género creado, o al menos tipificado, en torno a 1885 por un sastre santiaguero, Pepe Sánchez, compositor del primer bolero conocido como tal, “Tristezas”:

*Tristezas me dan tus quejas, mujer,  
profundo dolor que dudes de mí,  
no hay pena de amor que deje entrever  
cuánto sufro y padezco por ti.* (Rico Salazar, 2000: 21.)

No consistía este en una modificación del bolero español, un ritmo de probable origen balear, estilo de música para una forma de baile de gran difusión en los siglos XVIII y XIX, sobre todo en Andalucía, y cuyo compás obedecía a un 3x4 similar al de la seguidilla y el fandango, frente al 2x4 del bolero cubano (Rico Salazar, 2000: 13, Torres, 2002: 151), sino más bien en el resultado de la concurrencia de ingredientes como la habanera, la romanza operística, la canción vals, el son y el danzón (Torres, 1998: 79)<sup>64</sup>. A un legado rítmico de marcado carácter africano se unió en lo verbal otro de procedencia hispánica que no tardaría en asumir los moldes expresivos e imaginísticos del Modernismo. Como recuerda Iris Zavala:

Los años de 1885 o 1886 se dan como génesis del bolero, palabra que originalmente remite al “bolero” andaluz y que a partir de entonces viene a significar “una melodía” precisa surgida en la isla de Cuba, donde no demasiado antes, 1875 y 1879, se inician el Modernismo y el danzón. Entramos en la modernidad literaria. Este bolero pasa, con el Modernismo, al pueblo: poetas, bohemios y público corean en lenguaje de exquisiteces un viejo amor, tristezas, golondrinas viajeras, peregrinas (1989: 2).

Parece que ya en 1907 se habría grabado en México “Tristezas”, en las voces del dúo Ábrego y Picazo. Sin embargo, no es hasta principios de la década de los veinte cuando comienzan a componerse en Yucatán los primeros boleros mexicanos. No había prendido allí curiosamente el proceso generalizado de binarización del cancionero ternario caribeño del que constituyen muestras hoy bien conocidas tanto el merengue como el son. Procede este último, como recuerda Antonio García de León, de una muy reciente binarización de lo guajiro, a la que se suman el aporte de las danzas binarias de salón del siglo XIX, algunos sedimentos de folclor “congo” también de origen decimonónico y la herencia de un “folclor negro” más antiguo, asentado en el Caribe a lo largo de los siglos XVI y XVII<sup>65</sup>. El repertorio yucateco siguió mostrando no obstante

<sup>64</sup> Evangelina Tapia Tovar (2003: 340) precisa el contenido de cada uno de estos aportes: de la contradanza, habría recibido el bolero características rítmicas y percusivas; de la habanera, el canto; del danzón, el estilo de baile abrazado; de la música de Yucatán, el rayado rítmico de la guitarra prima y el respaldo tonal de una segunda que rasgueaba. La investigadora no descarta tampoco frente a la opinión mayoritaria la posibilidad de que este bolero participara de alguna influencia rítmica de su homólogo ternario peninsular.

<sup>65</sup> Las peculiaridades distintivas del son no resultan fácilmente reseñables. Frente al antiguo ritmo de 6x8 propio del conjunto mestizo de cantos populares bailables que entre los siglos XVII y XVIII reciben la

una marcada preferencia por la estructuración rítmica ternaria, lo que posibilitó la fácil aclimatación en su suelo del bambuco colombiano, un tipo de canción ternaria tradicional ya popularizada en el Caribe y que iba a dar lugar al nacimiento de la famosa “trova yucateca” (García de León, 2002: 181-183). Junto con él, no dejaron de interpretarse boleros binarios cubanos (“Tristezas” está registrada ya en un cancionero yucateco de 1908, si bien bajo el rótulo de “guaracha” y con el título de “Un beso”) y otros autóctonos aparecen con asiduidad desde 1921, año de grabación de “Morena mía”, de Armando Villarreal Lozano. Siguiéron temas célebres como “Presentimiento”, en 1924, con letra del poeta romántico español Pedro Mata y música del campechano Emilio Pacheco, “Ella” (1925) de Domingo Casanova Heredia, a partir de versos del “Nocturno” del dominicano Osvaldo Bazil<sup>66</sup> y, muy especialmente, “Nunca” (1927), con música de Guty Cárdenas y letra de Ricardo López Méndez, que no solo habría de ser recordado por el extraordinario éxito que alcanzó, sino por haber servido de inspiración confesa para el inicio de la carrera del más célebre bolerista mexicano, Agustín Lara.

Contribuye a explicar también la facilidad con que se produjo esta aclimatación la semejanza del bolero con otros géneros de procedencia caribeña, la habanera y el danzón, que gozaban ya del favor del público mexicano. Ambos tienen su origen en la contradanza francesa, versión de la *country dance* anglosajona, cuyo desarrollo en Cuba fue precipitado por el éxodo de población blanca haitiana tras la revuelta esclavista de 1791. Buena parte de los hacendados franceses de la mitad occidental de La Española pasaron entonces en compañía de sus esclavos a la vecina región del Oriente cubano,

---

denominación de sonos, el moderno son cubano, surgido en la zona oriental de la isla a finales del XIX, vuelve a aglutinar un complejo binario cuya gran revolución, según Carpentier, “consistió en darnos el sentido de la polirritmia sometida a una unidad de tiempo” (1988: 242). Concurren así al universo sonero una variedad de manifestaciones que combinan la armonización de la cuerda española del tres y la guitarra con el aporte de marímbulas, claves, maracas y bongós, entre otros, y en lo verbal, una estructura alterna de copla y estribillo, redefinida también tras su afianzamiento en La Habana según el patrón de largo o recitativo y montuno. El primero, una exposición con predominio de octosílabos de carácter más bien pausado, respuesta coral el segundo, en forma dialogada, de mayor raigambre africana y que recibe el nombre de montuno por su origen campesino, por su procedencia de la región montañosa del Oriente.

<sup>66</sup> “Ella” da el tono de una sensibilidad propia de un romanticismo epigonal todavía en boga en 1925: “Ella, la que hubiera amado tanto, / la que hechizó de música mi alma, / me pide con ternura que la olvide, / que la olvide sin odios y sin llantos. // Yo que llevo enterrados tantos sueños, / yo que guardo tantas tumbas en el alma, / no sé por qué sollozo y tiemblo / al cavar una más en mis entrañas” (en Rico Salazar, 2000: 96).

portando con ellos a la contradanza, en realidad una danza afro-francesa que derivaría en otra afro-cubana en la que desempeñaba un papel fundamental un elemento rítmico de origen africano, el cinquillo (Rico Salazar, 2000:16-17)<sup>67</sup>. Por su parte, el danzón existía ya en Cuba en la década de los setenta del siglo XIX, desde donde recorre un periplo no demasiado largo para convertirse a principios del XX en “el vals mexicano de los pobres” (Monsiváis y Trejo en Pedelty, 1998: 35). Son pocas las diferencias que separaban contradanza y danzón, y según Carpentier (1988) tienen que ver con su dimensión coreográfica, puesto que la primera se bailaba en grupos de parejas sueltas y el segundo se ejecuta como baile agarrado y preferentemente sobre el espacio mínimo de un ladrillo. También por estos años se desarrolla la habanera, perteneciente al complejo rítmico del tango y por lo mismo partícipe de la ascendencia africana que caracteriza a la contradanza. En opinión de Carpentier, en Cuba no fue el ritmo, conocido ya desde atrás, el que determinó su auge, sino “el encanto de las melodías con estilo de romanza” y “la gracia de las letras” (1988: 63-64). En torno a 1866, alcanzaba gran popularidad en México una habanera compuesta por el español Sebastián Iradier y todavía hoy célebre, “La paloma”:

*Cuando salí de La Habana,  
válgame Dios,  
nadie me ha visto salir  
si no fui yo...  
Y una linda guachinanga,  
allá voy yo,  
que vino tras de mí,  
que sí, señor...  
Si a tu ventana llega  
una paloma,  
trátala con cariño,  
que es mi persona. ... (Garrido, 1974: 17.)*

Un caldo de cultivo que preparó el auge del bolero mexicano, que tendría lugar tras su llegada a la capital de mano de las compañías de variedades que representaban en las

---

<sup>67</sup> Esta “contradanza oriental”, “populachera”, como la califica Carpentier, convive durante la primera mitad del siglo XIX con otra típica de La Habana, más fiel a los patrones clásicos y marcada por el espíritu del *minué*. Finalmente, el cinquillo de los “negros franceses” terminará por imponerse en la capital, pasando al danzón y al bolero y convirtiéndose “en uno de los elementos integradores de la música cubana” (Carpentier 1988: 133).

carpas callejeras y especialmente tras el afianzamiento de la radiodifusión y el desarrollo de la modalidadailable del género. Estuvo vinculado este al éxito experimentado en la década de los veinte por el son, el cual motivó la “sonorización” de otras variedades de la música popular cubana que terminaron por adoptar la pronunciada estructura rítmica sonera, sostenida en el uso de la clave, y por desplazar de su seno al cinquillo como elemento rítmico estructurante, asumiendo una cadencia muy clara que ritmaba y simplificaba a la vez su danza. Por otro lado, el Sexteto Habanero había ensayado ya la modalidad del bolero-son, al que el célebre Trío Matamoros concedería impulso definitivo. Para 1928, el son relegaba a un lugar minoritario en Cuba al danzón, al tiempo que se imponía frente a la antigua orquesta típica la instrumentación ampliada de los sextetos. Triunfan así por aquellos años el Sexteto Habanero, el Occidente o el Nacional, muchos de los cuales terminan pasando a Nueva York para grabar con Columbia y otras compañías de la industria discográfica norteamericana, tal y como venían haciéndolo desde principios de siglo los principales intérpretes de bolero, un protocolo que resultaría clave para la difusión continental de todos estos géneros (Rico Salazar, 2000: 32-33).

El son entró a México por la “puerta de América” de los muelles de Veracruz en torno a 1920, condicionando desde entonces las formas de la música popular mexicana, cuya trayectoria es sintetizada así por Vicente Francisco Torres:

Los grupos soneros, con el Clave de Oro a la cabeza, destronaron al tango –la misma Toña la Negra fue tanguista- y a la música de las bandas norteamericanas. Después vino el mambo, que fue también relegado por el cha-cha-chá, hasta que, luego de las décadas doradas para la música tropical (1940-1960), esta fue desplazada, en los ‘60, por el rock-and-roll (Torres, 1998: 10).

Resulta en realidad difícil hacer el deslinde entre números que desde un principio fueron boleros y otros que se interpretaron o compusieron originalmente como canciones líricas, romanzas, habaneras, tangos, etc., lo que también contribuye a explicar la heterogénea realidad a que hace referencia un rótulo como el de “canción popular”. Muchas canciones pasan a bolero cuando el ritmo se consolida entre los gustos populares, formando parte en realidad de una “tierra de nadie” en la que Leonardo Acosta (2003) consigna temas como “Un viejo amor” (Esparza Oteo),

“Estrellita” (Manuel Ponce), “Quiéreme mucho” (Gonzalo Roig), “Mujer” (Agustín Lara), “Júrame” (María Grever), “Amapola” (Joseph La Calle), “Siboney” (Ernesto Lecuona), “Negra consentida” (Joaquín Pardavé), “Lamento borincano” (Rafael Hernández) o “Aquellos ojos verdes” (Nilo Méndez), parte de una extensa nómina asociada a lo bolerístico pero que estrictamente no obedece a sus patrones rítmicos o melódicos.

En 1930, tiene lugar otro hito en la trayectoria de la música popular mexicana con la inauguración en la capital de la famosa radiodifusora XEW, “La Voz de América Latina”, que albergaría durante tres décadas un programa también decisivo para la educación sentimental de varias generaciones de latinoamericanos, “La hora íntima de Agustín Lara”. Es sin duda el de Lara el ejemplo más significativo de creación de un idiolecto propio en el terreno bolerístico y el más claramente sustentado en la retorización de la en su momento innovadora y fecunda poética modernista. Nutre esta los temas del compositor en su doble vertiente de expresión afectada, plena de cultismos y alusiones exóticas, y de seducción baudeleriana por el universo de la ciudad, la noche, los paraísos artificiales, lo prohibido y lo malvado. La mayor parte de sus composiciones se insertan así en la línea del bolero culterano, reforzando la propia tendencia del género a ser ejecutado conforme a una especie de “aristocracia lingüística sostenida”, donde “el cultismo de la pronunciación agrupa vocales y consonantes en rigores fonéticos y eufónicos” (Zavala, 1989: 7). Modernismo y canción popular habían venido intimando de hecho desde muy temprano: por encima de la denominada “ideología de la música”<sup>68</sup> y además de las coincidencias temáticas y estilísticas, se dieron también entre poetas, compositores y cantantes relaciones personales y los versos de los primeros fueron recreados y popularizados por estos últimos. Ya en 1906, Luis G. Jordá recupera versos de Manuel Gutiérrez Nájera en “La casita blanca”, en 1928, Santiago Manzanero y Armando Peraza graban en San Francisco un bambuco de Santos Chocano, mientras que Teresita Fernández, bolerista, pondrá más adelante música al *Ismaelillo* martiano, como lo harán con los versos del matancero Agustín Acosta los trovadores Manuel Luna y Manuel Castillo, y como serán objeto de musicalización los

---

<sup>68</sup> Este concepto se abordará con mayor profundidad en el epígrafe 2.3.1., p. 224 y ss.

de un poeta transicional entre el romanticismo y el modernismo, Gustavo Sánchez Galárraga, nacido en La Habana y conocido sobre todo hoy por la notoriedad alcanzada, ya como canción, por su “Yo sé de una mujer” (“La flor en el pantano”). Mientras, en las célebres reuniones bohemias organizadas por el compositor Ignacio Fernández Esperón, “Tata Nacho”, y por el pintor Ignacio Rosas, se congregaban tanto músicos como destacados representantes de la intelectualidad mexicana, entre ellos los poetas Luis G. Urbina y Amado Nervo. De este último, Mario Talavera puso música a “Gratia plena”, “Bendita seas”, “Muchachita mía”, “Si pudiera ser hoy” y “La canción de Flor de Mayo”, y a la adaptación de dos de sus poemas se deben algunas de las piezas de mayor resonancia en la historia de la canción popular: “El día que me quieras”, a ritmo de tango, y “Si tú me dices ven”, originalmente dirigida a Dios, pero que revolucionó el mundo del bolero exhibiendo los trabajos del amor mundano. Los funerales de Nervo en 1919, que conmocionaron al continente, resultan solo comparables en su resonancia pública a los que décadas después conocerían precisamente emblemas de la canción sentimental como Pedro Infante o el propio Agustín Lara (Monsiváis, 2005: 60).

Cultivó este último su atracción por la estética que para muchos continuaba dispensando el único paradigma literario digno de tomar en consideración entre otras estrategias mediante el despliegue de un considerable artificio retórico. Aunque no son infrecuentes los casos de prosaísmo en sus temas, la mayoría se aproximaron con gusto a la rima consonante, la sonoridad rotunda, la experimentación métrica, el virtuosismo lingüístico y la recreación de cuantos tópicos consagrados por la lírica amorosa occidental se encontraban al alcance:

*Como divina floración de perlas,  
en rojo marco de suaves corales,  
como una ensoñación de madrigales  
que sus mieles me da para beberlas,  
así quiero tu boca sensitiva,  
nido de adoración y de embeleso,  
aunque sea la ilusión tan fugitiva  
como el sonoro palpitar de un beso.* (“Clavelito”, en Abaroa: 1993: 68.)<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Una tendencia que convive con otra más próxima al sencillismo y a ciertas variedades del tango-poema, trabajando una suerte de medio tono y la descripción de lo cotidiano: “farolito que alumbras apenas / mi

Lara no fue un rupturista y supo aprovechar con éxito todo un ecléctico “paisaje de cultura”, retomando la expresión con que Pedro Salinas hiciera referencia a la poesía dariana, a su disposición, manejarlo con acierto y difundirlo entre todas las clases sociales. Y en este sentido, además de la reminiscencia general de la poética modernista<sup>70</sup>, la huella específica del nicaragüense resulta particularmente perceptible en sus canciones. Como hizo con el romanticismo y con la sensibilidad y el efectismo melodramáticos, el músico se sirvió de su magisterio sin pudor ninguno y, sin miedo a la cursilería, la imitación o el anacronismo, tituló a uno de sus temas “Azul”, recogió los ecos de “Mía” en su “Mía nomás” y en 1935 continuó explotando las posibilidades poéticas del ave de Leda en su canción “Cisne” (“cisne que Dios pintó en cristal / dame el marfil de tu perfil / ritual”). Como aquel, cultivó la españolería (“Granada, tierra ensangrentada...”) y fue también lejos en el tiempo y en el espacio en busca de escenas galantes (“tú fuiste la moderna Colombina / y yo como Pierrot sin mandolina, / vaivén y frenesí”) o referencias sugerentes (“esclava sulamita, perla de mi serrallo, / yo tuve las violetas de tu primer desmayo”). Si Ángel Rama sostiene que Darío “adopta el depósito cultural íntegro de Europa, incluyendo sus paseos por el Oriente” (en Salvador, 2004: 19), Lara se apropia asimismo de ese depósito y lo convierte en parafernalia cultural. Pero sin duda la confluencia más significativa entre ambos reside en una cosmovisión de raigambre romántica que convierte al amor y a la mujer en el centro del universo personal (“viviré para ti, nada más para ti, / para ti viviré mientras pueda vivir”). La “utopía de un espacio erotizado” (Oviedo, 2003: 289) que Darío plantea como alternativa a una realidad vulgar e insatisfactoria se cumple en el discurso del mexicano. En su doble direccionalidad, como sacralización del lenguaje amoroso y secularización

---

calle desierta, / cuantas veces me has visto llorando / llamar a tu puerta”. O con la vena costumbrista inserta en la tradición de las canciones de apego al terruño: “Tlacotalpan, montón de terciopelo / donde el jarocho sueña y bebe nanche, / donde baila la Bamba y en su cielo/ no hay un solo lucero que lo manche”.

<sup>70</sup> Así, su aprovechamiento de un *topos* como el de la melancolía queda iluminado por los apuntes de Dolores López Romero para la literatura modernista, que dan cuenta también de un mecanismo central a la mayoría de los textos de bolero: “la estilización de los motivos modernistas es fruto de la deformación afectiva y de la constante presencia de la lejanía. Todo lo que puede llenar el vacío afectivo se encuentra lejos. [...] Esta infinita sucesión de lejanías latentes en el presente del poema provocan, por un lado, dolor ante la pérdida de lo deseado y, por otro, una estética del recuerdo basada en la recuperación de un pasado psicológico” (en Fonseca, 2003: 75).

del religioso, el aire sacrílego y pagano del célebre “Ite, missa est” está presente en boleros como “Gota de Amor”:

*Que nada empañe tu cielo pagano:  
que mi alma riegue flores en tu altar,  
y que las gotas de tu amor profano,  
sean el mejor licor para olvidar.* (“Gota de amor”, en Abaroa, 1993: 83.)

Por otra parte, si “‘mujer divina’ es lo más habitual entre los modernistas” (Ferrerres, 1975: 176), “Mujer” es precisamente la composición que mejor ejemplifica los recursos literarios del estilo. En ella, la presencia de Darío resulta innegable tanto por el tono general del texto, el léxico, la naturaleza de las imágenes (“Mujer divina, / [...] Mujer alabastrina, / tienes vibración de sonatina”), el propio recurso a la invocación, que está en el “Autumnal”, y la identificación sucesiva de lo femenino con la música y la inspiración poética, como por la referencia característica, recreación desprovista de hondura, pero aprovechada en todas sus posibilidades, de la analogía, a la que el músico recurrió también profusamente: “tienes en el ritmo de tu ser / todo el palpar de una canción”.

Una sensibilidad la modernista que confluye en la retórica del bolero con otras convenciones, desde las líricas del petrarquismo, el romanticismo o el amor cortés hasta la enunciación prosaica y directa o la elaboración de expresiones del sentimiento propias del melodrama y de la cultura de masas contemporánea (Castillo Zapata, 1990: 33). Romanticismo y modernismo se concitan claramente en la complacencia de un buen número de compositores en el escándalo, en un desafío a la moral dominante que tiene en el ciclo lariano de la prostituta de nuevo un ejemplo máximo. Iniciado en la farándula desde muy joven como pianista en un burdel, Lara no podía dejar de aprovechar el motivo de la meretriz cuyo noble corazón contrastaba con las nefandas circunstancias que la habían empujado al oficio y que con tanta intensidad había recreado la poesía romántica mexicana. Resuenan así de nuevo en sus canciones los ecos de poetas consagrados en su momento, como Plaza (“cándida rosa en el edén crecida / y por manos infames deshojada, / [...] no me importa lo que eres, lo que has sido” –“A una ramera”-) o Acuña (“¡pobre mujer, que abandonada y sola, / sobre el

oscuro precipicio, / en lugar de una mano que la salve, / siente una mano que la impele al vicio!” –“La ramera”-). Pero además de a la lírica, el tema había resultado grato al naturalismo romántico de narradores como Federico Gamboa y, no en vano, será el jarocho el encargado de componer el tema musical de *Santa*, uno de los primeros exponentes del sonoro mexicano. Continuó ligado al asunto por su participación en otras dos adaptaciones fílmicas que se hicieron de la novela, pero además sus boleros resonaron e incluso dieron título a un nutrido repertorio del denominado “cine de rumberas”, en el que la canción popular y el argumento en torno a la prostitución se daban la mano para terminar sancionando al matrimonio como institución social valedera<sup>71</sup>. Si como recuerda Monsiváis (2005: 75-76), el compositor fue al principio de su carrera un bohemio, un “raro”, y sus temas resultaron objeto de persecución y censura, el mismo sistema no tardaría en asimilarlo y en convertirlo en emblema de una “subcultura de tolerancia” (Pineda Franco, 1996: 124) que liberaba así su rigidez asegurando al tiempo su pervivencia.

Por otra parte, el egotismo extremo que está en el centro de este discurso constituye una herencia directa del enfrentamiento romántico con el entorno, limitado eso sí en el cancionero a su dimensión afectiva. El amor herido, imposible o en todo punto desaconsejable motiva la proliferación de declaraciones de desprecio hacia una sociedad censora en su acatamiento de la moral establecida, pero sin que este desajuste entre voz lírica y realidad venga animado por pretensión alguna de cambio o por el ejercicio crítico y la rebeldía social, refugiándose más bien en la contemplación –y exhibición– dolorida de las penas íntimas, normalmente por medio de un hábil manejo del *cliché*.

---

<sup>71</sup> El arraigado expediente inter-genérico que subyace al desarrollo de la canción popular y su difusión intermedial, los cuales hallan sin duda en la narrativa hispánica del último cuarto del siglo XX su más decidida promoción, no resultaron nunca ajenos al bolero. Desde que en 1906 Alberto Villalón estrenara en el Teatro Alhambra de La Habana una revista musical titulada *El triunfo del bolero*, numerosas zarzuelas, revistas de teatro y más tarde películas, sobre todo del ciclo de rumberas y cabareteras (*Humo en los ojos* (1946), *Pecadora* (1947), *Salón México* (1948), *Calabacitas tiernas* (1948), *Aventurera* (1949), etc.), multiplicaron el radio de alcance de lo bolerístico, al tiempo que con su propio éxito se alzaron como un poderoso motor para la composición de nuevos temas. Suponía este hecho la consagración de un género asociado en sus inicios a reuniones de músicos humildes, la mayoría trovadores de origen africano, y solo parcialmente registrado (Rico Salazar, 2000: 27; Pedelty, 1999). Un hito en esta suerte de “trans-categorización” lo constituyó la grabación por Tito Schipa en 1926 de “Quiéreme mucho”, tema compuesto en 1911 por Gonzalo Roig. Schipa, tenor italiano, incorporaba de esta manera a los circuitos de música culta al bolero, que pasó por aquellos años a ser interpretado mayormente por cantantes solistas, modificando su estatus en la recepción popular.

Oposiciones tajantes, verbosidad grandilocuente, extremosidad y fatalismo son otras de las notas que la literatura romántica, por lo común en sus variedades más epigonales, insufla a este contemporáneo *trobar clus*.

La década de los treinta que conoce el despegar del éxito de Agustín Lara es también la de los grandes intérpretes mexicanos de bolero: Juan Arvizu, Alfonso Ortiz Tirado, Pedro Vargas, Toña La Negra... En 1935, la muerte de Gardel favorece la consolidación americana del bolero en detrimento del tango, a lo que no es indiferente tampoco la facilidad mayor para su danza. En los cuarenta, aparecen los tríos, promoviendo una variedad distinta del género, más elaborada y de ejecución muy suave, con Los Panchos sin lugar a dudas como sus representantes más destacados. Constituido el grupo en 1944 en Nueva York, los mexicanos Alfredo Gil y Chucho Navarro y el puertorriqueño Hernando Avilés difundieron una forma muy característica de canto, en tesituras sumamente agudas y a partir de un tipo de introducción melódica de gran originalidad, resultado de las modificaciones introducidas en la guitarra requinto por Alfredo Gil. Este acortó el diapasón del instrumento para hacer más cómodo el desplazamiento entre los trastes y facilitar así una digitación más rápida, subiéndole además un tono a la afinación. Fue “Contigo”, de Claudio Estrada Báez, el tema que impulsó definitivamente su popularidad en torno a 1950: “Tus besos se llegaron a recrear / aquí en mi boca, / llenando de ilusión y de pasión / mi vida loca...” (Rico Salazar, 2000: 144).

También en la década de los cincuenta triunfa el denominado “bolero ranchero”, que otorga una vitalidad nueva al género de la ranchería cuando empezaba a acusar su desgaste. Poco definido en relación a los dos componentes que le dan nombre, su particularidad más notoria estriba en haber vinculado la canción romántica urbana, normalmente en *tempo* de bolero, con el conjunto musical por excelencia en México, el mariachi (Kuri-Aldana y Mendoza Martínez, 1988: 15). Fue la combinación de los arreglos de Rubén Fuentes para temas de Alberto Cervantes, y más tarde de José Alfredo Jiménez, y la interpretación emblemática de Pedro Infante la que terminó por definir el estilo del híbrido, cuya trayectoria arranca oficialmente en torno a 1947 con

“Amorcito corazón”, de Manuel Esperón y Pedro de Urdimalas, arreglos de Fuentes y voz de Infante<sup>72</sup>.

#### 2.2.2.2.2. Figuras de lo popular II: la retórica del exceso y la sentimentalidad.

*Me van a secar el mar  
pa'llenarlo con mi llanto,  
que al cabo yo sé llorar,  
pero nomás que me aguanto.*

Cuco Sánchez, “Pa'qué me sirve la vida”.

Hipérbole, dramatismo y sentimentalidad se alzan como claves del éxito de la canción popular latinoamericana, una clase que minimiza los distanciamientos críticos con respecto a su contenido y que sostiene su lógica en una exposición afectiva de corte absolutamente pre-moderno. Ranchera y bolero, cifras de difusión generalizada, apelan a la máxima hegeliana de que “la música es la revelación del absoluto bajo la forma del sentimiento” (Aínsa, 2002: 169), tesis todavía hoy fuerte en relación al estatuto semiológico de lo musical. Amor, dolor, celos y, en definitiva, emoción en todas las condiciones imaginables conforman la base del que para muchos constituye un segundo lenguaje panamericano, el de las letras, las melodías y los modos de representación de unas formas de arte determinadas asimismo por las particularidades de la transmisión comercial masiva.

De esta manera, un discurso como el del bolero despliega una exposición casuística solo relativamente amplia -amor pleno, amor frustrado, amor despechado, nostalgia de tiempos mejores, incertidumbre ante el futuro-, según desarrollos argumentales tópicos y reducidos, dos factores que contribuyen sin embargo a su extraordinaria eficacia empática. Esta dialéctica entre estereotipia y originalidad determina el signo del traslado hacia los terrenos de lo oral y los márgenes de la cultura letrada de los usos románticos

---

<sup>72</sup> Ya Fuentes había desempeñado un papel importante en el desplazamiento del mariachi hacia un tipo de orquestación más sinfónica, al modificar en torno a 1945 junto con Silvestre Vargas la conformación típica del Mariachi Vargas de Tecalitlán, añadiendo al grupo central de guitarras, trompetas y guitarrón los aportes de marimbas, arpas, flautas, clarinetes y saxofones (Tapia Tovar, 2003: 343). Por su parte, Bazán Bonfil señala que detrás del bolero ranchero hay todo un proceso que puede rastrearse hasta 1923, fecha de “Un viejo amor”, con música de Alfonso Esparza Oteo (Jaramillo, 2008).

y modernistas, que conviven con un lenguaje más próximo al común y que adoptan con frecuencia un marcado carácter dialógico, a lo que contribuyen en no poco grado las aportaciones personales de cada intérprete. Nos hallamos así ante géneros que desbordan con naturalidad los moldes líricos y que, asentados en lo espectacular, tienden a contagiarse de otros dramáticos, o mejor, melodramáticos.

Es precisamente la intensidad propia del melodrama la que condiciona el aspecto de lo bolerístico elogiado por García Márquez cuando califica al género de “verdadera proeza literaria” (en Zavala, 2000: 60): su capacidad de síntesis. Los límites impuestos a la duración de los temas no permiten el desarrollo de anécdotas argumentales completas, por lo que el bolero, más que contar una historia, lo que hace es mostrar “un estado del corazón”, encarnar una serie de figuras “cuyos mensajes resumen el eros hispanoamericano de la época”, en la interpretación de Rafael Castillo Zapata (Torres, 1998: 81). Coadyuva a esta circunstancia su estética declarada de la exageración, el superlativo y el exceso. De esta manera reza el “Juramento” de Miguel Matamoros:

*Si el amor hace sentir hondos dolores  
y condena a vivir entre miserias,  
yo te diera, mi bien, por tus amores  
hasta la sangre que hierve en mis arterias.*

Consecuente con la visión del mundo melodramática, la comprensión del amor se organiza en el bolero a partir de dicotomías fácilmente identificables: el contraste entre realidad e ilusión –“quién sabe hasta cuándo / seguiré esperando / que cambie mi suerte / o venga la muerte / como bendición” (“Miseria”, Miguel Ángel Valladares)-, presencia y ausencia –“será por eso / que al sentirte mía / siento la agonía / de la última vez” (“Si tú supieras”, Consuelo Velázquez), con el mitema de la búsqueda en primer plano –“te he buscado por do quiera que yo voy / y no te puedo hallar” (“Perfidia”, Alberto Domínguez Borrás)-, luz y oscuridad –“como un rayito de luna / entre la selva dormida / así la luz de tus ojos / ha iluminado / mi pobre vida” (“Rayito de luna”, Chucho Navarro)-, exhibicionismo y discreción –“y lloro, sin que tú sepas / que el llanto mío, / tiene lágrimas negras / como mi vida” (“Lágrimas negras”, Miguel Matamoros). Se repiten también el *topos* de la fatalidad –“sin ti, / es inútil vivir, / como inútil será / el

quererte olvidar” (“Sin tí”, Pepe Guizar)-, las imagerías de la pasión y el martirologio cristianos –“Santa, sé mi guía / en el triste calvario del vivir” (“Santa”, Agustín Lara)- o de la cruzada caballeresca, el torneo amoroso, la muerte de amor y el amor de lejos típicamente trovadorescos - “sin saber que existías, / te deseaba. / Antes de conocerte, / te adiviné” (“Presentimiento”, Emilio Pacheco)-. Aparecen la contradicción –“yo no sé / cómo puedo aborrecerte / si tanto te quiero” (“Rival”, Agustín Lara)- y, de manera muy significativa, la vivencia extrema del tiempo, la apelación al *carpe diem* pasional - “reloj, no marques las horas” (“Reloj”, Roberto Cantoral)-. La experiencia del recuerdo favorece una cómoda traslación de los motivos del *in illo tempore* y el *ubi sunt* y el desarrollo de toda una tendencia elegíaca que sintetiza bien la celeberrima “Veinte años”, compuesta por María Teresa Vera a partir de versos de Guillermina Aramburu: “fui la ilusión de tu vida / un día lejano ya, / hoy represento el pasado, / no me puedo conformar”. Temporalidad personalizada y asumida casi siempre de manera trágica: el momento que sufro, el que ya no es, el que espero que sea, el del idilio alucinado que no cambiará jamás: “yo no sé si tenga amor / la eternidad, / pero allá, tal como aquí, / en la boca llevarás / sabor a mí” (“Sabor a mí”, Álvaro Carrillo).

El bolero refrenda una exhibicionista autocomplacencia en el dolor y el suyo resulta según Iris Zavala (2000) una especie de “canto de Narciso”. Los lamentos desgarrados y los reproches orgullosos y hasta cínicos dan cuerpo a una de las entidades más características de su universo referencial, el del amante despechado, rendido al afán de posesión de un objeto al que tiende a negarse la calidad de sujeto. El rechazo asume en cualquier caso formas diversas, desde el abierto desengaño -“qué desencanto tan hondo, / qué desconsuelo brutal” (“Desencanto”, L. C. Amadori, E. Santos Discépolo, originalmente un tango luego hecho célebre por Celia Cruz en su versión como bolero-chá)-, hasta la generosidad extrema -“en vez de maldecirte / con justo encono, / en mis sueños te colmo / de bendiciones” (“Lágrimas negras”, Miguel Matamoros)- o el desprecio orgulloso -“te devuelvo tu promesa de adorarme, / ni siquiera sientas pena por dejarme, / que este pacto no es con Dios” (“La mentira”, Álvaro Carrillo)-.

Un deleite el provocado por la reiterada y obsesiva declamación del sufrimiento amoroso que resulta clave para comprender la naturaleza del *corpus*. Y es que la

alocución permanente al Otro, ya en búsqueda de confirmación amorosa, ya como reproche o como declaración afirmativa, requiebro y galanteo, convive con una dimensión netamente autorreferencial que, como característica común al conjunto de la literatura popular, trabaja a partir de una búsqueda permanente y sin fisuras de la identificación. El bolero, que da cuenta en su conjunto de una serie de “instancias de la experiencia amorosa”, “macroestructuras argumentales” conocidas y sancionadas por una cultura común, de las que cada composición ofrece un ejemplo, un caso particular (Castillo Zapata, 1990: 24), funcionaría así de manera fundamental como un “dispensador de paradigmas”. A ello se ha referido espléndidamente el venezolano Rafael Castillo Zapata:

Hace falta que este discurso sea al mismo tiempo tan general y tan aferradamente apegado a la circunstancia vital de quien lo adopta que, respondiendo a la vez a lo que ocurre siempre a todos y a lo que solo le ocurre a cada hombre en su particularidad, provoque el movimiento espontáneo de identificación por medio del cual ese sujeto encuentra su *persona*, la máscara que lo confirma en su papel de enamorado, sujeto sujetado y respaldado por una trama simbólica sancionada, por la lengua y la cultura a la que pertenece (1990: 24).

Algo semejante sucede con la “épica sordina” a la que hiciera referencia López Velarde, “el tumulto en voz baja de los suplicios sentimentales” (Gironella Parra y Monsiváis, 1998: 27) de la canción ranchera. Carlos Monsiváis ha señalado el funcionamiento de la poesía popular de José Alfredo Jiménez en este mismo sentido: “ese oyente (que es intérprete a su manera) descubre lo inesperado: algunas líneas de las canciones le funcionan como *poesía*, le iluminan seres, situaciones, secuencias personales [...]. En el contexto de historias de vida, los lugares comunes cobran pronto originalidad” (1998: 27).

No obstante, la identificación puede quebrarse cuando el estilo enfáticamente teatral, manierista, de algunas interpretaciones impone un matiz distanciado, oblicuo o irónico respecto al contenido y el tono originales. Sucedió así cuando ciertas mujeres comenzaron a confirmarse como intérpretes de unos temas asociados a la perspectiva patriarcal, cuando cantantes como La Lupe, Paquita la del Barrio, Chavela Vargas, etc., vieron asentada su popularidad y comenzaron a desafiar con sus modos particulares y

las marcas de su estilo las convenciones en torno a la cosificación de la mujer o visibilizaron el universo de lo homoerótico. La *performance*, la representación, ofrece ya un testimonio de literatura en segundo grado, una transposición que a menudo recogerá la narrativa, cuando su acercamiento al *corpus* de la canción no pase única o preferentemente por la apropiación del género, sino por la evocación de los ídolos, identificados con temas, con maneras, con trayectorias y perfiles biográficos de sobra conocidos.

No todo es sufrimiento en el bolero, en cualquier caso, y hay también goce y algo de *gaya ciencia*. Es señera la concreción de la felicidad en lo físico, la exaltación del cuerpo, que está en la lírica provenzal, o el carácter procaz y picaresco de muchas de sus manifestaciones. También resulta liberador por su dimensiónailable, que lo vincula a la fiesta. Para Iris Zavala, “como toda la música y la literatura populares, está doblemente asociado a la faena laboral y al momento de descanso” (2000: 28), y así, a la fiesta como cancelación del tiempo cotidiano e inauguración de un mundo de leyes invertidas donde todo es posible y la exageración se convierte en norma.

El cultivo de la evocación, apoyado en las facilidades de lo melódico para promover la sugerencia, complementa en última instancia la dimensión emocional de boleros y rancheras. La recepción distanciada y mediada por la nostalgia de la que son hoy objeto mayoritario las piezas tiende a traducirse en una rememoración idealizada, en la activación ensoñadora del recuerdo de un tiempo mejor, circunstancia que no habría sido nunca indiferente sin embargo a la propia naturaleza de ambos géneros.

2.2.2.2.3. Figuras de lo popular III. Comunidades imaginadas en el seno de la modernidad.

*Canción de la América descalza, de la América amarga,  
que distrae del vértigo que es, por acá, la historia.*

Luis Rafael Sánchez, *La importancia de llamarse Daniel Santos*.

El trascendente papel que los medios de comunicación de amplio alcance desempeñaron en el desarrollo de las “camaraderías horizontales” que según Benedict Anderson (2007) nutren a los modernos estados-nación no solo no resultó ajeno al afianzamiento de las repúblicas hispanoamericanas tras su independencia de la metrópoli, sino que ha seguido explicando una parte importante de los procesos que durante la pasada centuria configuraron en su seno nuevas ideas y sentimientos de nacionalidad y redefinieron otros de corte supranacional. Necesitados tras la independencia de la cohesión de unos sectores sociales enormemente distantes, los jóvenes estados acometieron precisamente desde el terreno de lo cultural la promoción de unos imaginarios que se pretendían únicos con respecto a la unidad administrativa de la nación y a la vez distintivos en relación a los de otras vecinas. En este sentido, la productividad del campo literario en la consolidación estatal decimonónica en América Latina ha sido ejemplarmente evaluada por trabajos como los de Doris Sommer (1991) o Beatriz González-Stephan (2002) a partir de los terrenos de la novelística y la historiografía literaria. Pero aunque se trató de procesos que partían del seno de la “ciudad letrada” en su respaldo a unos arquetipos de la nacionalidad notablemente sesgados, inducidos por oligarquías criollas urgidas de sustentar su posición de privilegio, su penetración hubo de trascender los dispositivos propios de aquella para resultar verdaderamente eficaz. Como sucediera en la Europa nacionalista romántica, la música y los bailes populares desempeñaron también un papel sustantivo en el afianzamiento de determinadas imágenes de la tradición, muy evidente por ejemplo en el impulso que recibieron ciertos géneros del folclore campesino asociados a lo blanco o

mestizo en tanto que emblemas de unas identidades nacionales de las que quedaba así discriminado el negro como elemento exógeno<sup>73</sup>.

Por otra parte, a la fuerza aglutinante del “capitalismo impreso” (periódicos, novelas, folletines...), que Anderson considera en buena medida responsable de la extensión del sentimiento de comunidad entre sujetos ajenos a las interacciones personales del núcleo familiar o local, no tardará en sumarse el auxilio de nuevos medios de comunicación capaces de integrar un mercado simbólico de arraigo más profundo y diseminado. La radio, la industria discográfica y el cine consolidan su presencia en el continente en las décadas del treinta y el cuarenta del siglo pasado, instaurando con ello formas inéditas de representación social y constituyéndose en puntales de nuevas “ficciones fundacionales”, tal y como las denomina Juan Otero Garabís (2000) en explícita referencia al trabajo de Sommer *Foundational Fictions*. El fenómeno estaba traduciendo un doble movimiento: de un lado, el de la efectiva reconfiguración de las alianzas sociales constitutivas de lo nacional, fruto de la dinámica histórica; de otro, el del cariz remozado con que las nuevas élites políticas y económicas abordaban la confianza performativa en lo simbólico:

En la medida en que estos medios de comunicación necesitan y tienen la posibilidad de expandir su mercado a un mayor número de ciudadanos, intentan integrar y ‘representar’

---

<sup>73</sup> Sucedió así por ejemplo en la entronización puertorriqueña de la danza frente a la plena o del punto guajiro frente al son en Cuba, en el rechazo inicial del merengue por las clases altas dominicanas y del vallenato costeño por el interior de Colombia. La plena, cuya etimología parece provenir de la expresión “luna llena” o “plena”, pues originalmente se bailarían en las plantaciones en los anocheceres, adopta la forma de un poema narrativo en octosílabos, dividido en coplas y basado en la estructura de pregunta y respuesta. Mucho más concisa que el romance o el corrido y de carácter normalmente satírico, fue marginalizada como “música de negros” (Aparicio, 1998: 27-29). Curiosamente, el merengue sería recuperado por el propio trujillismo, que advirtió su capacidad para simbolizar la oposición nacional a la intervención norteamericana en el país y fue capaz de promover una resignificación del concepto de negro dominicano, el cual pasó a identificarse con el indígena, frente al negro haitiano, denostado y perseguido. Hacia mediados del siglo XX, el vallenato, también una crónica en octosílabos de sucesos y amores locales, inicia de la mano del disco un movimiento de deslocalización que culminará en la década de los ochenta con su reconocimiento como música nacional (Martín Barbero, 2000a: 35), integrando con ello a la imagen de la nacionalidad la tradición costeña que, junto con la negra y mulata, habían quedado ocultas por los diseños bogotanos y decimonónicos de la misma. Por su parte, la guaracha, cuya aparición en las tabernas del puerto de La Habana se remonta al siglo XVIII, habría sido despreciada en un principio como “danza del populacho”. Entre 1930 y 1940, introducida en Puerto Rico por la industria radial y las orquestas de baile y “ennoblecida” por ellas, comenzará a desplazar en el país a la plena (Santos, 2004: 143). Es también sabido que la institucionalización del *vals* criollo como emblema de la nacionalidad en Perú a lo largo de las cuatro primeras décadas del siglo XX corrió paralela a la concentración del poder político y económico en la costa, constituyendo asimismo el proceso una respuesta al arribo a Lima y otras ciudades costeñas de amplios contingentes de campesinos indígenas (Pérez Monfort, 2003: 288).

la misma sombrilla de sectores en sus producciones. [...] Medios de comunicación de mayor alcance social, por lo tanto, sugieren la reconfiguración de la ‘comunidad imaginada’ de la nación mediante la inclusión de sectores que no eran considerados por imaginarios anteriores: diversas ‘voces’ y ‘sectores’ ‘populares’ entran en el escenario del imaginario nacional con una agencia, o nivel de participación, no considerada por las novelas decimonónicas de América Latina. La nación es permutable como idea porque la comunidad que la imagina lo es como materia (Otero Garabís, 2000: 16).

La dinámica es compleja, porque tras la imposición del mito nacional subyace con frecuencia un fondo de verdad hábilmente aprovechado y porque los modelos que aquel propone terminan en muchos casos interiorizados como formas “naturales” del ser. Y es esta ambigüedad constitutiva la que explica el éxito de formas de la espectacularidad literaria popular como las del *cuplé*, el vals peruano, el corrido, la ranchera o el tango, arraigadas en una notable dimensión populista:

Lógico de nuevo: si el pueblo no hubiera “visto” algo de *su* verdad literal ahí, en el folletín o en el tango, si no se hubiese identificado con esa verdad literal suya, jamás se hubiera identificado *a la vez* “también” con todo el inmenso resto de verdad del folletín o del tango: “resto” que ya no era una verdad *popular/de clase* sino una verdad burguesa: la deformación ideológica como un resultado más de la explotación, etc. (Rodríguez, 1982: 76).

Medios de comunicación de masas y adscripción identitaria se imbrican así de forma insoslayable en la primera fase de la modernidad audiovisual latinoamericana, la del período que va desde 1930 a finales de la década de los cincuenta<sup>74</sup>. Desgastado el modelo que buscaba en el aislamiento mítico y en la adhesión telúrica a la tierra las claves explicativas de una identidad diferencial, la “alteridad” latinoamericana se comprende mejor hoy en función del cariz de su adhesión a los procesos de la modernización en Occidente: en su asentamiento menor en las doctrinas ilustradas y las

---

<sup>74</sup> Si en esta primera fase los medios promueven la creación de una cultura y una identidad nacionales al abrir vías de comunicación entre el Estado y las masas urbanas, hoy las particularidades de la nueva era mediática confluyen más bien en una devaluación de lo nacional, rebasada esta filiación por otras que giran en torno al consumo internacionalizado de lo simbólico, tal y como lo expresaba Néstor García Canclini (1995) o, en palabras de Martín Barbero, alrededor de “comunidades hermenéuticas” difícilmente comprensibles desde lo nacional: “culturas que por estar ligadas a estrategias del mercado transnacional de la televisión, del disco o del vídeo, no pueden ser subvaloradas en lo que implican de nuevos modos de percibir y de operar la identidad” (Martín Barbero, 2004b).

estéticas letradas que en la masificación de la escuela, la expansión de las industrias culturales y la alianza indiscriminada entre Estado y mercado como movilizadores del campo de la cultura (Martín Barbero y Rey, 2004). De esta manera, el arraigo latinoamericano en la oralidad mediática que revela el éxito de telenovelas, melodramas fílmicos o seriales radiofónicos ha de ser interpretado en los términos de una matriz cultural y por ello como un componente básico en la conformación identitaria de la región. Así lo vieron Juan Carlos Santaella y Luis Britto García cuando al iniciar en 1990 en el suplemento literario de *El Nacional* caraqueño sus reflexiones en torno a la fructífera relación que música y novela hispanoamericanas venían manteniendo desde hacía varios años, señalaban como elementos integradores de la identidad del subcontinente a “la catolicidad, con el código de valores que le es añejo”, a las lenguas española y portuguesa y, en tercer lugar, a la canción popular (Britto García en Torres, 1998: 1). Esta, como el cine o la telenovela, habría venido dando cuenta, no ya de unas formas originales de sentir, sino de unos patrones históricamente determinados pero no por ello menos característicos de expresar y ficcionalizar el sentimiento, de una manera propia de “mitologizar el romance y la decepción” (Monsiváis en Torres, 1998: 222), recuperada asimismo, unas veces con ironía, otras desde la nostalgia y otras, en fin, de modo menos distanciado, casi programático, por una porción considerable de la “narrativa musical” de las últimas décadas. Y es que, como recuerda Jesús Martín Barbero:

En forma de tango o de bolero, de cine mexicano o de crónica roja, el melodrama trabaja en estas tierras una veta profunda del imaginario colectivo, y no hay acceso a la memoria ni proyección al futuro que no pasen por el imaginario (Martín Barbero y Rey, 2004: 125).

En el caso de México, la trascendencia de estos fenómenos resulta espectacular: tanto por lo abultado de sus dimensiones, que han logrado generar estereotipos muy extendidos y fácilmente identificables, como por su directa imbricación en los procesos de reorganización social que sacudieron al país al término de la Revolución y por la proyección latinoamericana, y aun hispánica, de sus propuestas, auspiciadas por una poderosa industria cinematográfica. Como ha puesto de manifiesto Roger Bartra (1987),

la legitimación del moderno Estado mexicano se sustentó en buena medida en mecanismos de representación simbólica que, a través de la canción bravía, la comedia ranchera o el corrido cinematográfico –probablemente los testimonios más enfáticos del nacionalismo cultural del país- promovían la imagen de una ligadura entre pueblo y Estado de tipo vertical, minimizando las dimensiones históricas, y por lo mismo reformulables, de la misma. Los mitos del “carácter nacional” habrían resultado además tremendamente eficaces para canalizar el descontento de los sectores marginales en la insurrección privada y desprogramatizada del “relajo” y la explosión emotiva y evitar con ello el desenvolvimiento de una oposición política firme o de una nueva revolución. Con el traslado de los conflictos al terreno de las relaciones íntimas, el derroche sentimental y la individuación de la injusticia, en su encarnación más reconocible, con el silenciamiento de los desvíos de la reforma agraria en las críticas a la maldad del hacendado en un “rancho grande” por lo demás armónico, la nueva casta dirigente halló un eficaz resorte de afianzamiento en el poder.

Al mismo tiempo, imágenes como las del “indio doliente y agachado” o el “pelado violento, alcohólico y mujeriego”, divulgadas por la literatura, el cine y la canción, contribuían a justificar ciertas particularidades del *modus operandi* gubernamental, que se proponían como una extensión lógica de la idiosincrasia ciudadana. Se relacionaban ambas sin embargo, y de acuerdo a la deconstrucción efectuada por Bartra, no con la “exclusividad” mexicana, sino con elaboraciones arquetípicas del mundo obrero y campesino compartidas por otras naciones. La primera quedaba enmarcada por la tendencia a la revalorización de lo rural “incontaminado” con que Occidente ha venido dando periódica respuesta a fases de acusada industrialización, un mito del “Edén subvertido” (Bartra, 1987: 19), ucrónica nostalgia por un paraíso rural corrupto bien por la Revolución, bien por la industrialización, en este caso, que habría sido hábilmente aprovechado en el país, incluso desde frentes muy diversos, para condenar todo proyecto de desarrollo orientado al futuro y no a la recuperación arqueológica de un pasado inmutable y feliz. Al delinear y proponer como consecuente con la identidad nacional la figura de un campesino adánico, “atrapado en las redes de la añoranza, víctima perenne de un presente que le es ajeno” (Bartra, 1987: 20), la conflictiva relación del mexicano con la modernidad quedaba confinada a una justificación de corte

metafísico que silenciaba tanto asentados mecanismos de desigualdad como las gestiones inoperantes y corruptas definitivas de la transición del sistema feudalizante del porfiriato a la democracia capitalista postrevolucionaria, un mecanismo compartido por otras vertientes del indigenismo o del populismo nacionalista a lo largo y ancho del continente.

Consecuentemente, las décadas centrales del siglo pasado conocen la aparición de todo un subgrupo de canciones mexicanas de aire “tradicionalizante”, arraigadas en la imaginaria campesina, que, a la vez que aprovechaban tópicos, estrofas, melodías y ritmos de origen rural, estandarizaban otros cuya familiaridad con estos resultaba solo aparente, siendo en realidad mucho lo que las distanciaba: desde su procedencia exclusivamente urbana a su vinculación con los mecanismos de la industria cultural, su obsesiva fijación de una sesgada imagen de la nacionalidad o su peculiar reelaboración del tópico del aldeano desprecio de corte. La música campirana reorientó el orgullo de “patria chica” celebrado por un amplio número de coplas integradas en la tradición hacia una afirmación nacionalista fundada en el rechazo de lo contemporáneo y tecnológico. Junto con un amplio sector del tradicionalismo provinciano, las clases medias y las nuevas masas urbanas, desarraigadas del campo, y a las que no se ofrecían mejores oportunidades para su reacomodo que las de la marginación, la economía sumergida y la educación informal, “imaginaron” también la memoria de un pasado inexistente, un distorsionado idilio campesino que con todo continuaba resultando de alguna manera próximo a su sensibilidad.

*Desde el campo en que he nacido, vengo a echar una vistada  
a la fiesta de mi rancho rebosante de emoción.  
A las mujeres bonitas traigo flores perfumadas  
y a los charros cumplidores traigo mi mejor canción.  
Ay, qué bonita es la fiesta del rancho,  
donde huele el aire puro a retama y a limón,  
donde un beso sabe a gloria debajo de un sombrero ancho  
y nos cobija un sarape corazón con corazón.* (“Fiesta mexicana”, E. Cortázar.)

La otra figura clave de la exposición bartriana, la del “pelado” o mestizo vulgar, habitante de las grandes ciudades, campesino expulsado del mundo agrícola pero todavía no asimilado al medio urbano y capitalista, provendría igualmente de la

transposición a la circunstancia mexicana de una serie de rasgos a los que ya había hecho referencia Engels en su caracterización de la clase proletaria y de la hoy denominada “cultura de la pobreza” –escepticismo, rencor, impulsividad, emotividad descontrolada, tendencia al alcoholismo, sexualidad problemática, etc.–, contrapeso de las penurias de la vida sometida al ritmo y las condiciones de la fábrica. Si es cierto que la subcultura proletaria del XIX habría dejado de existir en gran medida en los países capitalistas, esta se mantendría por largo tiempo en zonas periféricas donde el desarrollo industrial coexistía con los lastres de una descolonización deficientemente resuelta y con la opresión imperialista. La codificación es estimulada además por la tensión nacionalista que sigue al asentamiento de la casta revolucionaria en el poder y que recorre un camino semejante al que genera el mito del Edén invertido: “el ajeno indio agachado es sustituido –o al menos complementado– por un nuevo estereotipo con el que las clases cultas pueden, hasta cierto punto, identificarse: el mexicano violento y revolucionario, emotivo y fiestero, urbano y agresivo” (Bartra, 1987: 130). Los rasgos del personaje son reconvertidos, despojados de su origen de clase, en caracteres definitorios de una identidad nacional. Parte indisociable del mito lo constituye la exaltación de su dimensión sentimental, defendida con insistencia como específicamente mexicana y en parte surgida al calor de los esfuerzos de José Vasconcelos por enfrentar las estigmatizaciones racistas del porfiriato y del afán de la clase dirigente por resemantizar el enfrentamiento del país con el Otro anglosajón, exacerbando la dimensión positiva de los valores emocionales, pasivos y relajados de la cultura mexicana frente al paradigma de racionalidad, pragmatismo y mesura de la ética protestante descrita por Weber. El rechazo del mexicano a un sistema que no había sido capaz de incorporarlo plenamente quedaba así rearticulado en la inadaptabilidad de su *ethos* a una serie de valores constitutivamente asociados a lo moderno y sentidos como ajenos e impuestos. “Por esta línea”, concluye Bartra (1987: 134), “la nueva mitología le propone a los mexicanos una justificación de sus actos ‘irracionales’ y una aparente liberación de las tensiones en que vive”.

*Ay, Jalisco, Jalisco, Jalisco,  
tus hombres son machos y son cumplidores,  
valientes, ariscos y sostenedores,*

*no admiten rivales en cosas de amores.  
Es su orgullo un buen traje de charro,  
traer su pistola fajada en el cinto,  
con una guitarra echar mucho tipo  
y a los que presumen, quitarles el hipo.* (“Ay, Jalisco”, Ernesto Cortázar.)

El proceso contribuyó a resignificar, intensificándola y elevándola a una dimensión ontológica, la antigua tradición de bravatas y jactancias de desprecio a la muerte y exaltación de la valentía personal característica del cancionero hispánico.

*En mi caballo retinto  
he llegado de muy lejos;  
traigo pistola en el cinto  
y con ella doy consejos.* (Tradición oral. (Magis, 1969: 184.))

La desesperación ante las condiciones de explotación y miseria de una parte mayoritaria de la sociedad es reconvertida con el apoyo de los sectores hegemónicos, bien en una dimensión heroica que de nuevo congela los logros revolucionarios en una retórica del culto al pasado (Bartra, 1987: 109), bien en la “ideología hueca”, “el barato sentimentalismo consolador de la propia miseria”, que según Juan Carlos Rodríguez complementa en la dinámica populista a “la auténtica necesidad de las clases populares de crearse su propia imagen y sus propios valores, de crearse a sí mismas, en suma, en medio de la miseria y de las luces” (1982: 103).

*Descendiente de Cuauhtémoc, mexicano por fortuna,  
desdichado en los amores, soy borracho y trovador.  
Pero cuántos millonarios quisieran vivir mi vida,  
y cantarle a la pobreza sin sentir ningún dolor.* (“El hijo del pueblo”, J. A. Jiménez.)

La trayectoria de José Alfredo sintetiza bien cómo las operaciones del nacionalismo cultural fueron sin embargo trascendidas por una recepción dilatada tanto en el tiempo como en el espacio. Al mito de la indiferencia mexicana por la muerte que colocaba a aquella como única salida honorable para los olvidados del sistema, y a la exhibición orgullosa de la derrota y la marginación, pilares de la quietud anti-reformista del populismo, las sobrepasa una recepción que irá seleccionando y enfatizando nuevos

aspectos de los temas y que excede según Monsiváis (1999) las previsiones de la industria del nacionalismo cultural de la que el guanajuatense es un producto ejemplar: “[...] José Alfredo trasciende su ámbito formativo y su ‘mexicanidad’, aunque lo constituya, es, las más de las veces, elemento decorativo, y no es obstáculo ni para la fuerza de sus canciones ni para su éxito en el mundo de habla hispana”.

Resultaba lógico por otra parte que la teatralización de lo nacional en emblemas cada vez más estereotipados se viera con el tiempo en la necesidad de incluir nuevas referencias asociadas a lo urbano. Los mariachis habían comenzado a ejecutar danzones, pasodobles y otros varios géneros de arraigo ciudadano, así como a visibilizarse en los espacios públicos de las grandes ciudades, sobre todo en plazas, parques y mercados, y muchos intérpretes de canción bravía se habían decidido a incorporar boleros y canciones románticas de *tempo* más pausado a su repertorio, un acercamiento que culminará con la promoción del “bolero-ranchero” a finales de la década del cuarenta. Tras la Segunda Guerra Mundial, es cada vez más evidente el desgaste de la figura del charro, que no halla acomodo en los requerimientos viriles de la milicia ni en un agro cada vez más minusvalorado como fuente de ingresos e incluso de estatus, más aún en comparación con los que comenzaban a proporcionar la industria petrolífera o el comercio internacional. Las bravatas y las jactancias, el orgullo de macho todopoderoso, en definitiva, la “criatura porfirista” engalanada y dotada de “las virtudes de la suprema virilidad” (Monsiváis, 2005: 91) se va a ir viendo rebasada poco a poco en su dimensión proyectiva por la “visión de los vencidos” desplegada por los José Alfredo, Cuco Sánchez, Ferrusquilla, Méndez, etc.

*Quise hallar el olvido al estilo Jalisco,  
pero aquellos mariachis y aquel tequila  
me hicieron llorar.* (“Ella”, Monsiváis, 2005: 91.)

La identificación es inmediata, en parte según Monsiváis porque la orientación se amoldaba perfectamente a la vieja tradición colonial del lamento por la pérdida. El éxito de estos temas viene definido así en buena medida por su condición privilegiada en tanto que vehículo para la catarsis, para la liberación de frustraciones de todo tipo, a falta –o en un estratégico “en lugar de”- otros mecanismos para la canalización del

resentimiento. En su conjunto, la urbanización de la canción ranchera y el “arranchamiento” de expresiones urbanas vinculadas a lo caribeño, tropical y romántico (Pérez Monfort, 2007: 107) constituyó una respuesta consecuente con la urbanización progresiva del país, con la necesidad de incorporar a los nuevos sectores sociales en una imagen más abarcadora de la “nacionalidad” y con la pretensión gubernamental, que ya en los cuarenta comienza a resultar manifiesta, de sumarse a las esferas del desarrollismo atrayendo a la inversión extranjera, en definitiva, de “entrar con la idiosincrasia propia al concierto de las naciones”:

El bolero ranchero produjo entonces una especie de revitalización de los códigos nacionalistas en medio de un pretendido cosmopolitismo y logró que piezas como “Llegaste tarde”, “Cien años de amor” o “Tu amor y mi amor”, del binomio Cervantes-Fuentes en la voz de Pedro Infante, le abrieran paso a posibilidades de fusión un tanto curiosas, como “amariachear” tangos al estilo de “Sombras nada más”, gran éxito de Javier Solís, un par de lustros después, o “abolerear” canciones tan rancheras como “No me amences” de José Alfredo Jiménez hacia principios de los años sesenta (Pérez Monfort, 2007: 111, 114).

Bolero y ranchera fueron hechos converger así en una visión de la comunidad nacional oportunamente remodelada. Aunque en un principio tanto los grupos conservadores como los representantes del gobierno postrevolucionario habían criticado la falta de “arraigo en la tradición patria” y la amoralidad del bolero, la debilidad de estos argumentos, el ingreso de ambos géneros a los repertorios de unos mismos compositores e intérpretes, la modificación de la circunstancia sociológica y la predilección final del público por la temática amorosa en cualquiera de sus manifestaciones, favorecieron su acercamiento. Además, el escandaloso bolero no tardó en ser asimilado por vía de la añoranza a la encarnación de la pureza sentimental. La misma comunidad bolerística había imaginado por su parte una alternativa al pragmatismo y el utilitarismo de la modernidad urbana en la que se desenvolvía. El discurso del bolero, como el de la propia poesía modernista que lo sustenta, se situó desde su nacimiento en una encrucijada compleja, al dramatizar simultáneamente su arraigo en la sociedad urbana de la modernidad y un sostenido ataque a esta, que cifraba su confianza alternativa en la belleza, la sensualidad y el sentimiento, en “una contrasociedad regida por Eros”, en palabras de Iris Zavala:

Y debemos entonces relacionar todo este espacio con el repertorio de valores de la modernidad, y esta lengua amatoria como afirmación de valor-emoción frente al valor-interés de la existencia prosaica. Es necesario ligar esta música a la historia de la subjetividad en los últimos cien años. No se la puede concebir sin los espacios públicos, la experiencia cotidiana, la lengua de la ciudad, los ritmos ciudadanos y el desarrollo de las grandes urbes a final de siglo. Son textos culturales que nos revelan la historia de los sentidos y la genealogía ética y moral de cada cultura (Zavala, 1995: 108).

Se ha señalado así cómo boleros, danzones y melodramas ofrecieron un punto de anclaje emocional en el desconcertante tumulto de unas sociedades sometidas a profundas reestructuraciones - “its nostalgic narrative was a bridge, linking a sense of the past (the simple, true and moral love) with the present (an urban, unjust and amoral deflection represented by love lost)” (Pedelty, 1999: 44)- y cómo su elegancia, su desconcertante sanción del amor físico, su coqueteo con los ambientes del suburbio y el delito y su cosmopolitismo ofrecieron una plataforma para la transición entre el mundo tradicional de la provincia y unas capitales cada vez más abiertas al relativismo y la secularización. La historia de la recepción con que fueron acogidos temas e intérpretes evidencia de nuevo la importancia de la inserción contextual del fenómeno de la canción popular, del avatar diacrónico que rige la significación social de los textos, y que posibilitó por ejemplo a un Agustín Lara acusado al comienzo de su carrera de blasfemo por conservadores y de “malinchista” por los nacionalistas postrevolucionarios terminar erigido por las operaciones retroactivas de la nostalgia en un emblema de la unidad nacional y de un tiempo de sentimientos puros y generosos. El absolutismo moral del melodrama coloca de hecho en una misma línea a boleros, rancheras, dramas cabareteros y comedias campiranas, expresiones todas de una misma tensión que fluctúa dialécticamente entre el abrazo a la movilidad social, la reorganización urbana y la democratización de las costumbres y los paradigmas culturales, y la nostalgia por un mundo liberado de los propios lastres de la modernización: ansiedad, desorientación, angustia, vulgaridad, instrumentalización de las relaciones humanas, homogeneización, anonimato.

#### 2.2.2.2.4. Figuras de lo popular IV. Matrices populares en el corazón de lo masivo.

La inserción de la música popular en los circuitos de la industria cultural y su movilización predominante a través de medios de difusión de alcance masivo introdujeron notables modificaciones tanto en su tipología como en la de los propios sectores que sostienen su existencia. Si en un principio los géneros están sujetos a una recreación comunitaria, con el tiempo la transmisión mediatizada transformará el carácter de la *performance*: la función cohesiva no se realiza más en el seno de comunidades pequeñas y delimitadas, sino que afecta a un receptor amplio y heterogéneo, integrado a una sociedad de desconocidos de la que sin embargo forma parte por la comprensión empática de unos mismos bienes, la “comunidad hermenéutica” o “consumidora” de lo simbólico. A su vez, la direccionalidad del circuito de comunicación tiende a organizarse conforme a un único movimiento, el que adoptando elementos externos de esa cultura popular, impone no obstante valores y motivos provenientes de los sectores en el poder y es capaz de promover desde variadas formas de dominación ideológica hasta una reconducción mayoritaria del gusto orientada por la mercadotecnia. La canción mexicana contemporánea, inserta en estas coordenadas, no abandonó sin embargo matrices de narración y conceptualización del sentimiento de tipo tradicional, de la misma manera que se mantuvo fiel a determinadas figuras textuales y a determinadas operaciones semióticas arraigadas en lo premasivo, si bien re-funcionalizadas y re-significadas en mayor o menor medida.

La posibilidad de registrar, reproducir y conservar la voz por medio de la técnica devolvió a las formas de la cultura oral el papel destacado que estas habían desempeñado en Occidente hasta el Renacimiento. En este proceso, los modernos medios terminan por remitir a exigencias propias de la situación arcaica (Zumthor, 1991: 76): tanto la certeza de una favorable acogida, que la lógica del sistema mercantil trabaja familiarizando por imposición cuantitativa al público con sus productos, como la imposibilidad artística de satisfacer la propia demanda obligan a estandarizar los moldes compositivos, instaurando una estética de la serialidad que funda parte importante de su funcionamiento en el placer con que los receptores asumen el reconocimiento de lo ya

visto y lo ya sabido (Sarlo, 1985). Son estas circunstancias que contribuyen a explicar la sobreabundancia de productos “de género” que jalona la modernidad mediática, desde el *western* y el policial a la canción con estribillo o el anuncio publicitario, fuertemente codificados e insertos en una dialéctica repetición-variación en la que el esquema básico es siempre el mismo pero al que complementa la modificación de sus aspectos formales, una dinámica próxima en más de un sentido a la de la creación y difusión de los antiguos cuentos y romances (Zumthor, 1991). La serialidad favorece asimismo la confusión entre relato y vida, y operativiza la recepción de los productos, que queda de esta manera imbricada en el patrón trabajo-descanso propio de las estéticas populares, dos aspectos que sustentan el éxito de formas como la telenovela: el mundo que esta pone en pie se inserta en la cotidianidad de los receptores en un nivel semejante al de las faenas domésticas o el horario de comidas y termina como ellos por hacerse imprescindible en la organización de unas rutinas que se proponen además como constructoras de sentido.

La técnica recupera sin embargo una oralidad de tipo secundario, y por lo mismo dotada de marcas de carácter insólitas. La transmisión diferida en el tiempo y en el espacio, a la que no se puede responder, y la reproducción de formas mecánicamente fijadas, cancelan la vida tradicional del testimonio oral por medio de variantes. A su vez, como señala Ricardo Senabre, la reiteración actúa simultáneamente como mecanismo despersonalizador y como eje de una recepción comunitaria, y se sitúa en una encrucijada novedosa y compleja:

[...] La oralidad mediatizada pertenece, por derecho, a la cultura de masas. Sin embargo, solamente una tradición escrita, culta y elitista, ha hecho científicamente posible su concepción; únicamente la industria asegura su realización material, y el comercio, su difusión (Senabre, 1991: 193).

En este sentido, la estética de la repetición que distingue al discurso del bolero ha sido reinterpretada como expresión de una concepción artística artesanal, distinta e independiente de los patrones estéticos de la modernidad en Occidente, y en la que, “al igual que sucedía con los códigos medievales del amor cortés, queda difuminada la individualidad del artista para hacer prevalecer su génesis comunitaria” (Zavala, 2000:

20). La comunidad estilística y entonativa de las muestras es resituada así al considerarla a la luz de un estatuto que en opinión de Rafael Castillo Zapata “solo encuentra su lugar en el espacio de las *prácticas estéticas comunitarias o imbricadas*” (1990: 33). Efectivamente, solo en casos excepcionales los receptores conocen el nombre de compositores y letristas, y es mucho más frecuente que los temas queden asociados a algún intérprete concreto, en virtud de las preferencias o de la época. El público aprende, recrea y reproduce, en una memorización a menudo parcial e inexacta, fragmentos de canciones que se solapan en el recuerdo y se recuperan en momentos diversos del transcurrir cotidiano, desde el trabajo a la fiesta, y que terminan por constituir una especie de enciclopedia oral al alcance de la mayoría, un refranero contemporáneo de donde extraer con facilidad citas y consejos iluminadores, en definitiva, un nutrido repertorio de *exempla*. Este lenguaje colectivo se sustenta en un *corpus* muy estable de recursos, reiterados en su dimensión significativa por una base melódica y rítmica que actúa igualmente como vehículo de sentido. La redundancia formal y la desambiguación constante de unos pocos contenidos básicos convierte a las trayectorias semánticas puestas en marcha por los temas en “figuras”, desarrollos discursivos emblemáticos que tipifican una serie de instancias del itinerario amoroso, tal y como ha sido sancionado por la cultura hispanoamericana, y que funcionan al mismo tiempo “como fórmulas retóricas y como esquemas coreográficos de actuación y representación simbólicas” (Castillo Zapata, 1990: 10). En tanto que forma arquitectural, el bolero constituiría así una suerte de entidad trascendente en la que cada muestra concreta se propone como una unidad combinable perteneciente a una red mayor, formada a su vez a partir de un paradigma compartido, como el lingüístico, susceptible de las combinaciones sintagmáticas particulares propias del habla, lo que nos sitúa otra vez en el terreno de lo colectivo y no exactamente en el de la poesía “letrada”, con el que por otro lado mantiene vínculos insoslayables.

Este hecho es esgrimido por Castillo Zapata (1990: 33) como argumento para deslindar al género de la órbita del *kitsch* a la que con frecuencia es adscrito<sup>75</sup>. Fenómeno de aprehensión difusa, la propia etimología del vocablo ha sido reconstruida

---

<sup>75</sup> En una línea semejante se manifiesta Leonardo Acosta (“El bolero y el *kitsch*”, *Letras cubanas*, 9, 1988) en relación al bolero cubano de la década del cuarenta (véase Santos, 2004: 158).

en formas diversas, si bien es cierto que las distintas soluciones tienden a aglutinarse en torno a una referencia más o menos compartida a la condición “aparencial”, y por ello inauténtica, de las manifestaciones y los procesos reunidos bajo su designación. Matei Calinescu (1987: 229) remite su origen a una derivación del inglés *sketch*, en el sentido de boceto, con que los marchantes de arte de Munich habrían comenzado a designar hacia 1870 cuadros de escasa calidad, bagatelas diseñadas para su venta a los turistas, que buscaban estampas típicas y pintorescas de la ciudad a bajo precio. Otras interpretaciones ponen en relación el sustantivo *kitsch* con el alemán *verkitschen*, que en el dialecto macklenburgués vendría a significar algo así como “abaratarse”, incluso “engañar, comprar objetos robados, vender otra cosa en lugar de lo que había sido combinado” (Moles en Santos, 2004: 107), o con el también alemán *kitschen*, cuya alusión comprende desde el hecho de “recolectar basura de la calle”, de donde habría surgido el concepto de “basura artística” (Dorfles en Santos, 107) al de “fabricar muebles nuevos a partir de otros viejos” (Moles). Aunque con cautela, el investigador rumano suma otro aporte posible a la configuración del sentido contemporáneo del término, el del ruso *keetcheetsya*, con el significado de “arrogante y presumido” (1987: 235).

Comunes a esta variedad de filiaciones son las notas que conectan el ámbito del *kitsch* con rasgos como los de la superficialidad, la imitación, la falsificación, la desechabilidad o la escasa valía. En la década de los treinta, pensadores próximos a los planteamientos de la Escuela de Frankfurt en torno a la autonomía del arte como Herman Broch o Clement Greenberg sancionarían la identificación entre *kitsch*, industria cultural y masificación de las costumbres y los estilos de vida, al entender que con el acceso de amplios sectores de la población -tanto una nueva burguesía rápidamente enriquecida como la clase trabajadora- a bienes y hábitos asociados a la élite y la vanguardia estética, la sociedad de masas impulsaba la reproducción vulgar de las prácticas y de los objetos artísticos, sustituidos por imitaciones depauperadas e inorgánicas de unos originales inaprehensibles como tales para estos nuevos fruidores, carentes del capital cultural necesario para su apropiación. El proceso ocultaba además su condición espuria proponiéndose como signo de autenticidad. La asunción de las posturas de Adorno en lo relativo a la industria cultural favorecía efectivamente la

identificación entre esta y arte *kitsch*: las condenas adornianas asimilaban la primera a una producción pseudo-artística a la que distinguían la mediocridad y la predecibilidad (de materiales, de intenciones, de recompensas, de audiencias), y que, frente a la recepción “conmocionada” de la verdadera experiencia estética -sostenida en la unicidad de las muestras y en una recepción mediada a un tiempo por la distancia crítica y por la particular inmersión en la obra de un sujeto que de esta manera iba más allá de sí mismo-, perseguía una satisfacción rápida, superficial y fácilmente exportable de las emociones y las revelaciones asociadas al arte. De aquí al *kitsch*, arte emotivo por excelencia, combinación de despojos de una manifestación artística verdadera, la distancia era escasa y fácilmente salvable.

Con el tiempo, la atención crítica tenderá sin embargo a desatender la naturaleza del objeto en favor de una concepción de lo *kitsch* que pivota en torno a los aspectos contextuales e intencionales de la comunicación artística. En esta línea se posiciona Matei Calinescu (1987: 226) al referir al *kitsch* como a una “estética de la inadecuación”, siguiendo en parte la propuesta previa de Eco, quien en *Apocalípticos e integrados* identificaba en él una “forma desmedida de falso organicismo contextual” (2001: 120). Aunque en un principio el italiano aventuraba una aproximación estrictamente estructural al tema, conforme a la cual era la combinación de “estilemas consumidos” extraídos de otros contextos y reaprovechados hasta su banalización en el nuevo mensaje poético la que determinaba la condición *kitsch*, ya en el mismo trabajo las cuestiones estructurales quedaban trascendidas por una reflexión final que atendía a las dimensiones semióticas y antropológicas de semejante propuesta de comunicación. No en vano, y así lo ratificarían investigaciones posteriores, Eco distinguirá siempre entre el mensaje “artesanalmente correcto”, que se sirve de materiales reciclables, integrantes de un acervo compartido y reactualizados en cada encarnación, el “de masas”, de finalidad diversa a la del arte y, finalmente, el *kitsch*, que, proponiéndose como artístico, “finge el descubrimiento y la proposición” (2001: 137). Arte del fingimiento, el *kitsch* quedaba singularizado no por su dimensión estimuladora de efectos, sino por la presentación como experiencia estética de algo que distaba de serlo:

[...] una obra será *kitsch* no solo porque estimula efectos sentimentales, sino porque tiende continuamente a sugerir la idea de que, gozando de dichos efectos, el lector está perfeccionando una experiencia estética privilegiada. [...] El problema de una comunicación cultural equilibrada no consiste en la abolición de dichos mensajes, sino en su dosificación, y en evitar que sean vendidos y consumidos como si fueran arte (Eco, 2001: 113).

Menos entonces una imitación reducida de las obras artísticas o una “estética del mal gusto” que otra del engaño o del autoengaño, el *kitsch* ha sido reconocido en cualquier caso como un fenómeno eminentemente moderno, dependiente no solo de la tecnificación de la vida social y de la ampliación del tiempo libre y la capacidad adquisitiva de una cantidad inédita de individuos, sino en primer lugar de su acomodación a determinados impulsos de raigambre romántica. Tanto la búsqueda de estatus como el escape de la realidad prosaica, desestetizada, de la vida cotidiana, que constituyen dos claves explicativas de su especificidad, se hallan presentes en el propio Romanticismo: si por un lado este arraiga en una evasión de la circunstancia gris y anodina de la existencia corriente a través del imaginario, más tarde exacerbada por otras tendencias heredadas de su aliento, por otro se asiste con el auge de la poesía y el arte románticos a la consolidación de la primera estética moderna verdaderamente popular y en no poca medida testimonio de una incipiente democratización de las sociedades occidentales (Calinescu, 1987: 229, 237). De ahí que, remontando las dos vertientes de esta filiación, haya sido posible acceder a interpretaciones menos condenatorias del fenómeno.

No solo entonces porque, como el mismo Broch llegara a sugerir, quizá sin unas gotas de *kitsch* no pudiera existir ningún tipo de arte (Eco, 2001: 87), sino porque aquel satisface una necesidad de estetización de la vida cotidiana enraizada precisamente en la democratización de las estéticas y las costumbres que conlleva la modernidad. De ahí la absolución de lo *kitsch* por Abraham Moles a través del “método estadístico”, en palabras de Lúcia Santos (2004: 122): al entenderlo como una adaptación de los criterios estéticos de la mayoría, Moles definió al expresivo y evocador *kitsch*, vehículo para la ensoñación impugnadora de la realidad en torno, como “arte de la felicidad”. Aunque no ocultaba la alienación de que daba cuenta en tanto expresión del condicionamiento del

hombre por los objetos, el *kitsch*, asociado al triunfo de la clase media, constituía una plataforma de acceso a formas de cultura históricamente negadas a muchos. También Matei Calinescu (1987: 202) llama la atención sobre la manera en que el *kitsch*, pese a instituirse sobre el “principio de mediocridad” que guía buena parte del concepto estético medio, por normativo, previsible, asentado y consecuente con el *statu quo*, antecede e ilumina en ocasiones el camino hacia el arte original. Para ambos, y frente a la identificación adorniana entre clases trabajadoras, cultura de masas y falsa conciencia que singularizaría asimismo al *kitsch*, este resulta fundamentalmente un fenómeno de clase media, de aparición espontánea y no tanto fruto de un intento de distraer a las masas de su vocación revolucionaria (Calinescu, 1987: 249). Nos hallaríamos entonces menos ante un “arte de la fealdad” que del hedonismo característico de la expresión cultural medio y pequeño burguesa. Desde una aproximación histórico-sociológica, Carlos Monsiváis sostiene por su parte cómo en América Latina, donde la infraestructura sobre la que se asienta la vida cultural (museos, bibliotecas, escuelas, etc.) es a menudo precaria, el *kitsch* constituye para muchos la única vía de acceso a algo parecido a lo artístico (Santos, 2004: 89).

Medio o masivo, según la aproximación crítica, este escenifica en todo caso historias de movilidad social, efectiva y anhelada, y es desde este punto de vista desde el que un buen número de investigadores han ensayado una comprensión de las relaciones entre *kitsch* y cultura latinoamericana. Así Lúcia Santos, quien siguiendo la orientación antropológica asumida por Giesz (*Fenomenología del kitsch: una aportación a una estética antropológica*, 1960), halla en un disfrute del que los medios de comunicación de masas se han convertido en plataformas privilegiadas de construcción una expresión muy evidente de ciertas señas de la identidad latinoamericana finisecular<sup>76</sup>. Centrando

---

<sup>76</sup> Santos, que no restringe lo *kitsch* al universo de lo estético, sino que lo relaciona con el hábito socio-cultural en sentido amplio, interpreta el fenómeno como un proceso de “posesión de bienes de consumo inaccesibles, a través de su imitación o reducción” (2004: 15). En su trabajo, la investigadora brasileña se ocupa del reciclaje de materiales asociados a lo *kitsch* que sustenta la obra de diversos escritores, músicos y artistas plásticos latinoamericanos. Además de una retórica que, aun anclada en lo viejo, da pie a los experimentos de vanguardia de Manuel Puig, Luis Rafael Sánchez o el Tropicalismo brasileño, lo *kitsch* habría proporcionado a estos y otros artistas una imagen desde la que construir una alegoría del consumismo introducido en el continente a mediados del siglo pasado, así como una plataforma novedosa para interpretar la cuestión de la cultura latinoamericana en tanto que copia o imitación, o la de la propia “degradación” de las prácticas y los lenguajes de la élite con la reproducción de los mismos por los sectores populares.

su reflexión en la cuestión de la “vivencia”, desterrada de la comprensión adorniana de lo artístico, Giesz había fundado su definición de lo *kitsch* en la calidad anfibia de un fenómeno que se situaría a caballo entre el placer puro y el estético:

No se propone ni la trascendencia del placer estético, ni la inmanencia del placer puro, sino solamente un estado intermedio ambivalente entre el arrastrar y el caer, a lo que por nuestra parte debemos añadir: que casi se deja caer (con lo que goza, por así decirlo, una vez y media) (en Santos, 2004: 124).

Lo *kitsch* observado desde el ámbito de la vivencia y no desde el de la deficiencia técnica entronca entonces con fenómenos que, como los de lo cursi y lo *camp*, terminan por designar preferentemente una búsqueda de inclusión social a través de criterios estéticos (Santos, 2004: 15). El placer “entre” que proporciona la vivencia *kitsch* se halla detenido así en otra encrucijada, conforme a las teorías de Edmont Goblot (*La barrera y el nivel*, 1925) en torno a la demarcación social operada por la gestación de categorías del gusto. Problematizando el modelo marxista de clases sociales al introducir los hábitos y el imaginario como vectores de análisis, y adelantándose con ello en casi cincuenta años a propuestas como las de Morin o Bourdieu, Goblot observaría cómo no solo la adscripción a determinados patrones de comportamiento y preferencias estéticas delimita con fuerza el espacio de privilegios de la burguesía –en el sentido, no exactamente correspondiente al de la teorización marxista, de sector dominante del cuerpo social-, sino cómo aquella es capaz de imponer también las condiciones para la imitación de sus hábitos y de sus bienes, en lo que constituye otra táctica de auto-legitimación: al modificar periódicamente las marcas definatorias del “original”, la élite no hace sino garantizar de otra manera la “distancia” que en parte sustenta su “distinción”. De esta forma, y tal como será desarrollado más adelante por Roberto Schwarz (*¿Qué horas son?*, 1987) en relación a la cultura brasileña de las décadas del sesenta y setenta, toma cuerpo todo un “ideologema de la copia”, que focaliza su atención no en el sujeto que procede a la imitación, sino en el que determina la condición de originalidad, erigiendo con ello una barrera social exteriorizada en la canonización del “buen gusto” (Santos, 95).

La copia no es vista así como una expresión de la pasividad de las clases inferiores, sino como una búsqueda activa de inclusión y de homologación con las élites. Los fenómenos de lo *kitsch* y lo *cursi* se constituyen en este sentido como procesos de copia bajo los que subyace un anhelo de promoción<sup>77</sup>. De uso probablemente algo anterior este último, si bien reducido al entorno hispánico y también a la segunda mitad del XIX, Corominas propone como origen etimológico del adjetivo al marroquí *kúrsi*. Desde el árabe clásico “ciencia” o “saber” y por extensión “sabio” o “docto”, *kúrsi* habría pasado a designar una falsa ostentación de sabiduría, una pedantería hueca, base de su empleo contemporáneo en el sentido de vana presunción de elegancia, refinamiento o sensibilidad, y siempre con un matiz de ridiculez y mal gusto (Santos, 2004: 108-109). Giesz distinguirá no obstante entre *cursi* y *kitsch*, ciñendo este a una “calificación estética” que debe tratar “el reflejo o la causa de una vivencia *cursi*”, a una suerte de concreción fenomenológica, de objetivación del anterior en la esfera del arte (Santos, 2004: 23)<sup>78</sup>. Por su parte, Ramón Gómez de la Serna distinguirá en su *Ensayo sobre lo cursi* (1947) entre un tipo de cursilería de signo positivo, ingenua y espontánea, capaz de dar cabida a sentimientos reprimidos por el Racionalismo como la ternura, la belleza y la pasión (Santos, 2004: 111), próxima desde el punto de vista estético al barroquismo y la extravagancia que fueron de su agrado (Díez Borque, 1972: 57), y otra condenable

---

<sup>77</sup> En contra de la opinión mayoritaria que conecta lo *kitsch* y lo *cursi* con la industrialización decimonónica, la comprensión de ambos por Santos en tanto que fenómenos que ligan el ámbito de la preferencia estética con el de la demarcación social le lleva a considerar que, si bien no objetivado a través de una denominación específica, su objeto de referencia se habría manifestado plenamente ya en las cortes barrocas. Santos halla en los tiempos del Barroco histórico el nacimiento del consumo y el establecimiento de criterios de gusto, un proceso que en el siglo XVIII conducirá al alejamiento del término del ámbito exclusivo de la sensorialidad: “en las cortes que se despiden del absolutismo, ‘gusto’ pasa a designar, también, preferencias estéticas. Asimismo, el dominio del gusto allí creado o aprobado permitía el acceso de nuevos miembros, no necesariamente oriundos de la aristocracia. Por lo tanto, el establecimiento del buen gusto empieza por desgastar a las élites, haciendo desaparecer la impermeabilidad que impedía la movilidad social” (2004: 15).

<sup>78</sup> Por su parte, el término *camp*, registrado en inglés desde 1909 con alusión a “gestos y acciones de exagerado énfasis”, se asocia fundamentalmente hoy a los rasgos codificados al respecto por Susan Sontag en su célebre “Notes on *camp*” (*Partisan Review*, 1964). Sontag asociaba el *camp* a la promoción del mal gusto a buen gusto característica de la transgresión simbólica acometida por determinadas prácticas homoeróticas. En un sentido más amplio, constituiría este una forma contemporánea de dandismo, típica de la cultura de masas, en la que, a diferencia de su encarnación convencional, la vulgaridad sería apreciada de manera explícita. Frente a lo *cursi* y lo *kitsch*, que ocultan su condición aparental, lo *camp* reivindicaría abiertamente a la apariencia en tanto que esencia. Asimismo, mientras que aquellos son reconocidos como tales en función de un juicio externo, lo *camp* supone una calificación auto-atribuida que, como signo de autorreconocimiento y distinción, exhibe un dominio y un desplazamiento entre códigos propio de un bilingüismo culto (Santos, 2004: 132-133).

en lo que tiene de ostentación de un estatus adquirido apresuradamente, exteriorizada en un gusto dudoso, atraída por el boato y la fastuosidad y asociada por tanto a la vulgaridad apreciativa. Como señala Lída Santos, Gómez de la Serna

[...] absuelve lo cursi bueno en nombre del “fondo humano del mundo”, resaltando su “condición astringente para evitar guerras y odios”. Al afirmar que lo cursi “quiere ser más de lo que es y festejar santos, esperanza, vidas felices”, Gómez de la Serna prevé el “arte de la felicidad”, de Abraham Moles (111).

Con el telón de fondo de estas reflexiones, es difícil defender un absoluto deslinde entre boleros y rancheras y la esfera del *kitsch*, si bien es cierto que ambos encarnan en un *corpus* textual tan heterogéneo y cuyas circunstancias de producción y recepción resultan además tan poco delimitables, lo mismo cronológica que sociológicamente, que es preciso contrastar todo juicio de valor con la especificidad de las muestras y los casos particulares de apropiación. Pero como el mismo Castillo Zapata termina por reconocer, el bolero participa en su conjunto de modos de representación prototípicos del melodrama y, en general, de los de varias manifestaciones características de la cultura de masas -radionovela, folletín, consultorio sentimental- que “gravitan en la órbita de lo *kitsch*” (1990: 36). Si es verdad que algunos textos constituyen aciertos poéticos notables, originales y espontáneos, también lo es que muchos otros se proponen o se reciben como hallazgos expresivos nutriéndose del anacronismo, el plagio y el pastiche y que, lejos de esa reivindicación de “estética de barrio pobre” a la que alude Sonia Mattalía también en relación con la canción popular<sup>79</sup>, buscan una asimilación (degradada o infructuosa) a instancias poéticas ya consagradas, perseguidas además precisamente por lo que suponen en cuanto que mecanismos de “elevación”. A menudo, es solo la propia competencia descodificadora del receptor la que asegura la disociación, o la que permite participar, voluntaria y conscientemente, de una fruición sustentada en la cursilería y el reconocimiento del lugar común, un abandono que la alerta crítica permite detener a voluntad y combinar con otras formas de placer estético.

---

<sup>79</sup> En estos términos describe la investigadora argentina a la iconografía desplegada por las letras y las coreografías de una intérprete como Paquita la del Barrio: “no se trata de una estilización de la pobreza, ni siquiera de una estetización del suburbio, sino de unas pautas de representación propias que refutan las jerarquías y divisiones dictadas por el dudoso ‘buen gusto’ de la ‘alta cultura’” (Mattalía, 2002: 63).

También advierte Castillo Zapata (1990: 40) el modo en que el bolero apela a una utilización desfasada de la poesía romántica y modernista. Esto es, a un anacronismo que ha sido convocado reiteradamente en la caracterización de los fenómenos aledaños al *kitsch*. En este sentido, Mark Couture señala siguiendo a Corominas cómo la cursilería es, por naturaleza, anacrónica, una atrasada y casi desdeñosa percepción de lo que en un tiempo precedente fue considerado como culminación del estilo: “la elegancia de ayer en el día de hoy” (2001: 71). Así, mientras que en 1911 Enrique González Martínez quería torcerle el cuello al cisne modernista, en plena década de los treinta buena parte de la población mexicana prefería cantar:

*Como un abanicar de pavorreales,  
en el jardín azul de tu extravío,  
con trémulas angustias musicales,  
se asoma, en tus pupilas, el hastío.* (“Hastío”, A. Lara, en Castillo Zapata, 1990: 42.)

El bolero de tendencia culterana, el más explícitamente modernista en su retórica y su imaginario, añade fácilmente a ese anacronismo constitutivo los rasgos que Abraham Moles considera definitorios del objeto *kitsch*: la inadecuación (el desvío con respecto a algún rasgo del objeto original), la acumulación de fórmulas tomadas en préstamo, la percepción sinestésica ligada a esta última, la acomodación a un término medio que se opone radicalmente a la ruptura propuesta por la vanguardia, el *confort* como corolario de lo anterior (Santos, 2004: 122). Un arte medio, un arte “a la medida de su público”, como expone Beatriz Sarlo en relación a la narración sentimental de publicación periódica en la Argentina en la década de los veinte del siglo pasado, pero un arte que produce el efecto de valor por medio de una decidida voluntad ornamental. Las conclusiones de la investigadora para dichos textos resultan aplicables a todo un subgrupo de la canción sentimental: “¿Dónde están sus secretos? En el rechazo a la desnudez, a la ‘simplicidad’, al ‘despojamiento’ de la escritura, al ascetismo. Para contar sus simples y repetidas historias, estas narraciones no eligen un estilo simple” (Sarlo, 1985: 152).

*Como dos puñales de hoja damasquina,  
tus ojazos negros, ojos de acerina,*

*clavaron en mi alma su mirar de hielo,  
regaron mi vida con su desconsuelo.* (A. Lara, en Castillo Zapata, 1990: 42.)

El anacronismo y la tendencia a la conservación que constituye un hábito de desarrollo de la tradición oral permean asimismo la naturaleza de la canción ranchera. En algunos ejemplos de canciones que los informantes de Vicente T. Mendoza declaran haber escuchado e interpretado hacia finales del siglo XIX, se manifiestan con claridad usos declamatorios y tópicos argumentales que reaparecerán casi literalmente en la canción contemporánea. En muchas de ellas es patente asimismo esa exuberancia formal que, a través de la acumulación de cultismos y figuras de estilo, da cuerpo a una particular apropiación de las poéticas romántica y modernista.

*Yo las noches las paso velando, porque el sueño a mis ojos no viene,  
y si viene al llegar se detiene, porque tú no me quieres a mí.  
Una sola mirada te di cuando estabas junto a mi rival;  
yo veneno quisiera haber sido y en el pecho clavarte un puñal.*

(Procede de Celaya, Guanajuato, hacia 1900. Informante: Refugio Barrón, 80 años, en 1952. (Mendoza, 1982: 159))

*Mañana que la ausencia fatal te martirice y lejos ya no pueda mirar tu linda faz,  
recuerda que te quise con sin igual cariño, que nunca, ni por nadie te dejaré de amar.*

(Procede de México DF, hacia 1909. Informante: Neftalí Mendoza, en 1956. (Mendoza, 1982: 225))

*Mientras duermes, mujer idolatrada, al pie de tu ventana canto triste,  
con el bellissimo amor que le infundiste a este pobre entristecido corazón.*

(Serenata ranchera procedente de San Pedro Piedra Gorda, Zacatecas, hacia 1877. Informante: Petra Guzmán, 68 años, en 1948. (Mendoza, 1982: 421))

La exposición extrema de un sentimiento hipertrofiado que caracterizará a la ranchera urbana de mediados del siglo XX se halla presente ya en estas canciones provincianas, coreadas por la clase media y entre los hacendados y agricultores con un cierto barniz de cultura académica a lo largo y ancho del país en los años que rodearon el cambio de centuria. Esta tendencia convive sin embargo con una inclinación opuesta al despojamiento retórico y a la sencillez, y de hecho la mayor parte de la canción ranchera consignada como tal por Vicente Mendoza responde a dicho esquema. Este

tipo de marcas de estilo, que Monsiváis (1999) reconocía como factores determinantes a la hora de comprender el éxito con que fue acogido el bolero-ranchero de José Alfredo Jiménez con respecto a la retorizada ranchera cinematográfica precedente, pivotan entre un acusado prosaísmo y una saludable oxigenación del lenguaje que la propia lírica “letrada” acogerá con el tiempo como un gesto de renovación de corte vanguardista. No en vano, la “poesía conversacional”, que en torno a la década del sesenta construirá su poética a partir de la aproximación a la lengua de la calle, se caracterizará asimismo por desplegar un intenso juego intertextual con lenguajes, imágenes, etc. procedentes, entre una amplia variedad de fuentes ligadas a la cultura mediática contemporánea, del propio cancionero popular.

*Entre el perdón y el olvido hay una distancia inmensa,  
yo te perdono la ofensa, pero olvidarla... ¡jamás!*

(Procede de México DF. Informantes: Pedro Zaranzúa y su esposa, en 1910. (Mendoza, 1982: 204))

*Si supieras, chaparrita, cuánto te amo, porque tú eres el bien de mi vida:  
chaparrita, tú serás la consentida y ándale, ándale, correspóndele a mi amor.*

(Procede de la Boquilla de La Cahuayana, Michoacán y Jalisco. Informante: Ernesto Rubio, en 1926. (Mendoza, 1982: 172-173))

*Yo quise a una rancherita,  
la pobrecita / no me supo contestar. / ¡Ay, ay, ay!  
Yo le agarraba la mano / y ella empezaba a temblar:  
-Váyase pronto, / que ahí viene mi mamá, / no lo vaya a regañar.*

(Procede de San Luis Potosí, hacia 1895. Informante: Ladislao Guadalajara, en 1953. (Mendoza, 1982: 185))

*Voy a mercarme  
un cuaco muy retbueno, mi sombrero y mi gabán;  
para pasiarne  
por onde está mi chata que es de puro Michoacán.*

*Quiero decirte, alma mía, ¡qué caray y qué caray!,  
que ya te arreglé tu jacal,  
pa' que vivas muchos años, disfrutando las delicias  
y el amor que te he de dar. ¡Qué caray y qué caray!*

(Procede de Lagos de Moreno, Jalisco, hacia 1890. Informante: Luz María M. del C. de Toral, en 1939. (Mendoza, 1982: 192-193))

Por otro lado, en las primeras décadas del siglo XX un buen número de autores ciudadanos (figuras como Ignacio Fernández Esperón “Tata Nacho”, Joaquín Pardavé, Manuel M. Ponce, Jorge del Moral, Lorenzo Barcelata, etc.) inician la fase contemporánea de la canción ranchera marcada por la comercialización cada vez más omnívora y la desvinculación de la tradición campesina precisamente mediante la composición de canciones de aire campirano. Temas como “Ojos tapatíos” (1913) -“No hay ojos más lindos en la tierra mía, / que los negros ojos de una tapatía. / [...] En noche de luna, perfume de azahares, / en el cielo estrellas y tibios los aires, / y tras de la reja cubierta de flores / la novia que espera temblando de amores” (José F. Elizondo)-, “Adiós mi chaparrita / no llores por tu Pancho, / que si se va del rancho / muy pronto volverá” (Ignacio Fernández Esperón, 1917)-, “Adiós, Mariquita Linda” (Marcos A. Jiménez, 1925), etc., conservan todavía una fuerte ligazón con los modos de la canción precedente, si bien sus autores tienden a seleccionar figuras y marcas dialectales directamente vinculadas con lo campesino, en ocasiones con aire caricaturesco, y a desestimar los temas que, en el mismo medio rural, cantaban al amor conforme a los moldes de un romanticismo desregionalizado. Varios de ellos recuperaron también temas del patrimonio oral y modificaron sus arreglos, haciéndolos pasar por propios. Progresivamente, el aire tradicionalizante y la imagería pastoral de las piezas quedará cada vez más separada de unas poéticas que cuando se ocupaban del mundo agrícola y de la exaltación del terruño lo hacían en términos bastante diferentes, sobre todo si se atiende a las coplas contenidas en sones y jarabes.

Curiosamente, en este proceso de mezclas y reapropiaciones las baladas de cantina de Cuco Sánchez o José Alfredo Jiménez no supusieron una radical solución de continuidad con la tradición, puesto que las canciones de borrachos que tenían su propio lugar de referencia entre las coplas del cancionero hispánico habían proliferado asimismo bajo las armonizaciones más complejas y los versos de arte mayor de las adaptaciones decimonónicas de la canción lírica europea. De ahí la oportunidad con que la industria cultural las recuperó y el porqué del éxito de esa recuperación que, una vez reconducida al insertarse en las coordenadas del nacionalismo de promoción institucional, caló con facilidad en el gusto de la base de la población y pasó a integrarse cómodamente a su acervo.

*Le pido al cielo que se sequen los magueyes,  
que esos magueyes son causa de mi desgracia;  
soy muy borracho, y nada me cai en gracia  
porque no me ama la mujer que tanto amé.*

(Procede de Lagos de Moreno, Jalisco, hacia 1904. Informante: María G. de Acosta en 1942. (Mendoza, 1982: 442))

*Ando borracho, ando tomando  
porque el destino cambió mi suerte,  
ya tu cariño nada me importa  
mi corazón te olvidó para siempre.*

(“Yo”, José Alfredo Jiménez, 1942, en Monsiváis, 1999.)

En ocasiones, los textos constituyen hábiles pastiches que se sirven en abundancia del material folclórico preexistente (Magis, 1969). Es fácil detectar los paralelismos y los préstamos textuales entre una pieza célebre de Cuco Sánchez como “La cama de piedra”, que en plena década de los cincuenta volvía la vista al escenario rural y proponía una recuperación indirecta del imaginario de la Revolución para contar una historia de amor frustrado, y el cancionero tradicional hispánico.

“La cama de piedra”

*De piedra ha de ser la cama,  
de piedra las cabeceras;  
la mujer que a mí me quiera  
me ha de querer de a de veras.*

*Ay, ay, corazón, ¿por qué no amas?*

*Subí a la sala del crimen,  
le pregunté al presidente  
que si es delito el quererte  
que me condenen a muerte.*

*Ay, ay, corazón, ¿por qué no amas?*

*El día que a mí me maten,  
que sea de cinco balazos,  
y estar cerquita de ti,  
para morir en tus brazos.*

*Ay, ay, corazón, ¿por qué no amas?*

*Por caja quiero un sarape,  
por cruz mis dobles cananas,  
y escriban sobre mi tumba  
mi último adiós con mil balas.*

*Ay, ay, corazón, ¿por qué no amas?*

*La mujer que a mí me quiera  
ha de querer con cariño  
pa' que pueda estar contento  
y no la eche en el olvido.*

(Argentina, Catamarca, Magis, 1969:  
205.)

*Subí a la sala del crimen  
y le dije al presidente:  
-“Si el querer es un delito,  
que me sentencien a muerte”.*

(España, Magis, 1969: 219.)

*Tengo yo mi corazón  
hechito cuatro pedazos;  
pero me queda el consuelo  
que he de morir en tus brazos.*

(España, Magis, 1969: 219.)

*Y en mi cabecera pones  
un letrero colorado,  
y en el letrero que diga:  
“Y aquí murió el desgraciado”.*

(México, Frenk, 1982: 69.)

Por otro lado, el *cliché* alterna con la exploración de zonas estilísticas e imaginísticas poco visitadas y no son infrecuentes ni los aciertos de alto nivel poético ni los hallazgos consecuentes con la sencillez. También las armonizaciones posteriores por parte de nuevos intérpretes o arreglistas elevan el lugar común original o proponen tonalidades inéditas, un recurso aprovechado con profusión durante las dos últimas décadas por el cine, que al apelar a la *performance* estilizada de las piezas (piénsese en las recreaciones de temas de Agustín Lara o Tomás Méndez por Luz Casal y Caetano Veloso en las películas de Pedro Almodóvar o en los empleados por el turco-italiano Ferzan Ozpetek en su filmografía), modifican su adscripción “popular”, reivindicadas por un sector intelectual que las incorpora y evoca explícitamente como intertextos iluminadores de su propia creación.

Inserta en los circuitos de comunicación masiva, las matrices populares de la canción interpelaron a un público que de su mano vio facilitado el acomodo a unas nuevas

circunstancias socio-políticas. En este sentido, como argumenta Jesús Martín Barbero, la “popularidad” pasa menos por la preservación de un cierto número de componentes “auténticamente” tradicionales en versiones remozadas que por advertir cómo las matrices culturales y los usos sociales vinculados a los mismos conectan con la memoria colectiva y con los referentes identitarios y permiten por ello arraigar los cambios en paradigmas coherentes de sentido. Por eso la canción popular ha sido incorporada a la larga nómina de vehículos culturales que contribuyeron a canalizar la transición latinoamericana a la modernidad (Martín Barbero, 1987a; Rowe y Schelling, 1991; Rössner, 2000; Monsiváis, 2000, 2005), una nómina conformada entre otros por la prensa, el folletín, el circo criollo, el grabado de ilustradores como José Guadalupe Posada (1852-1913), cuya iconografía tradicional se combinaba con modernas técnicas de impresión, etc. La música, lenguaje intermedial en sí mismo, capaz de involucrar simultáneamente varias esferas perceptivas y cognitivas y de admitir su difusión a través de medios muy diversos, constituía un idioma “tremendamente abonado para trasladar los viejos relatos de la autenticidad y la memoria” (Martín Barbero y Ochoa Gautier, 2005: 186) a los nuevos espacios socio-culturales. No se trató en cualquier caso de una traslación aporreada, como ponen de manifiesto las relaciones de simulación características del *modus operandi* de la comunicación masiva y los mecanismos afianzadores del populismo cultural, el frecuente “saqueo” de la memoria con voluntad meramente contenidista que para el propio Martín Barbero acentúan los años del desarrollismo y más aún los de la globalización tardomoderna. Pero sí a menudo de procesos de refuncionalización que iluminan las condiciones de constitución de lo popular hoy y su diálogo con prácticas y saberes que, aunque no necesariamente mejores u oportunos, se naturalizan en la tradición cultural de los sujetos y las colectividades y en los que resulta imprescindible reparar para comprender tanto la conformación de nuestras sociedades como el fervor con que estas saludan productos, relatos, imágenes o espectáculos.

En su mayor parte, los distintos hitos latinoamericanos de esa transición no fueron indiferentes al influjo de lo melodramático, que tan conectado se halla al terreno de la canción popular. No en vano, el padre del melodrama radial en Cuba, Félix B. Caignet, fue también un famoso compositor de boleros. Su archiconocido *El derecho de nacer*

(1948) pasó a México, donde se rodó dos veces como película y terminó convertido en serial para la televisión. El melodrama permearía al folletín radiofónico, reincorporación de lo folletinesco a los terrenos de la oralidad que le eran consustanciales y estadio lógico de un proceso que habían iniciado tanto el traslado al circo por José Podestá del gran folletín gauchesco de la prensa argentina, el *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez (que en torno a 1870 creaba escuela al ofrecer una particular síntesis de elementos rurales y urbanos: la idiosincrasia de los payadores combinada con asuntos propios de la crónica de sucesos) -y con tal éxito de identificación que no era infrecuente que los espectadores saltaran a la pista para defender al gaucho de la policía (Rowe y Schelling, 1991: 34)-, como el hábito de la lectura en voz alta con que las tabaquerías cubanas de Azcárate y Partagás acompañaban el trabajo, prolongando una costumbre de larga vigencia en Europa en la refección conventual y en las prisiones. Como le sucederá a la canción sometida a las exigencias de la producción técnica y la distribución comercial, las atribuciones del folletín hubieron de modificarse a raíz de los cambios experimentados por las técnicas de impresión y los mecanismos de venta de los periódicos que lo albergaban, en principio en su base, precisamente la referencia original del término: un lugar, al fondo de la primera página, en donde se aglutinaban materiales variados, desde críticas literarias, reseñas teatrales, traducciones, artículos de costumbres, crónicas políticas y noticias económicas hasta recetas culinarias y, por supuesto, cuentos, poemas y novelas (Lecuyer, 1995: 18). Estos últimos van a ir copando su contenido, al tiempo que se observa una progresiva reducción temática y genérica de su variedad discursiva inicial, que conduce a la identificación final del significado del término “folletín” con el de novela publicada por entregas. Tanto la periodicidad cada vez más regular de su aparición, como su papel estratégico en la promoción de los rotativos obligaron a trabajar estructuras de suspense próximas a los antiguos relatos orales que aseguraran la fidelidad del público. Progresivamente, la propia noticia adquirirá una importancia fundamental en relación a la venta de los diarios, con lo que su idiosincrasia orientará el cariz de las obras folletinescas publicadas, que tienden cada vez más a lo espectacular y morboso. El estatuto del folletín es entonces confuso y nos sitúa ante uno de los primeros casos ejemplares de interacción entre medio, horizonte de expectativas de mercado y tipología discursiva, dependencias que no constituyen por tanto un fenómeno

estrictamente contemporáneo y que resultan próximas a las que caracterizan a la transmisión en pliegos de los romances o la difusión de muchos corridos por medio de hojas sueltas y de los cilindros y primeros discos para gramófono: en este último caso, como las compañías descubrieron que resultaba más rentable incluir dos piezas en cada soporte, la longitud de los temas se vio reducida prácticamente por decreto. La alusión de un término como “folletín” hace pues referencia, en palabras de Marie Claude Lecuyer (1995: 41), tanto a “una estructura narrativa con una temática específica y un público, más allá de la ideología explícita de los lectores, lo que permite definirlo como género literario”, como a una forma de publicación, no asociada a un contenido definitorio, pero que influye indudablemente en la propia estructura narrativa de los textos. La investigadora francesa señala asimismo cómo tampoco en Europa el folletín se alzó como un competidor importante del libro, constituyéndose más bien como una mediación entre la prensa y aquel, un agente estimulador de la lectura. Con mucha frecuencia, una vez publicada la última entrega de una obra, esta solía ser reimpresa en un solo volumen. Para Martín Barbero, el folletín, una “narración que ya no es cuento pero que no llega tampoco a ser novela”, dada la peculiar conformación de los caracteres, próxima a la emblematicidad y ausencia de psicología del relato oral, media en función de la periodicidad del episodio y su estructura entre el tiempo del ciclo característico de la temporalidad popular y el tiempo lineal propio de la racionalidad burguesa (1987a: 147).

La “popularidad” de la canción urbana se cifra asimismo en la propia demarcación de sus autores con respecto al conjunto del cuerpo social, tanto la auto-atribuida, como la realizada por concretizaciones críticas coetáneas –en prensa, por parte del sector intelectual, entre las autoridades educativas, morales, etc.-. Agustín Lara ofrece de nuevo una trayectoria emblemática en este sentido. Su inicial enfrentamiento con el sistema se codifica más bien como la posibilidad de superación de una moral de principios añejos, arraigada en los valores de la familia, la tradición, el buen tono, el recato y la espiritualidad asociada a usos y costumbres, que un amplio sector de la clase media recuperaba del porfirismo olvidando el sacudimiento revolucionario pero sin entrar en confrontación directa con el nuevo gobierno: “esto, al menos, está sugerido en el ritmo pausado de quienes rápidamente inscriben a los zapatistas en el folclor de un

pasado remoto mientras esperan que las Muy Buenas Familias restauren jerárquicamente el mundo social” (Monsiváis, 2005: 69). Sin embargo, la nueva situación y, particularmente, el anonimato ciudadano, crearon espacios –reales o imaginarios- donde el viejo orden, aun sin derrumbarse, visibilizaba otras zonas de la sociedad y otras imágenes de la mujer y de las relaciones entre los sexos. Aunque Lara, su biografía y su temática, desafían a la convención burguesa, el bolero lariano diluía parte de su escandaloso discurrir no solo en las exquisiteces del estilo y la suavidad de las melodías, sino en las interpretaciones elegantes y cuasi-operáticas de un Pedro Vargas o un Juan Arvizu y en las instancias de matrona de Toña la Negra. Constituyó este otro caso más de paradójico coqueteo con la popularidad –en el sentido de aproximación al mundo del bajo fondo, el sórdido escenario que daba cabida al *lumpen*, y su declarada filiación marginal, bohemia- y la moral vigente, aun de manera oficiosa – ni su dandismo, ni la redención última de sus protagonistas por el amor, puro y descarnado, o la escenografía desrealizada del *cabaret* que puebla las recreaciones cinematográficas de sus temas, donde el lujo y la perfección física se abrían paso aun en la misma pobreza y donde el sexo se limitaba a la exhibición del cuerpo de las rumberas, terminaban de romper radicalmente con los valores asentados-. Si en los treinta todavía se le demoniza, progresivamente su programa radiofónico se irá consolidando en el horizonte cotidiano de las mayorías. En los cuarenta, el bolero, cada vez menos restringido a los sectores populares, ingresa a las pistas de baile del Salón México, que llevaba ya veinte años cobijando al danzón. Finalmente, en la década de los setenta, las condolencias que siguieron a la muerte del maestro dieron lugar a un auténtico espectáculo de y para las masas y a un reconocimiento institucional que hizo ingresar al antiguo poeta maldito al panteón de los mitos patrios.

Diferencias con respecto a “otras zonas menos periféricas del campo intelectual” (Sarlo, 1985: 51) presentan asimismo las imágenes de autor ofrecidas por creadores como José Alfredo Jiménez, Cuco Sánchez, Tomás Méndez, José Ángel Espinoza “Ferrusquilla”... o por intérpretes como Pedro Infante. No solo porque la mayor parte de estas figuras provenían de sectores humildes, sino porque la cercanía con su público potencial es reiterada con insistencia en su actividad declarativa, lo mismo en afirmaciones presentes en los propios temas que en intervenciones paratextuales.

Incluso en los casos en que la extracción social y la condición “popular” de compositores y público no es reivindicada de forma directa (hubo también entre intérpretes y autores de boleros y rancheras miembros de la burguesía, con un alto nivel educativo, incluso médicos como Alfonso Ortiz Tirado o militares de carrera como Jorge Negrete, y varios de ellos contaban con formación musical clásica, mientras que los auditorios fluctuaron, según las épocas y los géneros, entre las clases medias y las masas proletarias y campesinas), se dio siempre un poderoso vector de identificación entre este *corpus* lírico-melódico y sus agentes, la convicción, propia y ajena, de que sus creadores realizaban una transposición directa del sentimiento al arte: “este no es un disco, es un pedazo de mi sentimiento arrancado en el preciso momento en que debía cortarse”, sentencia Agustín Lara (Monsiváis, 2005: 78). Una codificación semejante se dio en relación a la figura de José Alfredo Jiménez:

En los días siguientes a la muerte de José Alfredo, locutores, periodistas y gacetilleros insistieron, reiterativos, en una característica: José Alfredo, producto genuino del Sentir Popular, admirado y querido por las masas. Tal uso de lo popular no es democrático (recuérdese lo que Portes Gil declaró: “al hablar del Pueblo, no me quiero referir a la masa anónima, que constituye la Nación”), sino romántico, o sea, impracticable: el pueblo como la inspiración compartida por las masas, fuerza movida a impulsos del corazón. Decir Pueblo es decir Sentimiento (Monsiváis, 2005: 92-93).

Tras su muerte, sería la clase media semiilustrada la que se lanzara a la condena de su misoginia, su alcoholismo, su populismo y su rudeza, confirmando precisamente al guanajuatense como a un producto genuinamente popular.

\*

## RECAPITULACIÓN

El heterogéneo complejo de la canción comercial mexicana que domina el panorama melódico del país y buena parte del latinoamericano a lo largo del siglo XX está atravesado en modo variable por una serie de marcas que remiten a la esfera artística de lo popular. La oralidad favorece el sustento de las piezas en la fórmula, el *cliché* y un patrimonio compartido de recursos que mezcla tópicos decantados por la tradición con otros provenientes del dispar bagaje literario de sus creadores, compuesto en su mayoría por lecturas o apropiaciones de las poéticas romántica y modernista. Participa así el cancionero de la “ritualidad estilizada” que comparten tanto las distintas especies de “literatura popular” como los productos vinculados a la industria cultural.

De este modo, si por un lado la autoría de las piezas resulta por lo general desconocida, prolongándose hábitos estéticos vinculados a la recepción popular, como contrapartida buena parte de sus intérpretes son elevados a una categoría heroica o modélica anteriormente asumida por otros roles sociales. Ellos, lo mismo que varios de los compositores que calaron con fuerza en las preferencias del público y que a menudo fueron también intérpretes –más o menos dotados- de sus propias piezas, reforzaron los mecanismos de identificación entre estas y la peripecia vital e incluso la “esencia” anímica de su público, aun cuando muchos de los temas escondieran tras su aparente naturalismo una clara decoloración de la circunstancia cotidiana. Se trata además de textos concebidos para el efecto emocional inmediato y sin ambages, para la identificación proyectiva y para la regeneración catártica de su auditorio. Son por todo ello, y pese a que tematizan la desgracia en una proporción nada desdeñable, tal como advertía Beatriz Sarlo en relación a las narraciones sentimentales, textos “para la felicidad”. En la misma línea se movió el discurso crítico que acompañó su consolidación y que afianzó su condición de expresiones de lo mejor y lo peor del “pueblo”. En relación a este aspecto, los temas visibilizan a menudo zonas “populares” de la geografía social, desde el entorno campesino al ambiente prostibulario, aunque dan amplia cabida a la idealización de los espacios cotidianos y al escapismo a través del lujo verbal o figurativo.

El trabajo sobre unas cuantas matrices discursivas básicas, además de una estética fundada en el anacronismo –si bien resuelta ocasionalmente en gestos de vanguardia (hallazgos del sencillismo, rotundidad de ciertas metáforas, virtudes de la acomodación prosódica de versos y melodías, la misma novedad oposicional que pudo comportar la adscripción marginal y la propuesta bohemia de creadores e intérpretes)-, da lugar entonces a una serie de relatos “de género” que, fundando parte importante de su funcionamiento en la re-presentación de lo ya conocido, acogen con naturalidad tanto la redundancia como el maniqueísmo propios de lo melodramático. La sentimentalidad extrema y carente de matizaciones del melodrama ha terminado de hecho por alzarse como una de las más evidentes señas de identidad de un patrimonio cuyas muestras pueden resultar desde otros puntos de vista sorprendentemente disímiles. Esta heterogeneidad posibilita la coexistencia en el mismo acervo del preciosismo consustancial a cierta concepción “media” del arte con propuestas más prosaicas, sancionadoras del vulgarismo y legitimadoras a la postre de un gusto opuesto en todo al buen tono, el recato, la medida o la búsqueda de la belleza. Multiplicidad de filiaciones textuales característica, como destacara Margit Frenk, de las poéticas populares: “[...] el conjunto de la poesía popular de un lugar y un momento dados comprende siempre varios tipos o estilos diversos, varias ‘tradiciones’ paralelas” (en González, 2001: 97). La apelación a materiales depauperados en plena era de la reproductibilidad técnica ha sido puesta en relación crítica con un fenómeno estrechamente vinculado a la civilización masiva de la modernidad, el *kitsch*. Sin embargo, investigadores como Lidia Santos (2004) no dejan de remitir los afanes ascensionales propios de la vivencia estética de lo *kitsch* tanto a una activa búsqueda de inclusión social y espiritual por parte de sectores desfavorecidos como a la reactivación de una matriz propia de la circulación artística popular, el reciclaje de productos recibidos “de segunda mano”.

Característica es también la desvinculación de estas producciones de una fruición “distanciada” y autónoma, que se ve desplazada por su inserción en las prácticas cotidianas o en el complejo de la fiesta. La confusión relato-vida se complementa además con ayuda de la apoyatura melódica por la distribución de las piezas, o de fragmentos de ellas, como una suerte de *continuum* en la memoria del receptor, dotando

de una nueva capa al “archivo” o repertorio estilístico compartido y de una nueva galería de códigos morales e imágenes sociales al patrimonio de lo axiológico.

Tampoco la significación de estas piezas resulta comprensible sin atender al volumen de sujetos que consiguieron aglutinar en torno a su disfrute. Coplas y romances habían alcanzado igualmente una extraordinaria difusión, atestiguada entre otros hechos por su supervivencia actual en partes del mundo muy alejadas entre sí. Sin embargo, la industria cultural impone nuevos rasgos a las implicaciones habituales de la distribución masiva. De manera muy característica, la desigual posición de los actores en el circuito de la comunicación ha estimulado un aprovechamiento de los lugares enunciativos de privilegio para vehicular ideologías capaces de reconfigurar los estilos de vida y los paradigmas de intervención social de amplias mayorías. Los textos de boleros y rancheras ofrecen en este sentido una respuesta a la modernización de sus sociedades de origen, en relación a la cual se propusieron dos alternativas distorsionadoras, encarnadas en “la corriente folclórica y campirana (mitificación de un pasado ideal) y el sentimiento prostibulario que le agrega una sutil e inofensiva contaminación pecaminosa al aura de la capital” (Monsiváis, 2005: 78).

La ranchera, aun en su diversidad, conectó entre las décadas del veinte y del cuarenta con las coordenadas rectoras del panorama cultural mexicano, de manera que son múltiples las connivencias entre el criollismo de la “novela de la Revolución Mexicana” y la canción campirana, pese a que el signo final de sus propuestas pueda ser dispar: preeminencia de la “masculinidad” de las temáticas, recreación del campo como ámbito privilegiado de la nacionalidad, recuperación de una serie de valores asociados a lo heroico –coraje, valentía, generosidad, orgullo, capacidad de sacrificio...-, presencia del legado, al menos en lo imaginístico, del proceso revolucionario... Las marcas de estilo que venían caracterizándola al filo del siglo XX, relativas tanto a su estructura rítmico-melódica como a su interés por lo sentimental, su escenografía predominantemente campesina y una retórica que aun dando cabida al culteranismo, primaba la sencillez, admitía el dialectalismo y guardaba reminiscencias de la tonadilla escénica de origen hispánico, fueron recuperadas en el ámbito urbano por los autores que comienzan a cultivarla en las postrimerías de la Revolución. Esta exaltación de lo campesino atravesará sin embargo fases distintas y así, la ironía, el humor e incluso la voluntad

caricaturesca de que hacían ocasionalmente gala los testimonios iniciales de inserción de lo ranchero al circuito de la industria cultural desaparecen con el representante más definido de la segunda oleada de la misma, la canción campirana que acompañó al auge de la comedia ranchera. Estas nuevas canciones triunfan en su voluntad de constituirse rápidamente en “tradición”, dado “su poder evocativo y [...] las pasiones devastadoras que postulan” (Monsiváis, 1999). A partir de los cincuenta, la alta burguesía mexicana, consecuente con las directrices del sexenio alemanista, fundará su estatus en una afirmación cosmopolita que le llevará a desentenderse de las coordenadas del nacionalismo precedente y de sus manifestaciones. Los nuevos modos de la canción ranchera, centrados ahora en los desahogos de cantina y la exteriorización del fracaso amoroso, quedarán entonces replegados inequívocamente otra vez al terreno de “lo popular”.

El bolero prescindió en cambio del regionalismo, en una clara búsqueda de prestigio asociada a la modernidad. Tampoco su auditorio fue siempre homogéneo y fluctuó según las épocas y los lugares. Adscrito en un principio a los sectores menos privilegiados, todavía en torno a 1936 las marcas de clase y el extraordinario arraigo que dan cuenta de su carácter popular están presentes en la anécdota que en torno a “Vereda tropical”, de Gonzalo Curiel, recoge Jaime Rico Salazar: “Lupita Palomera, su primera intérprete, cuenta que llegó a ser tan popular que en los anuncios de los diarios que solicitaban servicio doméstico había algunos que decían así: ‘Se solicita empleada doméstica que NO cante ‘Vereda tropical’” (2000: 363). Con el tiempo, el género irá ampliando su radio de penetración hasta convertirse en un fenómeno de clase media.

Hoy día, boleros y rancheras son objeto de una recepción transclasista y a menudo resultan sometidos a notables procesos de estilización. De ahí que las implicaciones de la vinculación “popular” de los temas estén sujetas a las contingencias de la diacronía, que modifica tanto su constitución en tanto que hechos sociales como su valoración crítica. La variedad performativa y las apropiaciones receptivas subrayan la importancia de no soslayar la dimensión espectacular de las muestras, cuya inserción en un sistema semiótico más abarcador que el que compete al texto literario escrito problematiza además la aplicación a las mismas de las categorizaciones estéticas propias de la modernidad letrada occidental. Y es que la *performance* no hace sino remitirnos otra

vez a las viejas poéticas de la oralidad, “en las cuales lo ‘poético’ se define, primordialmente, como un acontecimiento totalizador. Un acontecimiento cultural, dramático, religioso, histórico y, también, pero de otro modo, artístico” (Romano, 1992b: 879).

Una última dimensión de esta “popularidad”. Boleros y rancheras han terminado remitiendo en su recepción a largo plazo, pese a su heterogeneidad y a las dinámicas de manipulación que los circundan, a una imagen de lo “popular” que a los atributos estilísticos y a la extracción social de creadores y público añade las marcas del reconocimiento identitario y el compromiso en un sentido próximo a la vocación latinoamericanista, contrapartida del imperialismo, que reactivaran los distintos movimientos sociales y revolucionarios de la década de los sesenta al socaire de la experiencia cubana. En tensión en no pocos casos con la “canción protesta” y con la recuperación *folk* de los géneros “tradicionales” que encarnaron mejor que ninguna otra manifestación literaria esta idiosincrasia, con el tiempo, y pasadas las rupturas primeras, la convivencia en los repertorios de ciertos artistas contestatarios o “comprometidos” de temas de Atahualpa Yupanqui, danzones como la “Macorina” “afrocubana” del asturiano Alfonso Camín, boleros-rancheros de José Alfredo Jiménez o temas de Violeta Parra, exterioriza sin embargo toda una voluntad de afirmación cultural y reivindicación social. La propia actividad crítica que acompaña a la recuperación melódica efectuada por la narrativa participa de esa atribución, integrando en ella, pese a su desentendimiento inicial, al escapista, cardiocéntrico y a menudo reaccionario – sobre todo desde una perspectiva de género- bolero. Así lo expone Rafael Castillo Zapata al comienzo de su estudio, cuando señala que escuchar boleros se había convertido para su generación “en una aventura de autorreconocimiento cultural, en la época apasionada del Grupo Tráfico y de la poesía de la calle, de la conversacionalidad y la sentimentalidad recuperadas para la reflexión y la escritura” (1990: 10).

## **2.3. RELACIONES INTERMEDIALES.**

### **2.3.1. LENGUAJE LITERARIO Y LENGUAJE MUSICAL DESDE UNA PERSPECTIVA SEMIÓTICA.**

*Para mí la escritura es una operación musical.  
Lo he dicho ya varias veces: es la noción del ritmo, de la eufonía.  
No de la eufonía en el sentido de las palabras bonitas, por supuesto que no,  
sino la eufonía que sale del dibujo sintáctico [...],  
que al haber eliminado todo lo innecesario, todo lo superfluo,  
muestra la pura melodía.*

Julio Cortázar

Inserta en el cruce de varios sistemas semióticos, la canción nos remite a una situación inherente a las primeras poéticas de la oralidad, la de la convergencia transtextual de una pieza literaria y un discurso melódico a los que completa la actualización performativa del canto. No en vano, el nombre de la primera poesía de la que tenemos constancia en Occidente, la “lirica” griega, deriva precisamente del instrumento con que era acompañada la voz humana en la ejecución de la pieza. Este diálogo entre texto, música e interpretación dominó asimismo la práctica poética medieval, para escindirse luego en una separación más o menos tajante entre la poesía concebida como un discurso de fruición íntima y silenciosa, reinterpretada su faceta sonora en el fenómeno de la subvocalización, y la canción en sentido estricto, que a la función estética incorpora con gran fuerza otras más atentas a la incidencia histórica, política, social o ritual directa. Concita esta de nuevo en una manifestación única matrices propias de la comunicación literaria, musical e interpretativa, donde convergen además las cuestiones relativas a la puesta en escena y la constante reactualización de las piezas -tanto por vocalistas, directores y coreógrafos, los cuales enfatizan pasajes, subrayan tonalidades, modifican intenciones, como por una recepción normalmente mediada por la interacción colectiva- con los hábitos característicos de la industria cultural, así la producción y distribución mercantilizada de las muestras o la gestación de un poderoso *star-system* promocionado por los agentes económicos. La musicalización de textos preexistentes o la denominada “canción de autor” han

intentado recuperar la coincidencia entre distintas formas de discurso, sobre todo desde mediados del siglo XX, enfrentando una serie de problemáticas asociadas a la “traducción” de códigos y sistemas diversos (choque entre los paradigmas de oralidad y escritura, recepción privada y colectiva, carácter culto y popular, etc.), que cuando resultan superadas con fortuna dan lugar a un híbrido complejo, específico y dotado de una potencialidad propia.

Así ha sido reconocido entre otros por Werner Wolf (“Musicalized Fiction and Intermediality. Theoretical Aspects of Word and Music Studies”, 1999), quien advierte en este tipo de combinaciones un caso conspicuo de “intermedialidad directa”. Sumándose a la serie de trabajos que, provenientes sobre todo del ámbito francófono y del anglosajón, han venido ensayando diversas tipologías acerca de la interacción entre música y literatura, Wolf ubica este tipo de contaminaciones en el campo de los “*intermedial studies*” –designación que prefiere a otras parcialmente confluyentes como la de “estudios interartísticos”, por parecerle más abarcadora-. El teórico opta así por definir los conceptos de “medio” y de “intermedialidad” en un sentido amplio, de manera que reconoce en el primero no exactamente un canal técnico o institucional, sino “una forma de comunicación o expresión convencionalmente distinta, caracterizada no solo por usar canales particulares [...] para enviar y recibir mensajes, sino también por el uso de uno o más sistemas semióticos” (Mercado Rodríguez, 2008a: 69), para construir desde ahí su comprensión de la “intermedialidad”:

De forma similar a lo que ocurre con la intertextualidad en el sentido convencional, no deconstruccionista del término, concibo la transmedialidad como un fenómeno particular observable en artefactos o grupos de artefactos específicos: si la intertextualidad designa la conexión verificable con otro texto verbal, un “pre-texto” en la significación de un texto verbal dado, la transmedialidad se concibe en forma similar, la diferencia reside en que la conexión no ocurre entre un texto y un pre-texto, sino entre (por lo menos) dos medios convencionalmente distintos (en Mercado Rodríguez, 2008a: 69)<sup>80</sup>.

Distingue entonces Wolf entre una intermedialidad de tipo directo, que supondría la incorporación en un artefacto (en el sentido de objeto elaborado o empleado por los

---

<sup>80</sup> En su traducción del trabajo de Wolf, la cual seguimos, Salvador Mercado Rodríguez habla sin embargo de “estudios transmediales” y de “transmedialidad”, en un intento de evitar la confusión con el español, de sentido diverso, “intermedio”.

seres humanos para propósitos de significación) de dos medios, cada uno de los cuales aparece con sus significantes típicos, y que en la mayoría de los casos da lugar a un género artístico específico, y otra indirecta, cuando dos medios de convenciones distintas concurren en la significación de un mismo artefacto, pero de manera que uno domina y el otro está presente solo indirectamente en el primero. Se insertarían aquí los casos de ficción musicalizada, en los que la música se involucra en la significación de un texto verbal que sin embargo sigue siendo literatura (Mercado Rodríguez, 2008a: 69-71). El profesor de Grasz señala a su vez dos tipos fundamentales de intermedialidad indirecta, la tematización, que pasa en su forma más evidente por la incorporación de referencias a la música en el discurso literario, y la imitación, la cual exige a los signos del medio dominante una vinculación de tipo icónico con los del medio segundo, creando la impresión de representarlo miméticamente (Mercado Rodríguez, 2008a: 69-70). Wolf reserva el marbete de “musicalización literaria” para esta segunda posibilidad.

Más allá de la fusión de música y literatura en una entidad distinta a la mera adición de sus elementos constitutivos, ambas instancias resultan contrastables y yuxtaponibles en tanto que sistemas comunicativos y manifestaciones estéticas particulares. Fenomenológicamente, como ha señalado Michel Butor, la música es anterior al lenguaje articulado y, además, lo hace posible: una palabra no puede pronunciarse sin que exista antes conciencia y dominio de una altura del sonido, de un ritmo, del establecimiento y control de una continuidad y de una distinción de timbre (Aínsa, 2002: 165). Las reflexiones románticas afirmarían por su parte la excelsitud de lo musical en tanto que manifestación primigenia del arte y expresión directa del sentimiento y la intuición y así, para un autor como Hoffmann, “la música transforma el lenguaje como un elixir maravilloso, impregnándolo en un inexpresable deseo y un sentido de lo infinito” (Kramer, 2002: 30), mientras que para Schopenhauer “el compositor es el intérprete de la sabiduría más profunda y nos habla en una lengua que la razón no comprende” (Soria Olmedo, 2004: 39). Esta concepción se ratifica y se complementa a un tiempo con la visión analógica del conjunto de lo artístico que los distintos -ismos de fines del XIX y principios del XX procuran trasladar a la práctica. Como recuerda Andrés Soria Olmedo (2004: 252), en torno a dicho cambio de siglo se suceden los ejercicios de simulación musical en lo poético, con ejemplos significativos

como el de Mallarmé, quien recurre a la estructuración conforme al principio de tema más variaciones, persigue la orquestación sinfónica de la frase y distribuye las pausas entre imágenes igual que entre notas, o Verlaine, quien proclama “la música ante todo” y propone como recursos para dotar de musicalidad al poema el verso imparisílabo y una poética de la vaguedad y el matiz. Las distintas expresiones de la vanguardia prolongarán esta aspiración a la “obra de arte total”, multisensorial, que encuentra acomodo asimismo en proclamas y manifiestos, consagrando una voluntad de implementación en la expresión artística de la que se harán eco igualmente tanto la narrativa como la dramaturgia.

Esta voluntad de integración y este interés por lo musical están presentes en consecuencia en los principales representantes del Modernismo hispánico, de quienes arranca la modernidad en nuestra expresión literaria y, en estrecha relación con ella, una exploración inédita de las posibilidades contenidas en la atenuación de la separación disciplinar consignada por el arte académico. En nuestro ámbito cultural, Martí afirmará tempranamente que “la música es la más bella forma de lo bello” y que “las notas son menos limitadas que las rimas” (Schulman, 1986: 39), acometiendo la defensa de los principios verlanianos y con ello de una poética muy atenta a los efectos de la musicalidad y las posibilidades expresivas de la sinestesia. Vinculado a esta sanción del principio musical se halla el acomodo modernista a un “esteticismo moral” que, arraigado en parte en la tradición pitagórica y ocultista, y en parte en la más racionalista de la filosofía kantiana, con su fundamentación de la categoría de la “moral pura”, localizará en los juicios estéticos el principio moral rector de todas las facetas de la existencia (Salvador, 2004: 26). Vida y arte se unen indefectiblemente así conforme a una visión del mundo que, en su desprecio del pragmatismo y del utilitarismo sustentadores de la modernidad social que al mismo tiempo la alberga, identifica el Bien con la Belleza. La música, conforme a la dimensión totalizadora que desde el Romanticismo venía consignándosele como atributo, proporcionará el marco privilegiado para acometer semejante integración ético-estética, resumida por Darío en el célebre “ama tu ritmo y ritma tus acciones”, al tiempo que ofrecerá un material y un modelo extraordinariamente aptos para desarrollar las pretensiones de fusión, también con voluntad enriquecedora, de las distintas modalidades artísticas. De ahí la atención

concedida a lo musical, el “fonocentrismo” o “ideología de la música” que domina esta etapa de la producción literaria hispanoamericana (Salvador, 2004), prolongando precisamente las conceptualizaciones románticas en torno a la superioridad y capacidad sincrética de lo melódico, revestidas del significado que el naturismo, la ideología de la sensibilidad y su exteriorización en las lágrimas y el lenguaje de las pasiones, habían concedido a aquel como expresión privilegiada de la identidad espiritual<sup>81</sup>. La perseguida estetización modernista de la existencia encuentra entonces una vía de realización imitando el tratamiento armónico de la materia sonora operado por la música, el cual, cuando resulta aplicado al conjunto de las acciones del individuo, y específicamente del poeta y su quehacer, tiene “prioridad y aun capacidad genética sobre el nivel semántico” (Rama en Salvador, 2004: 40). Constituye esta una aspiración a la armonía que trasciende la mera persecución de lo eufónico en favor de un diseño del poema capaz de desentrañar las conexiones íntimas que relacionan entre sí a todos y cada uno de los aspectos de la creación, como recuerda Cathy L. Jrade: “en la creencia de que el mundo es una criatura viviente impregnada en su totalidad por un alma única, todos los elementos de la creación son análogos” (Jiménez, 1985: 35). De ahí la afirmación dariana que de ninguna manera entra en contradicción con su generalmente musicalizado verso: “la música es solo de la idea, muchas veces” (Rama, 1985: 119).

Sin embargo, Kant había dejado ya asentado en relación a aquella que se trataba más de “goce” que de “cultura” (Bourdieu, 1988: 253), probablemente por considerarla falta

---

<sup>81</sup> Son varios los eslabones que van a ir consolidando esa visión de la música como trasunto de la emoción y la sensibilidad y de esta como la expresión más directa y rotunda del “espíritu”, una cadena que ha sido examinada en diversas oportunidades por los profesores Rodríguez (1982, 1994) y Salvador (2004) (Salvador y Rodríguez, 1994). Cuestionado por la revolución ilustrada el papel de la religión como dominio de la trascendencia y árbitro de la moral, la Naturaleza pasa a ser contemplada entonces como una suerte de versión material y no corrompida de aquella. A su vez, la música, primero con Kant y Rousseau, quienes afirman su ascendiente sobre los sentidos y le niegan todo contenido intelectual, poco después con Herder, Goethe o Schelling, quienes revisten ese carácter abstracto de un contenido trascendente y finalmente con Hegel, queda vinculada al terreno de las pasiones, las emociones, los impulsos del ánimo, etc, el ámbito que la “ideología de la sensibilidad” conectaría con el “espíritu”. Por otra parte, con Schopenhauer la música se constituye como el lenguaje de la naturaleza: el mundo fenoménico (o la naturaleza) y la música constituyen dos expresiones de la misma cosa, una perspectiva que llega a su punto culminante con Wagner y Nietzsche. A su vez, si la Naturaleza se concibe en la teoría romántica como el único lugar en el que el hombre puede encontrar su sentido y si la música proporciona la más perfecta traducción del espíritu y, en consecuencia, de aquella, resulta lógico que el Romanticismo se interesara por desentrañar las peculiaridades musicales de cada país, esto es, por conocer las músicas nacionales en tanto traducciones del mundo natural de cada nación y por ello de las cualidades de todo un espíritu colectivo. De ahí, entre otras razones, el interés romántico por el folclore y los ritmos y canciones tradicionales.

de un componente temático o conceptual que le ha sido negado asimismo por Bajtin (1989: 27). Tampoco para Adorno la música representa nada fuera de sí misma, perteneciendo más bien “al orden de la plegaria y el juego, no de la pintura y la escritura” (Jay, 1989: 298). Este desentendimiento referencial la confinaría al terreno de las artes puras, del “arte por el arte”, y llevaría a Hegel a incluirla en su *Estética* entre aquellas referidas a “la interioridad absoluta” (Aínsa, 2002: 169). La cuestión de la capacidad significativa de lo musical constituye sin duda uno de los puntos clave de los análisis comparativos entre música y literatura, y uno de los más abiertamente polémicos. A este respecto, un investigador como Lawrence Kramer, tras afirmar que música y poesía “yuxtaponen elementos referenciales, miméticos o conceptuales a esquemas puramente formales que son en gran medida independientes de significados externos”, termina rechazando la “ecuación formalista de la música pura con la forma pura, aunque solo sea porque cualquier oyente que responde emocionalmente a una composición está implícitamente revistiéndola de un contenido connotativo” (2002: 34-35). A conclusiones semejantes arriban teóricos como Nicolás Ruwet, quien repasa la aproximación antropológica de Lévi-Strauss a la música, según la cual esta opera una mediación entre el hombre y la naturaleza en tanto que *sistema signifiante* (*sistema simbólico* o *de modelización* en otros marcos) capaz de reparar la escisión introducida entre ambos por la cultura (Ruwet, 2002: 90). O el propio Fernando Aínsa, identificando lo musical con una forma de comunicación que “va más allá del esquema racional y de la estructura lógica del lenguaje” y que se fundamenta en el manejo de recursos de la sensibilidad:

La identificación de lo real con lo visible, como si no existieran otros sentidos, olvida que el sonido es en sí mismo un signo, una forma de comunicación y un lenguaje. Sonidos que despiertan recuerdos y suscitan imágenes, que tienen un color triste o alegre, colores alusivos a sentimientos (Aínsa, 2002: 169).

Sistemas comunicantes ambos, entonces, pero que operarían de modo diferente. Para Kramer, cuyo estudio se circunscribe a la relación específica entre los lenguajes poético y musical, la sugestión única lograda por este último –“el poder de encarnar complejos estados mentales como podrían aflorar de forma preverbal en la conciencia” (2002: 36) se consigue a través de una combinatoria explícita sobrecargada de complejidad,

expectación y tensión sobre la que se depositan las connotaciones tácitas. Mientras, en poesía la estructura se invierte, y el significado poético se construye a partir de “un juego prácticamente ilimitado de relaciones connotativas explícitas –predicciones, tropos, desplazamientos, alusiones, asociaciones, ironías...”. Música y poesía no podrían de esta manera contemplarse a la vez, dada la asimetría de su estructura semiótica: las dos artes asignan papeles diferentes a sus aspectos connotativos y combinatorios y cada una hace explícita la dimensión que en la otra permanece tácita. En esta misma dirección se manifiesta Jean Jacques Nattiez (2002: 125 y ss.), escéptico hacia la identificación de código musical y relato, a partir de una definición de la música como “lo sonoro organizado y reconocido por una cultura pero cuya dimensión semántica, denotativa o afectiva, no está organizada sintácticamente según las reglas del sistema de referencia”. El crítico insiste en la falacia de equiparar la música al lenguaje hablado, entendiendo que la capacidad de relacionar un sujeto y un predicado típica de este no se encuentra entre las posibilidades semiológicas de lo musical. Nattiez se distancia entonces de la corriente anglosajona que, muy influida por los trabajos de Paul Ricoeur y su reconocimiento en *Temps et récit* de una dimensión intrínsecamente semántica y narrativa en la acción y los acontecimientos históricos, ha venido promoviendo una concepción narratológica del análisis musical<sup>82</sup>. Sin embargo, para el musicólogo canadiense, lo que hace Ricoeur es señalar potencialidades, no asimilar lenguajes y así, escucharíamos la música más o menos espontáneamente, conforme a “una conducta de escucha narrativa”, de manera que aquella sugiere el relato o invita a construirlo, pero no llega a constituirlo en sí misma. Por su parte, Blas Matamoro sostiene “que la música es inteligible, pero intraducible. Articulable, pero misteriosa. Gramatical y hasta sintáctica, pero no semiótica. Órfica” (en Aínsa, 2002: 169).

En cualquier caso, y más allá de las posibilidades de detectar en lo musical una estrategia comunicativa basada en la denotación y en la regularidad, trasunto de un código semiótico estructurado, es cierto que tanto ella como la literatura trabajan notablemente el terreno de la connotación y que, en cuanto lenguajes formalizados, se

---

<sup>82</sup> O del mismo Paul Zumthor, quien conforme a una interpretación laxa de las propuestas de Greimas, minimiza las distancias entre la narración y lo musical, planteando la hipótesis de que “toda producción de arte, en poesía como en pintura y en las técnicas plásticas, incluida la arquitectura, es, por lo menos de forma latente, una narración”. En cuanto a la música, “quizá seguramente de forma secundaria y por reflejo” (1991: 52).

singularizan por una percepción y una organización del registro de la temporalidad sumamente definidas. Música y poesía realizan en opinión de Kramer (2002: 38) una fijación que concreta y enriquece la experiencia del tiempo que pasa: los fenómenos rítmicos que definen parte de su singularidad tienen su razón de ser precisamente en la marcada reiteración de ciertos elementos dentro de unidades temporales muy definidas, procurando una hiperbolización del presente capaz de exaltar la intensidad de lo temporal hasta el punto de transformar el tiempo en forma. En cambio, los recursos de la técnica narrativa (planteamiento de enigmas, revelación diferida, uso de múltiples narradores no fidedignos, manipulación de marcos temporales y puntos de vista, trama múltiple, etc.), expandirían y dilatarían según su opinión la vivencia del tiempo, intensificándola mediante su fragmentación a través de un complicado juego de yuxtaposiciones.

Este rigor con que la música organiza las unidades de medición y percepción del tiempo constituye sin duda uno de los aspectos que más poderosamente ha determinado la atracción de los narradores por las formas y los diseños compositivos característicos de lo musical. Las posibilidades de este magisterio fueron advertidas con claridad por Gerardo Diego (2000: 472):

[...] la música, por la necesidad, por la fatalidad de sus desarrollos de mecánica rítmica, es la más firme consejera, la más cierta maestra para todas las técnicas de la composición artística en el tiempo, como la arquitectura para las del espacio (“El teatro musical de García Lorca”, *El Imparcial*, Madrid, 16 de abril de 1933).

Diseños clásicos como la fuga o la sonata ofrecen así un modelo constructivo de reglas altamente codificadas que ha sido aprovechado por novelistas como Aldous Huxley, Nancy Huston, Milan Kundera o Alejo Carpentier, algunos de los más célebres cultores de las bautizadas por Brunet como “novelas fugadas” (Nattiez, 2002: 125). Formas como estas ofrecen un esquema de organización del material a partir de procedimientos reiterativos y de una enunciación tendente a la simultaneidad que favorecen la ilusión de ruptura del orden lineal típica de la narración tradicional. Semejante afán ha constituido uno de los desafíos más notables a los que se ha enfrentado la novelística contemporánea, la cual ha hallado precisamente en el contrapunto melódico un referente desde el que tratar de reproducir el abigarramiento de

voces y situaciones que conforman la textura de lo real. La traslación de la polifonía musical al texto ha sido perseguida mediante el diálogo de frases reiteradas en forma de salmodia o respuesta coral, o a través de la búsqueda de simultaneidad que traducen los ejercicios instrumentales de corte contrapuntístico<sup>83</sup>, cuya reproducción más aproximada vendría dada por una rápida y enfática alternancia de situaciones y voces enunciativas que, enmarcadas por unnexo común, resultarían capaces de proporcionar una cierta ilusión de tiempo simultáneo. Fue este el objeto del ensayo acometido en 1928 por Aldous Huxley en *Point Counter Point*, novela de considerable repercusión en Hispanoamérica (Aínsa, 2002), y que a través de las meditaciones de Philip Quarles, personaje escritor él mismo, repasaba a modo de teórica *mise en abyme* los mecanismos conducentes a la musicalización narrativa. Quarles consignaba en su diario varios de los procedimientos que la hacen posible, ofreciendo al tiempo una iluminación meta-textual del andamiaje de recursos levantado por el propio autor: los cambios de tono y atmósfera, las traslaciones abruptas contribuyen a reproducir en opinión del personaje la coloratura de la polifonía musical, la cual hallaría otra forma señera de presencia por medio de la modulación, el desarrollo de variaciones en torno a un mismo tema, manipulado y deformado para tensar hasta el extremo sus proporciones y sus características, a través del juego con simetrías y alteraciones argumentales, estilísticas o constructivas:

A novelist modulates by reduplicating situations and characters. He shows several people falling in love, or dying, or praying in different ways –dissimilars solving the same problem. Or, *vice versa*, similar people confronted with dissimilar problems. In this way, you can modulate through all the aspects of your theme, you can write variations in any number of different moods. Another way: the novelist can assume the god-like creative privilege and simply elect to consider the events of the story in their various aspects – emotional, scientific, economic, religious, metaphysical, etc. He will modulate from one to the other –as from the aesthetic to the pshysico-chemical aspect of things, from the religious to the psychological or financial (Huxley, 1971: 299).

La presencia de la música en la narrativa ha sido perseguida asimismo recurriendo a las aportaciones del *leit-motiv* (la repetición periódica de una frase, sintagma o palabra que conforma un principio de estructuración rítmica y de preeminencia temática) o al

---

<sup>83</sup> Constituye el contrapunto una técnica musical en la que se combinan simultáneamente partes o voces que resultan en una textura armónica.

trabajo sobre el ritmo interno de la prosa en forma de aceleraciones, pausas, anáforas, etc. Son además numerosos los conceptos de raigambre musical que permiten establecer paralelismos con cuestiones narratológicas, varios de los cuales reaparecen en el diálogo intermedial que la literatura ha ido manteniendo igualmente con el cine: primer plano vs. fondo, flujo vs. ruptura, estabilidad vs. inestabilidad, *crescendo*, contraste, puntos de referencia que enlazan distintos elementos (clímax, hiato, final, coda)... No son escasas tampoco las relaciones entre la noción de “improvisación musical” y la presencia del “azar” en la estructura novelesca. Pero además de lo relativo al diseño del relato y su retórica, los aportes de la musicalidad han afectado al lenguaje prosístico en otros niveles, de manera que “lo reconocido desde tiempo inmemorial en poesía es ahora privilegio de la narrativa” (Aínsa, 2002: 165): resonancias, eufonías, ecos, aliteraciones, paranomasias, paralelismos, rimas internas... En definitiva, un aprovechamiento máximamente consciente de las sonoridades de la lengua que en Hispanoamérica ha venido siendo explotado de forma paradigmática desde finales de la década del sesenta del siglo pasado. La prosa novelesca se manifiesta capaz de albergar así la misma desarticulación fónica del vocablo que, en una tentativa de promoción de nuevos niveles de significado a partir del aprovechamiento del material sonoro en tanto que elemento re-semantizador, caracteriza a las operaciones de la lírica y a ciertas formas de escritura automática.

En un orden distinto, la narrativa ha apuntalado también su vinculación con lo musical mediante el trabajo con analogías temáticas, la reconstrucción de biografías de intérpretes y compositores y, cuando lo musical viene representado por ese primer nivel de fusión que constituye la canción, la puesta en práctica de un activo y fecundo ejercicio de traslación intertextual. Una contaminación fructífera, cuyo afán prioritario queda sintetizado en buena medida por las observaciones de Fernando Aínsa, quien señala cómo:

[...] la percepción musical del texto literario permite que la lectura no se limite a una reconstrucción abstracta y visual de lo representado, sino que se amplíe a una “audición”, en la cual se escuchan los diversos discursos culturales y las voces heterogéneas de personajes y los niveles de expresión (heteroglosia) de una época (2002: 164).

Además, la información previa o “privilegiada” que vincula asimismo un texto narrativo con una instancia musical –a partir de su título, de declaraciones del autor o de otras manifestaciones paratextuales y contextuales- contribuye a instaurar una determinada orientación de lectura, predisponiendo a su público a un tipo particular de recepción, al remitir a otra obra, tonalidad o melodía, ya conocida y definida en su tesitura emocional, simbólica o patrimonial, la cual la nueva creación puede refrendar o, en una vuelta de tuerca más o menos desafiante, optar por subvertir<sup>84</sup>.

Ulla-Britta Lagerroth, por su parte, considera la musicalización de la ficción como un mecanismo que, en paralelo con otras formas de “mediatización” textual –así las que recurren a instancias pictóricas, dramáticas, fílmicas, informáticas, etc.-, exacerba su condición autorreferencial, trayendo a primer plano las cuestiones relativas a la construcción del artificio estético y minando la ilusión de mimesis (en Mercado Rodríguez, 2008a: 73). También Eric Prieto, que advierte no obstante que la relación de un texto literario con la música es siempre metafórica, una manera de nombrar aspectos de su construcción de los que resulta imposible dar cuenta de otro modo, vincula el trabajo literario con lo musical con la voluntad del creador de subrayar los mecanismos

---

<sup>84</sup> De acuerdo con la variedad de posibilidades enunciada, hacemos uso de un marbete como el de “literatura musicalizada” en un sentido más amplio que el que le era concedido en la tipología elaborada por Werner Wolf, por la cual aquella se manifestaba solo en los casos de intermedialidad indirecta por imitación. También Salvador Mercado Rodríguez, a través de cuyos trabajos hemos accedido a la tipología wolfiana, aboga por una comprensión inclusiva en este sentido. Además, Mercado Rodríguez entiende que la clasificación elaborada por el austriaco (la cual abunda a su vez en nuevos subtipos, distinguiendo por ejemplo entre tres modalidades de tematización o “formas posicionales” -textual, paratextual, contextual- y otras tres de imitación o “formas técnicas” -la música de palabras, cuando se sugiere la presencia de música por medio de un énfasis en la dimensión acústica de los significantes verbales; analogías formales y estructurales; analogías de contenido imaginario, con la traducción de una pieza musical particular, real o ficticia, a imágenes literarias o escenas-), aunque de gran valía para el avance en la sistematización analítica de las relaciones entre música y literatura, resulta insuficiente para dar cuenta del trabajo que esta última ha venido desarrollando con un género como el bolero. Mercado Rodríguez apunta a que tanto la wolfiana como la mayoría de tentativas teorizadoras semejantes parten de la consideración exclusiva de experimentos intermediales desarrollados a partir de música instrumental “cult”. El bolero, por su parte, constituiría ya en sí un caso de intermedialidad directa, en tanto resultante de una fusión entre letra y música y penetrado por las dimensiones de la espectacularidad, la danza, etc. El investigador puertorriqueño reconoce pues en su incorporación a la literatura una “transmedialización en segundo grado”, al tiempo que repara en la propia proveniencia “literaria” de unas letras que expanden los códigos poéticos romántico y modernista. En su opinión, por constituir el bolerístico una suerte de lenguaje de dominio continental, parte de un acervo compartido, la cita o la incorporación textual del mismo en el discurso escrito da lugar a una operación más compleja que la de la simple “tematización” prevista por Wolf, capaz de evocar tanto un contenido melódico como una experiencia previa de escucha y, asociadas a ella, toda una serie de vivencias personales y de tonalidades epocales. Suscribimos de manera general sus conclusiones.

de elaboración, en un intento de llamar la atención además sobre los propios procesos de representación, esto es, de la propia actividad cognitiva, hacia cuyas dinámicas una escucha musical consciente no puede en su opinión sino orientar el interés del sujeto (Mercado Rodríguez, 2008a: 76).

Otras voces se han mostrado también escépticas en relación a la apropiación de términos musicales por parte de la investigación literaria. Christopher Maurer, por ejemplo, entiende este tipo de homologaciones críticas como un simple ejercicio de traslación metafórica (1986: 239), si bien no deja de reconocer la importancia de lo musical en una obra como la lorquiana y se aplica en su trabajo a desentrañar no ya el “sonido” del verso, ni la “*musicalidad* de la palabra” del poeta, sino el “impacto de las formas musicales en tres de sus obras: la prosa temprana, *Suites* y *Bodas de sangre*”. En el mismo sentido se han sucedido las puntualizaciones acerca de la capacidad de la literatura, confinada a una percepción de tipo secuencial, para la puesta en marcha de las técnicas contrapuntísticas. Mientras que un sector de la crítica se opone rotundamente a este tipo de equiparaciones, otros como C. Brown hallan el equivalente literario del contrapunto en el juego de palabras, la dilogía, donde están presentes dos *ideas* a la vez, o restringen la asimilación al terreno de lo teatral:

Como la música cantada, el drama (hasta el drama en el que no figura para nada la música escénica) es un arte oral que se desarrolla en el tiempo: un devenir sonoro. El diálogo permite contrastar voces de distinto timbre, de distintos ritmos, y, lo que es más interesante, da paso a que esas voces se superpongan, total o parcialmente. Claro que, si se lee el diálogo en silencio, de modo secuencial, ese contrapunto (cuando existe) se pierde (Maurer, 1986: 245).

### 2.3.2. MÚSICA Y LITERATURA HISPANOAMERICANAS: HISTORIA DE UN AMOR.

Cien años de soledad *no es más que la tentativa  
de un vallenato de cuatrocientas páginas*

Gabriel García Márquez

La presencia notable de la música y los músicos en literaturas como las germánicas y su vivacidad en el mundo francófono y el anglosajón han sido contrapuestas a una figuración más bien pobre en el ámbito hispánico (Matamoro, 2002: 15). Sin embargo, la nómina de producciones que pueden ser asimiladas a la categoría de lo literario-musical en nuestro entorno no ha dejado de incrementarse en los últimos años, culminando una tradición de hibridaciones más intensa y añeja de lo advertido por el profesor Matamoro. Este, que atiende fundamentalmente a la imbricación literaria de motivos y técnicas procedentes de la denominada música “clásica” o “cultura”, distingue no obstante un ejemplo cabal de literatura musicalizada en el continente en la obra de Alejo Carpentier, musicólogo además de escritor, quien incorporó como personajes a compositores reales y ficticios en *Los pasos perdidos* (1953) y *Concierto barroco* (1974), imitó la organización estructural de formas de la música culta en *El acoso* (1958), *El siglo de las luces* (1962), *El arpa y la sombra* (1979) y la misma *Concierto barroco*, jugó desde la advertencia paratextual y a lo largo de sus páginas con motivos musicales (*La consagración de la Primavera*, 1978), escribió un ensayo sobre *La música en Cuba* (1946) y buscó la sonoridad y los juegos rítmicos y melódicos en cada uno de sus textos. Ya su primera novela, *Ecué-Yamba-Ó* (1933), se construía a partir de una persistente remisión a lo sonoro, centrada esta vez en la expresión musical afrocubana y evidente desde su título mismo, el cual contiene una alusión al tambor fundacional de los ritos del ñañiguismo, el *ecué*. A caballo entre el documento criollista y el negrismo de vanguardia, Carpentier presentaba en este relato primerizo, apegado a la consignación antropológica de costumbres y modos de vida y a la denuncia del carácter semi-feudal de la explotación azucarera en Cuba, algunas de las notas que terminarían por convertirse en rasgos distintivos de su literatura, así el interés por la identidad cultural americana o el juego con lo musical. Ambos encuentran una plasmación evidente en las diversas descripciones de rituales de la santería ñañiga

presentes en el libro, ceremoniales de los que el escritor habría sido testigo en compañía del compositor Amadeo Roldán, cuya obra se vincula asimismo con la recuperación sincrética del folclore afrocubano. Carpentier sazona entonces su narración con fragmentos de canciones y trata de asimilar en un buen número de pasajes el ritmo de la prosa al de los rituales festivos vinculados a la zafra o al ceremonial religioso santero, en un experimento próximo al de la poética guilleniana, explotado recurrentemente años más tarde por los cultivadores de la denominada “novela-bolero” y sus aledaños. Dando cuenta de este interés, será precisamente un verso de son, *Rajando la leña está*, perteneciente al legendario “Son de la Ma’ Teodora” (“¿Dónde está la Ma’ Teodora? / Rajando la leña está”), el que dé título a la novela que en 1986 dedique al teórico de lo real-maravilloso americano su compatriota Cintio Vitier.

Una afición la carpenteriana por el son y las líricas y danzas folclóricas y un afán de integración de sus presupuestos a la obra propia que en las décadas iniciales del siglo XX no constituía un ejemplo aislado, sino que estaba respondiendo a un horizonte ideológico de presupuestos parcialmente compartidos en distintas regiones del mundo hispánico. En el caso español, este arraigaría en el pensamiento de las generaciones del ’98 y del ’14, en la consolidación de entidades como la Institución Libre de Enseñanza o el Centro de Estudios Históricos y en la actividad recopiladora y divulgativa de Ramón Menéndez Pidal y de su equipo, fundamentada en el folclorismo nacionalista romántico, para alumbrar con el Grupo del 27 un diálogo fructífero entre cosmopolitismo y localismo, innovación y tradición (Soria Olmedo, 2004). La mayoría de sus miembros eran autores de oído atento, que hicieron poemas en forma de canción y promovieron una aproximación lúcida y moderna entre arte culto y popular de extraordinarias repercusiones en la futura producción literaria española. Fueron varios efectivamente los autores que asumieron el ejemplo de condensación expresiva, ritmo y gracia de la lírica popular y optaron por incorporarla a sus creaciones desde la distancia emocional que imponía el vanguardismo, de manera que ni intentaron remedar ni cultivaron una prolongación degradada de formas tradicionales, persiguiendo en cambio la “verdad sin autenticidad” sancionada en su día por Manuel de Falla, esto es, una recreación estilizadora de la base popular objeto de inspiración antes que su imitación directa.

Había sido precisamente en el ámbito de lo musical donde la experimentación con formas tradicionales del arte había comenzado a dar sus frutos. Como recuerda Christopher Maurer (1997), ya Falla, quien poco después impulsaría con Federico García Lorca la celebración del Festival de Cante Jondo de Granada, Félix Fernández, *bailaor* andaluz, el empresario Sergei Diaghilev y Leino de Massine habían dedicado el verano de 1917 a recorrer diversas regiones españolas en busca de sugerencias para los productores de *ballets* rusos. Los dos últimos llevaban una década conjugando en sus creaciones la inspiración en la tradición con la renovación más pura, un afán tematizado por Carpentier en *La consagración de la primavera*, donde las aportaciones de Diaghilev a la transformación del *ballet* clásico nutren el deseo de la protagonista, rusa blanca exiliada en La Habana, de montar una versión cubana de la ópera de Stravinski estrenada en 1913.

La vena neopopular convendría en Cuba al reconocimiento de la herencia africana en la constitución de la identidad cultural de la isla, pese al enconado ataque de que fue también objeto y al reduccionismo distorsionador en que incurrieron en no pocas ocasiones sus propios cultores. Impulsada entre otros hechos por la investigación etnológica de Fernando Ortiz, lo cierto es que la recuperación del componente negro en tanto que elemento patrimonial no dejaba de suponer un refuerzo desde el punto de vista de la cultura de la defensa política de la peculiaridad isleña y, con ello, de su gestión autónoma frente a la amenaza colonialista. En este ambiente, en 1930, año de la visita de Federico García Lorca al país, aparece *Motivos de son*, de Nicolás Guillén, cuya publicación fue acogida con cólera por parte de una sociedad que rechazaba la homologación del español guilleniano con el habla popular y su reivindicación del negro, y con entusiasmo entre una facción del mundo intelectual. Su difusión se vería multiplicada a su vez cuando, al ser musicalizados varios de sus textos por una amplia nómina de compositores e intérpretes, tanto populares -Eliseo y Emilio Grenet (“Papá Montero”), Rita Montaner (“Negro bembón”, “Quirino con su tres”), Bola de Nieve (“Tú no sabe inglés”, “Mi chiquita”)...- como cultos -Alejandro García Caturla, Amadeo Roldán...-, estos retornaran al ámbito de la oralidad que les había dado razón de ser. La proyección guilleniana del son al campo de lo literario pasaba en lo formal por el recurso al octosílabo y por la adopción de una variedad de esquemas rítmicos

consecuente con la polirritmia propia de la expresión sonera, reposando por otra parte la unidad poemática en repeticiones continuas de palabras, secuencias y fonemas, las cuales se apoyaban en el carácter lúdico, capaz de remedar la sonoridad de tambores y demás instrumentos de percusión, de jitanjáforas y onomatopeyas. En lo temático, la asimilación remitía fundamentalmente a la reproducción del tono festivo y pícaro característico de la expresión popular cubana, su tendencia a resolver en el chiste y la gracia satírica las situaciones más dramáticas y desfavorables (Canale, 2004). De manera más indirecta, la expresión folclórica mestiza, y en concreto el universo sonero, seguirán presentes en títulos posteriores de Guillén como *Cantos para soldados y sones para turistas* (1937) o *El son entero* (1947).

El caso guilleniano ofrece un ejemplo de mixturas que habría hallado una vez más un precedente sumamente fecundo en el ámbito de lo teatral. Como recuerda Carpentier en *La música en Cuba*, fue la decadencia de la tonadilla escénica de origen peninsular la que propició el comienzo del auge del teatro bufo cubano hacia 1815 (1988: 228). A su vez, los tipos del teatro bufo pasarían con el tiempo a la canción, “creando toda una mitología de arrabal que, medio siglo más tarde, reaparecería en la poesía afrocubana: la negra María Belén, ‘sin rival bailadora de danzas y de minué’, Perico Trebejo, el negro bembón ‘que saltaba como una rana’, Adela, ‘azúcar quita dolores’, ‘las rumberas’, ‘los ñañigos’...”, todos ellos recreados luego por el folclore citadino, de modo que, tal y como observaba el escritor, todavía en 1946 “[seguía] bien presente en el hombre de la calle el espíritu garboso, ocurrente y *chévere* de Papá Montero, el ‘ñañigo de bastón y canalla rumbero’, que Alfonso Reyes cantara cierta vez en un poema famoso” (1988: 362).

El mismo Carpentier ofrece en este volumen un amplio inventario de encuentros entre la música y la literatura en Cuba, con ejemplos como el de la *Danza negra* de Amadeo Roldán, concebida a partir de un poema de otro representante del “negrismo” poético, el puertorriqueño Luis Palés Matos, o el *Curujey* (1931), del mismo compositor, esta vez sobre un poema de Guillén. En 1934, aparecerá la versión de Roldán de *Motivos de son*. Tanto los textos guillenianos como los del propio Carpentier serán musicalizados igualmente por el fecundo Alejandro García Caturla. En la misma línea cabe citar *Forma*, ballet de José Ardévol con texto de José Lezama Lima o los

trabajos de Julián Orbón -pianista y compositor de origen asturiano al que Cabrera Infante (1996) reputa como responsable último de la *Guantanamera*-, *Dos canciones* (1942), con texto de García Lorca, *Cantar a Nuestra Señora* (1943), sobre un poema de Fray Luis de León, *Romance de la Fontefrida* (1944) o *Pregón* (1943), a partir otra vez de la obra de Nicolás Guillén. O las composiciones para orquesta de Hilario González con base en la obra de Antonio Machado y Emilio Ballagas, y de Harold Gramatges, discípulo de Ardévol, con origen en la literatura de Juan Ramón Jiménez, Góngora, Rafael Alberti o el cubano Justo Rodríguez Santos (Carpentier, 1988: 314-346).

En México, y en un panorama favorable a la visibilización del arte popular ante el nuevo orden surgido al término de la Revolución, en el que el impulso pidaliano estimularía asimismo el desarrollo de la recopilación folclorista, José Gorostiza escribe sus *Canciones para cantar en las barcas* (1925), las cuales optaban por minimizar la separación entre lo culto y lo popular propugnada por poéticas anteriores, al beber, reelaborándolas, en las fuentes de la lírica tradicional hispánica. Sin embargo, con ellas Gorostiza se pronunciaba polémicamente en relación a la querrela nacionalista desatada por la institucionalización postrevolucionaria, al defender un sustrato hispánico en la cultura mexicana que esta pretendía en buena medida negar.

Guillermo Rodríguez Rivera (2004) ha llamado la atención sobre la relativa novedad que comportaba el neopopularismo, el cual, además de una tendencia que en el umbral del siglo XX hispánico guardaba estrecha relación con la perspectiva vanguardista, sin la que no podría haberse constituido, no dejaría de remitir a “una actitud poética que tiene siglos y que remite a los albores mismos de la poesía moderna”. El poeta cubano recuerda cómo ya la vieja poesía cancioneril actualizada por Alberti en sus primeros poemarios era neopopular en tiempos de Baena, Stúñiga y los poetas de la corte de Juan II, de la misma manera que los romances del Barroco, que la mayoría califica de “artísticos”, no son para Rodríguez Rivera otra cosa que “neopopularistas”. El intercambio de los códigos cultos y populares a través de propuestas en las que música y letra se afectaban indisolublemente aparecía de hecho en los inicios de la expresión “literaria” hispanoamericana, la de los romances, décimas y coplas cantadas que serían adoptados y revisados en el nuevo suelo, además de en los villancicos, ensaladas y demás muestras de la retórica festiva del Barroco. Un contrapunto discursivo y cultural

que halló una coyuntura propicia durante el período de conformación de los nuevos estados independientes, en el que confluían el impulso romántico con el desarrollo de la “ideología de la música” y la urgencia política de consumir la emancipación metropolitana, nutrida asimismo del fervor nacionalista promovido por aquel. De esta circunstancia, aderezada por ingredientes particulares según el momento y el lugar, surge el intenso diálogo sostenido por la literatura del XIX americano con distintas formas del folclore. Asociada a la expresión natural de un espíritu, tanto individual como colectivo, la música, y más aún, la popular y vernácula, va a servir para rellenar un espacio identitario que las naciones recién independizadas necesitaban ocupar. Las remisiones a lo musical, muy frecuentes en las “*foundational fictions*” (Sommer, 1991), se revisten entonces de una dimensión política, propuestas como justificación de la singularidad de cada estado, al tiempo que son aprovechadas para presentar una imagen conciliadora de la relación entre sus distintos estratos<sup>85</sup>. Un aspecto este que ha sido estudiado entre otros por Juan Otero Garabís, quien en *Nación y ritmo* (2000) llama la atención sobre el papel desempeñado por la música popular en las representaciones alegóricas de la nación acometidas por la novelística del XIX (*María, Cecilia Valdés*, etc.) y da cuenta a su vez de la naturaleza diversa de la incorporación de escenas y lenguajes de este tipo por narrativas contemporáneas como las de Cabrera Infante o Luis Rafael Sánchez.

La dialéctica entre tradición y ruptura en el horizonte de la vanguardia llevaría también a Borges a pasar los códigos y la temática del tango por el filtro de la abstracción trascendentalizadora. Crítico con el ensimismamiento sentimental en que derivó buena parte del tango cantado y con los manierismos lunfardescos, el argentino se aproximó sin embargo al universo tanguero en varios de sus cuentos y poemas, en particular a modalidades del mismo consideradas por él como “primitivas”, dando cuenta en su discurso de un enfrentamiento entre malevos o arrojando una mirada lírica y seca sobre el espacio del arrabal. Autor tardío de una colección de milongas, *Para las seis cuerdas* (1965), Borges dedicaría asimismo un libro a la figura de Evaristo Carriego, poeta amigo de la familia que dio cabida en su obra a la exaltación de la calle

---

<sup>85</sup> “El contrapunteo racial, a nivel simbólico, incorporó las culturas negras y mulatas dentro de los discursos dominantes como signo de identidad nacional, pero, a nivel material, mantuvo marginados a los sectores sociales productores de dichas culturas”, observa Otero Garabís para el caso caribe (2000: 28).

y la marginalidad y que con el realismo intimista de *La canción del barrio* (1913) proporcionaría un modelo fecundo a la poética del tango.

El carácter de esta en tanto que expresión literaria no ha dejado de ser a su vez objeto de polémica. Juan Carlos Rodríguez (1982) ha denunciado la omisión del género en varios de los principales trabajos contemporáneos sobre literatura argentina, obras fundamentales en la conformación del canon de la poesía nacional, así como la paradoja de que quienes se han sentido incapaces de ignorar su presencia y se han visto forzados a incluirlo en sus análisis han debido apelar a marbetes como el de “poesía-tango” para referirse a algo que se aproximaría a lo poético pero que no lo es. Si por una parte muchos creadores dieron cuenta ya a lo largo de su vida de su frustración por no ser considerados autores de primera categoría, por otra, la influencia del Modernismo, y sobre todo, del maestro Rubén, sobre la mayoría de ellos ha sido destacada por numerosos especialistas, aspectos ambos que han sido revisados con detenimiento por Álvaro Salvador (2002).

Como en el caso del bolero, el Modernismo proporcionaría una base a esta forma oral y popular de la crónica por tratarse de una literatura urbana, expresión ella misma de la modernización social y del cosmopolitismo cada vez más defintorios de una ciudad como Buenos Aires, “convertida en el París de las pampas a partir de 1880” (Matamoro, 2000: 124-125). Pero además de los préstamos retóricos e imaginísticos con que la poesía modernista nutrió a la expresión tanguera, y de sus apropiaciones intertextuales con voluntad más o menos paródica, existe toda otra corriente lírica que confluye con esta poesía cantada, la de un “posmodernismo” que atemperaba en las primeras décadas del siglo XX ciertas marcas de la poética rubeniana en favor de una simplificación formal y una mayor atención hacia los temas y los paisajes cotidianos, acercando con ello “el discurso poético a ciertos planteamientos ‘sencilistas’ o conversacionales, en ocasiones, también próximos a las formas tradicionales de la canción” (Salvador, 2002: 470). Una tendencia que se hallaba ya contenida en la obra del nicaragüense, pero que en el caso argentino conocería una formulación particular en la poesía del suburbio, ese espacio amorfo en el que confluían los límites de una ciudad en expansión permanente por el arribo migratorio y un medio rural del que provenía además todo un sustrato folclórico campesino que no iba a ser ajeno al

desenvolvimiento tanguista. Culminación de toda una tradición criolla, de ella dará perfecta cuenta la literatura de Carriego, quien en su obra previa, *Misas herejes* (1908), se había mostrado sin embargo más afín a la elocución culterana y el malditismo exotizante de las *Prosas profanas* e incluso de la poesía de Baudelaire. En definitiva, como resume Álvaro Salvador:

Las dos tradiciones que confluyeron en la elaboración del tango-canción, a fin de cuentas el tango democráticamente universal del gramófono, fueron perfectamente conocidas por Rubén Darío. La joven tradición del “Buenos Aires modernísimo”, cosmopolita y enorme [...], más europeo que americano, por no decir del todo “europeo”, de cuyos excesos y contradicciones nacen los arrabales, los prostíbulos, la vida marginal de los barrios, los negros con sus tambores y su candombe, los canfinfleros, los compadritos y finalmente el tango. Y, más tarde, el tango-canción con la ayuda de esa otra tradición que se apoya en el folklore campesino criollo, en los ritmos de compás binario, desde los fandangos a las habaneras, el tango andaluz y, por supuesto, la milonga (2002: 473).

Si es “Mi noche triste” (1916), de Pascual Contursi -sainetero además de letrista, por lo que amplificaría varias de sus composiciones en forma de pieza teatral-, el considerado de forma más o menos unánime como primer exponente del tango-canción, no debe olvidarse tampoco, tal y como puntualiza David Lagmanovich (2000: 105-106), que habían existido tangos cantados antes de la aparición de dicha forma. Sigue este en sus apreciaciones a José Gobello, quien señala a “La morocha”, con versos de Ángel Gregorio Villoldo sobre música de Enrique Saborido, como la primera letra de tango cantada profesionalmente, hacia 1905. En su antología, Gobello menciona asimismo a “Justicia criolla”, de la zarzuela cómico-dramática del mismo nombre de Enrique Soria (1897), como la más antigua letra de autor conocido destinada a ser cantada con música de tango que ha llegado hasta nosotros. Con ello, Gobello está apuntando hacia otro de los nutrientes de ese fermento socio-cultural del que surgirá el fenómeno tanguero, el de los escenarios teatrales, de donde provendría el tango “llamado ‘zarzuelero’, de los cupletistas y actrices, más cercano al tanguillo andaluz y al cuplé”, tal y como señala Héctor Negro (Lagmanovich, 2000: 107).

Desde las décadas del sesenta y setenta del siglo XIX, y hasta aproximadamente 1917, el tango –cuya etimología remite a varias lenguas africanas, en las que el término designaba el lugar donde se reunía a los esclavos antes de embarcarlos (*tangomao* sería a su vez un africanismo del portugués que significaba “hombre que trafica con negros”,

mientras que en América se llamó *tangos* a los sitios en que la población negra se reunía para bailar y cantar y, por extensión, a la música que se tocaba en ellos)- permaneció más o menos consignado al ámbito de los suburbios y de la dramaturgia de sainetes y zarzuelas, manteniendo fuertes conexiones con formas de la música rural como la payada y la milonga. Musicalmente, iría constituyéndose como la combinación de estas con la habanera hispano-cubana, la música escénica española y el aporte rítmico africano, a la que el bandoneón proveniente de Alemania terminaría por conceder un sabor característico. Su condición popular quedaba vinculada entonces en un primer momento tanto a su procedencia social como a la marginalidad de ese ambiente entre lumpenizado y proletario en que hace aparición, así como a su carácter contestatario, en tanto que denuncia indirecta de los desequilibrios de la industrialización argentina. Más tarde, y de la mano del cine y de la radio, el género ganará aceptación entre las clases medias, al tiempo que abandona su característica proximidad a la nota roja, su relato del enfrentamiento entre compadritos y la explotación de mujeres en un ambiente de miseria, en favor de una temática amorosa despojada de connotaciones sociales. De esta manera, entre 1920 y 1940, la naturaleza “popular” del tango irá adquiriendo una connotación múltiple y contradictoria: cuantitativamente, resultará popular por su éxito entre una audiencia masiva; cualitativamente, es capaz de conservar algo de su carácter de oposición al sistema, un aspecto que será reivindicado por cineastas y escritores; en una mixtura confusa, terminará asumido como emblema por el populismo político (Rowe y Schelling, 1991: 35-37).

Si la tradición de Carriego y los poetas-letristas ha sido continuada por la lírica “más intelectualizada” de Horacio Ferrer o Eladia Blázquez, siendo posible insertar en ella a las milongas del uruguayo Washington Benavides (Aínsa, 2002: 164), y si en 1980 Julio Cortázar participa como letrista en la elaboración de un disco de tangos junto con Edgardo Cantón, *Trottoirs de Buenos Aires*, el tango no podía dejar de constituirse tampoco en un hipotexto tremendamente socorrido para la narrativa del Cono Sur. Desde el precedente de la glosa tanguera efectuado por Enrique González Tuñón con *Tangos* (1926), pasando por la revisión realista de Bernardo Verbitsky en *Calles de tango* (1953), el género ha constituido un motivo nuclear de un amplio número de ficciones, de lo que da cuenta también el experimento acometido en 1969 por Manuel

Puig, quien convierte un verso cantado por Gardel en la película *El tango en Broadway* -si bien integrante de un *fox-trot*- en el título de su novela *Boquitas pintadas*. Las letras de tangos de Le Pera actuarán a su vez como epígrafes de los capítulos de la obra. En ese mismo año, Antonio Skármeta puntualiza un “Final del tango” en *Desnudo en el tejado*. También Osvaldo Soriano recurrió a este imaginario en *No habrá más penas ni olvido* (1974), cuyo título remite igualmente a una letra bien conocida, “Mi Buenos Aires querido”, redimensionada, como ha hecho notar Juan Carlos Rodríguez, en una denuncia política penetrada de sarcasmo: “quien vuelve a ver Buenos Aires es Perón que regresa con Isabelita y López Rega. Y todo el núcleo del texto se centra en el análisis brutal de esta última fase –deshuesada- del peronismo” (Rodríguez, 1982: 89). Sin duda uno de los intelectuales argentinos más afecto a las constantes y el imaginario tanguista lo ha sido Pedro Orgambide, poeta, dramaturgo, prosista, libretista de ópera, bailarín y autor él mismo de letras de tango, entre cuya abundante producción destaca una serie de obras en las que la presencia del género se constituye como un referente fundamental, desde poemarios, piezas teatrales, ensayos como *Yo, argentino* (1968) y *Gardel y la patria del mito* (1985) hasta novelas (*Un tango para Gardel*, 2003) o colecciones de relatos como las que conforman *Historias con tangos y corridos* (1976), *Mujer con violoncello* (1993) y *Cuentos con tangos* (1998). Por su parte, Luisa Valenzuela deconstruye el discurso machista del género en el cuento “Tango”, incluido en *Simetrías* (1993). También en el ámbito del relato breve, el chileno Marco Antonio de la Parra se ha aproximado al imaginario del tango clásico con “Gotán”, perteneciente a la colección *Sueños eróticos / amores imposibles* (1986), una historia de pasiones turbulentas en un ambiente de bajos fondos que avanza punteada por frases de tangos célebres. Lejos del Cono Sur, Pedro Jorge Vera publica desde Ecuador en 1972 sus “Tangos” (*Los mandamientos de la ley de Dios*), mientras que el antioqueño Manuel Mejía Vallejo asume en *Aire de tango* (1973) el tono trágico y pasional del referente en la narración de un crimen que es a su vez homenaje a un mito, Carlos Gardel, y a una época y un barrio de la ciudad de Medellín, el de Guayaquil de la década de los treinta del siglo pasado. Recientemente, Tomás Eloy Martínez o Elsa Osorio han mostrado la vigencia del motivo con *El cantor de tango* (2004) y *Cielo de tango* (2006) respectivamente.

Por su parte, Ana María Cartolano (2000) ha documentado la existencia en el panorama teatral argentino en el período comprendido entre 1960 y los comienzos del nuevo siglo de más de treinta obras en las que el tango desempeña algún papel significativo, un repertorio heterogéneo en el que incluye desde el *Corazón de tango* (1963) de Juan Carlos Ghiano, inscrito en la corriente realista del teatro independiente, hasta obras de carácter más onírico y experimental como *El tango del ángel* (1962), *Melenita de oro* (1964) y *Los tangos de orfeo* (1965), de Alberto Rodríguez Muñoz, o el grueso de la producción de Roberto Cossa y Carlos Gorostiza, pasando por testimonios de la década de los noventa cuya “mirada de empatía con el tango” es total, en opinión de la investigadora, así *El hombrecito* (1992) de Carlos Pais y Américo Alfredo Torchelli, y un largo etcétera. Fuera de la Argentina, ya en 1979, el venezolano José Ignacio Cabrujas había convertido en personaje dramático a Carlos Gardel en una obra titulada significativamente *El día que me quieras*.

Como uno de los variados *leit-motiv* que complican la estructura narrativa de *El rastro* (2002), de la mexicana Margo Glantz, se propone la frase “la vida es una herida absurda”, tomada en préstamo de “La última curda”, de Aníbal Troilo y Cátulo Castillo. La referencia hipotextual e intertextual del tango y de la música clásica, pues el relato se propone como una traslación efrástica de las *Variaciones Goldberg*, de Johan Sebastian Bach, en la versión que de ellas efectuara Glenn Gould, se sitúan al mismo nivel en una historia que disecciona los múltiples sentidos de la imagen del corazón en nuestra cultura, desde su dimensión física como núcleo generador de vida hasta la construcción discursiva que lo convierte en imagen simbólica del amor.

El sustrato de la música clásica permea como señalábamos la totalidad del proyecto literario carpenteriano, dentro del cual *El acoso* (1956) adoptaría una forma de sonata, organizándose conforme al esquema primera parte, exposición, tres temas, diecisiete variaciones y conclusión o “coda” (Giacoman, 1968). La novela dialoga además con la sinfonía *Heroica* de Beethoven, que, representada en ella a la manera de *mise en abyme*, le proporciona un ceñido marco temporal, inscrito el curso de la acción en el intervalo de la ejecución de la pieza en una sala de conciertos de La Habana, así como un irónico contrapunto temático, dado el contraste entre el carácter “heroico” de esta y el episodio de traición encarnado por el estudiante-protagonista, delator de sus compañeros de

oposición al machadato. En esta línea, *Los pasos perdidos* ha sido asimilado a una fuga (Bush, 1985), *El siglo de las luces* (1962) a una sonata, con un tema masculino –Hughes-, uno menor –Esteban- y otro femenino –Sofía-, *El reino de este mundo* (1949), a una rapsodia, *Concierto barroco* (1974) a un diálogo intertextual entre épocas y géneros musicales y *El arpa y la sombra* (1979) a una variación, en el sentido musical del término (Aínsa, 2002). José Miguel Oviedo (2003b) advierte por su parte en “Viaje a la semilla” (1944) una imitación escritural del procedimiento de la recurrencia, técnica contrapuntística que desarrolla una frase musical al revés, comenzando por su última nota.

La música “culta” no queda reducida sin embargo a su consignación en la obra carpenteriana y, así, Germán Espinosa dará lugar en 1970 a una *Sinfonía desde el Nuevo Mundo*, mientras que *La condenación de Fausto*, de Berlioz, se constituirá como el transfondo estructural de *Instinto de Inez* (2001), de Carlos Fuentes, tal y como ha hecho notar Fernando Aínsa (2002: 167). El modelo de lo sinfónico estaba presente tan tempranamente como en 1906 en “Justicia india”, “sinfonía escrita para cornetas y tambores” (Menton, 2004: 201), obra del modernista boliviano Ricardo Jaimes Freyre. Las melodías respectivamente frívolas, románticas y melancólicas de Mozart, Beethoven y Chopin encarnan simbólicamente las distintas fases de la vida de la protagonista de “El árbol”, de María Luisa Bombal (1939), una historia modelada en su discurrir por el *tempo* de la ejecución musical. Es bien conocida la atracción por la música del colombiano León de Greiff, quien organizó varias de sus composiciones conforme al principio de tema más variaciones y puso por título a uno de sus poemarios *Primera Suite* (1937). También en el terreno de la poesía una estructura de fuga ha sido hecha comparecer por Susana González-Aktorries (Nattiez, 2002) en *Muerte sin fin*, de José Gorostiza. Cada una de las trece composiciones que conforman los *Nocturnos* (1987) de la paraguaya Reneé Ferrer están relacionados a su vez con alguno de los de Chopin. El diálogo con la música clásica, así como con la expresión jazzística, es sostenido también por la autora con su novela *Los nudos del silencio* (1988), en tanto que será una de las sinfonías “londinenses” de Joseph Haydn, “El reloj”, la pieza que proporcione sustrato musical al cuento que lleva por nombre “La colección de relojes” y que forma parte del volumen de 1986 *La Seca y otros cuentos* (Dionisi, 2002).

En un sentido algo diferente, *Los ríos profundos* (1956) de José María Arguedas ha sido considerada una “ópera de pobres” (Urquiza, 2002: 325), en la misma forma en que otra obra alejada del referente de la música culta de origen europeo, el *Pedro Páramo* (1955) de Rulfo, ha querido ser relacionada con una estructura de sonata (Estrada, 1990). La organización del material narrativo arguediano en *Los ríos profundos* conforme a una equivalencia musical y la importancia simbólica y estilística de la canción quechua en el conjunto del proyecto literario del escritor peruano han sido destacadas a su vez por cuantos se han aproximado a su obra.

Más cercano en el tiempo, Daniel Moyano recurrirá a la ligadura como eje estructural de su *Libro de navíos y borrascas* (1983), remitirá a las *Variaciones Goldberg* en sus *Tres golpes de timbal* (1987) y pondrá por título a una de sus obras *Un silencio de corchea* (1998), texto cuyos distintos componentes “se imbrican como una obra musical y el índice dispone el programa que ejecutará el solista Daniel Moyano” (Gil Amate, 2002: 254), un procedimiento asumido en parte por Pablo Montoya, quien en *La sinfónica y otros cuentos musicales* (1997) utiliza temas y formas de composición musical para estructurar un volumen de relatos (Aínsa, 2002). Ajeno al referente temático de la música clásica, varios de los procedimientos técnicos desplegados ejemplarmente por esta dotan sin embargo de valor musical a un texto como *El compadre* (1967), del chileno Carlos Droguett, desde el recurso al *leit motiv* hasta el contrapunto narrativo o el marcado ritmo interno de la prosa (Noriega, 1982), un sentido contrapuntístico asumido asimismo por el venezolano José Balza con *Percusión* (1982).

Hacia también referencia Blas Matamoro en su trabajo a toda una nómina de escritores rioplatenses que, dados a conocer en torno a la década del cuarenta, se habrían distinguido entre otros aspectos por su interés por lo musical, bien como intérpretes o como aficionados, desde Felisberto Hernández hasta Julio Cortázar. Este último habría incorporado en *Rayuela* (1963) dinámicas relacionadas con la improvisación *jazzística* y con métodos compositivos propios del dodecafonismo de Schönberg (Gallego, 2002; Barchino, 2002; Bruzual, 2006; Peiró, 2006), mientras que las cuatro partes de una fuga han sido reconocidas en “El perseguidor” (Matamoro, 2002). Más allá de su aprovechamiento compositivo y en tanto que documento cultural, la música funge en el conjunto de la literatura cortazariana como puente de acceso a una realidad más plena,

capaz de propiciar en el hombre estados de abandono del consciente que multiplican y expanden hacia nuevas direcciones la calidad de su vivencia.

Otro caso reconocido de escritor melómano entre los adscritos a la órbita del llamado *boom* es sin duda el de Gabriel García Márquez. La relación de su literatura con géneros populares como el vallenato o el bolero, y la pasión del colombiano por ciertos exponentes de música clásica, y en concreto por piezas como las *Suites para cello* de Bach, que le proporcionan con frecuencia, según confesión propia, un fondo musical mientras escribe, han sido destacadas por la crítica (Cobo Borda, 1996; Coca, 2006; Salvador, 2007), y resultan particularmente relevantes en títulos como *El otoño del patriarca* (1975), con su letanía de menciones a boleros y otras piezas del cancionero popular y la homología de su estructura con la del *Tercer concierto para piano* de Bela Bartok, efectivo trasfondo melódico del proceso de redacción del texto (Cobo Borda, 1996), *El amor en los tiempos del cólera* (1985), reescritura paródica de códigos sentimentales sancionados por el folletín y el cancionero romántico, o la reciente *Memoria de mis putas tristes* (2004), construida en torno al recurrente *leit-motiv*, tanto temático como estilístico, del viejo romance de la “Delgadina”.

Las décadas de los sesenta y setenta han conocido asimismo una copiosa tentativa de aproximación entre el canto y la poesía culta. A caballo entre la reivindicación política y la oposición al trascendentalismo de los poetas malditos o artepuristas, y a favor en cambio de una aproximación al hombre y el lenguaje de la calle, la poesía “conversacional” buscó en el ejemplo del cancionero un modelo válido desde el que alcanzar una mayor transparencia comunicativa y una forma de reivindicación que no excluía el lugar común. Así, Mario Benedetti publica en 1973 unas *Letras de emergencia* que incluyen *Versos para cantar*, poesía y canción son hermanadas por la Nueva Trova cubana y, en Chile, Nicanor Parra se acerca a la irreverencia y el descuido de lo oral con sus célebres antipoemas. Si Neruda dedica a otro de los Parra, Violeta, a su vez poeta y folclorista, una “Elegía para cantar” (1970), precisamente el centenario del nacimiento de este fue celebrado entre otros acontecimientos con la armonización de una antología de sus versos bajo el título de *Neruda en el corazón* (2004).

Pero sin duda será a partir de finales de la década de los sesenta cuando se asista a una verdadera eclosión de lo literario-musical en Hispanoamérica. Los nuevos códigos

que estaban funcionando en el seno de unas clases populares cada vez menos definidas por su pertenencia a un mundo rural de usos y creencias arcaicos y un folclore de carácter campesino, y sí por su condición urbana y su familiaridad con la tecnología de masas o las estéticas modelizadas por la industria cultural, se incorporan a la literatura con mayúsculas en un gesto desafiante que conlleva desde el análisis de las múltiples facetas de la manipulación mediática hasta la reivindicación gozosa del que es sentido ya como un nuevo lenguaje continental. Designado el ciclo con una notable variedad de términos, el mexicano Vicente Francisco Torres populariza en un trabajo de 1998 el de “novela bolero” con el que había sido caracterizado por un grupo de críticos venezolanos. Más adelante se revisarán las características y los testimonios de este estilo de alcance continental, en el que de manera laxa pueden integrarse un conjunto de libros aparecidos a partir de los años sesenta donde la música comercial se conforma como uno de los núcleos de la narración, bien desde el punto de vista de la anécdota y el sentido, bien desde el del trabajo con el lenguaje o la organización novelística.

Fenómeno vinculado en principio con el énfasis en lo sentimental y la aproximación a los mitos y lenguajes de la nueva cultura urbana propios de la literatura del *postboom*, entre sus primeros cultores se hallan además de Manuel Puig en Argentina toda una serie de escritores del área caribe, donde el fenómeno ha tenido sin duda una particular relevancia. *Gestos* (1963) y *De donde son los cantantes* (1967), de Severo Sarduy, la fundacional *Tres tristes tigres* (1967), de Guillermo Cabrera Infante, a la que seguirían, en semejante línea, *La Habana para un infante difunto* (1979), *Delito por bailar el cha-cha-chá* (1995), *Ella cantaba boleros* (1996) e incluso las aparecidas póstumas *La ninfa inconstante* (2008) o *Cuerpos divinos* (2010), dan cuenta de la atracción por el mundo nocturno del cabaret, de la canción y del cine, y ensayan un proceso de renovación lingüística que pretende captar el auténtico habla caribeño. Ellos, lo mismo que el puertorriqueño Luis Rafael Sánchez con *La guaracha del macho Camacho* (1976), o que Renato Rodríguez en *El bonche* (1976) y Umberto Valverde en *Bomba Camará* (1972), desde Venezuela y Colombia respectivamente, interpolan en sus cuentos y novelas fragmentos de canciones, reverencian a las estrellas del espectáculo, niegan la convencionalidad de la vida diaria en una reivindicación de la bohemia y exploran activamente la sonoridad del español fuertemente personalizado del Caribe.

La referencia a quienes un poderoso *star system* ha convertido en ídolos, la temática y la sentimentalidad extrema desplegada por las muestras del cancionero popular contemporáneo –guaracha, bolero, bachata, ranchera, tango, rumba, son...-, su ritmo intenso y vital y su repercusión sobre la cotidianidad de un público cada vez más numeroso, contribuyen a pintar un fresco completo y muchas veces inédito de la vida nacional, asumiendo además ocasionalmente la perspectiva de unos sectores que habían sido marginados tanto de la política y la bonanza económica como de la participación en la “alta” cultura. Aunque la heterogeneidad es sin duda el rasgo dominante de un *corpus* al que lo mismo que unifica la remisión al universo de la canción hispánica vigente durante los últimos setenta u ochenta años separan una notable variedad de enfoques, intencionalidades y rasgos de estilo, lo cierto es que muchos de estos testimonios procuran una renovación del lenguaje literario que pasa por rechazar cualquier tentación purista en favor de la mezcla de jergas y sociolectos, el juego de palabras, las distorsiones barroquizantes, las rimas burdas, la incursión en el *spanglish*, el registro sin matizaciones de lo oral o la mezcla carnavalesca de poéticas confrontadas, en una integración desde varios frentes de modelos desplegados por las estéticas *camp* y *kitsch*.

Un proceso de innovación y de juego con las nuevas formas de lo mediático que sería puesto en marcha también en la década de los sesenta y setenta por la literatura mexicana de La Onda, la cual centraría no obstante su interés en formas de la música *rock* y la contracultura norteamericana. Con todo, la influencia de la literatura de José Agustín o Gustavo Sainz se ha dejado sentir asimismo en textos que, en su atracción por el elemento juvenil, la rebeldía traducida en una experimentación hedonista con el alcohol, las drogas, el vagabundaje por los bajos fondos ciudadanos y el abandono de todo proyecto vital, ofrecen una panorámica novedosa del submundo de los garitos, las cantinas y las salas de baile de las ciudades latinoamericanas, sin dejar de dar cuenta con ello de la influencia de la canción en español en su devenir cotidiano. Cabe insertar aquí testimonios como *El rey criollo* (1970), del ondere Parménides García Saldaña, o *¡Que viva la música!* (1977), del colombiano Andrés Caicedo. El aprovechamiento de la cualidad fónica del lenguaje en la reproducción del discurso coloquial y el registro de la germanía son máximos en la serie de relatos en los que Armando Ramírez, sin duda el

narrador por excelencia del célebre barrio de Tepito, se aproxima a la vida nocturna de la ciudad y a la dignificación de un sugerente universo de criaturas arrabaleras, intrascendentes y canallas. Su literatura participa del espíritu provocador, intensamente urbano, del grupo anterior, si bien los motivos inspiradores son aquí algo distintos, destacándose los del género negro norteamericano y el cine mexicano de rumberas y cabareteras. Bienvenido Granda, Javier Solís, los boleros prostibularios de Agustín Lara, pero sobre todo la Sonora Matancera constituirán el fondo de textos como *Noche de califas* (1982) o *Bye, bye Tenochtitlán* (1991).

Además de la exaltación, no exenta de nostalgia, del mundo de la noche, el culto al ídolo constituye otra de las constantes de esta literatura. Daniel Santos, Celia Cruz, Agustín Lara, Jorge Negrete, Pedro Infante, Felipe Pirela o Rafael Cortijo reciben con ella el tributo que corresponde a su significación en el imaginario colectivo, a su conversión en deidades de una poderosa mitología contemporánea que no hace sino renovarse y crecer. Desde el humorístico homenaje a los intérpretes y compositores populares de La Habana de la década de los cincuenta orquestado por Cabrera Infante en 1967 y el más transgresor puesto en marcha en la misma década por Severo Sarduy, o la también temprana recuperación de la biografía de una cupletista del Teatro Alhambra en un relato testimonial como *Canción de Rachel* (1969) de Miguel Barnet, una nómina prolija se ha detenido en el examen de las luces y sombras que han rodeado a los implicados en la difusión del patrimonio melódico hispanoamericano, con exponentes destacados como “El Inquieto Anacobero” (1976), de Salvador Garmendia, *Reina Rumba* (1981), de Umberto Valverde, *El entierro de Cortijo* (1983) de Edgardo Rodríguez Juliá, *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1983), de Luis Rafael Sánchez, *Bolero* (1984), de Lisandro Otero, *Vengo a decirle adiós a los muchachos* (1989), de Josean Ramos, *Si yo fuera Pedro Infante* (1989), del caraqueño Eduardo Liendo, *Entre el oro y la carne. La trágica vida de Felipe Pirela contada con certero realismo* (1990), de José Napoleón Oropeza, *El Flaco de Oro* (1993), de Gabriel Abaroa o *Músico de cortesanas* (1993), de Eusebio Ruvalcaba.

La homologación de la experiencia cotidiana con los tópicos del cine y del cancionero popular conoce también una encarnación pionera de la mano de la narrativa del peruano Alfredo Bryce Echenique (*Tantas veces Pedro*, 1977, *La vida exagerada de*

Martín Romaña, 1981, *La última mudanza de Felipe Carrillo*, 1988, *No me esperen en abril*, 1995, *La amigdalitis de Tarzán*, 1998...). Sus historias de fracasos sentimentales sobre un trasfondo social cuyas injusticia e hipocresía resultan certeramente iluminadas se convierten mediante la referencia al intertexto de la canción en relatos “a varias voces”, que ven estimulada además su dimensión proyectiva por la apelación a un sustrato cultural y emocional común. En una entrevista concedida a Julio Ortega (1984), Bryce, que se reconoce como “un escritor discófilo y no bibliófilo”, afirmaría al hablar de los epígrafes de sus obras:

Y lo que pasa es que también los pongo en la misma balanza que toda la cultura popular de boleros, tangos, canciones, etc. Les doy exactamente el mismo valor, un poco como lo que Arguedas hace de la canción; la canción no es como en la literatura indigenista un adorno localista, sino que la trama avanza, se dice algo en la canción que permite que el párrafo siguiente ya traiga una información nueva. Esto sucede con mis epígrafes y con mis citas constantes. Sirven para decir, para contar cosas.

Un capítulo llamativo en este auge del interés literario por los temas, los motivos y las figuras vinculadas con el circuito de la música popular latinoamericana del último siglo lo ha protagonizado sin duda la revisión de los mismos por mujeres escritoras, algunas de las cuales han iniciado un interesante juego de subversión de los códigos sentimentales y la socialización “de género” en ellos inscritos, si bien en otros casos la solidarización literaria con formas patriarcales del discurso cancionístico, o la mimesis de sus propuestas temáticas y estilísticas, no deja de resultar sorprendente. El respaldo editorial concedido a muchas de estas propuestas, así como su éxito de público, se halla inmerso en buena medida en lo que se ha dado en llamar el “boom femenino” de la década de los ochenta (Cantero Rosales, 2004), una circunstancia que ha incidido a su vez en la retorización de fórmulas en su día innovadoras pero que continúan siendo reclamadas ante su buen hacer en el mercado. El hipotexto del cancionero hispánico permea así obras como *Arráncame la vida* (1986) de Ángeles Mastretta, *Toda una vida* (1998), de Martha Cerda, *El amor que me juraste* (1998), de Silvia Molina, en México; *Nosotras que nos queremos tanto* (1991), de Marcela Serrano, en Chile; *Un vestido rojo para bailar boleros* (1988), de Carmen Cecilia Suárez, en Colombia; *De qué manera te olvido* (1989), de la costarricense Dorelia Barahona; *Perfume de gardenia* (1979), de Laura Antillano, en Venezuela; *Desacato al bolero* (1994), de Alejandra Basualto, en

Chile; *Te di la vida entera* (1983), de Rosa Montero, en España; y conoce una presencia notable en Puerto Rico, tanto en la producción de una escritora como Rosario Ferré, (“Maquinolandera” y “Cuando las mujeres quieren a los hombres”, de *Papeles de Pandora*, de 1976, *Maldito amor*, de 1986...), como en la “Letra para salsa y tres soneos por encargo” de Ana Lydia Vega, recogida en el conjunto de relatos publicados por ella al alimón con Carmen Lugo Filippi, *Virgenes y mártires* (1981), *Sirena Selena vestida de pena* (2000), de Mayra Santos-Febres, e incluso una obra como *El libro de Apolonia o de las islas* (1993), de Iris M. Zavala, y en Cuba, con creaciones como *La última noche que pasé contigo* (1991), de Mayra Montero (cubana-puertorriqueña que recurre a su vez al contrapunto de la música culta en *Como un mensajero tuyo*, 1998), *Te di la vida entera* (1996), de Zoé Valdés o *Las historias prohibidas de Marta Veneranda* (1998), de Sonia Rivera Valdés, afincada en los Estados Unidos.

La consagración de esta “narrativa de lo popular-musical” (Plata Ramírez, 2004) tiene lugar en la década de los ochenta, cuando a los ejemplos ya citados se suman otros como *Bolero* (1981), pieza dramática del mexicano Héctor Mendoza, *Pero sigo siendo el rey* (1983), de David Sánchez Juliao, “Papo Impala está quitao” (1983) y *Vive y vacila* (1986), de Juan Antonio Ramos, *Bolero para una mujer* (1984), de Emilio González Deniz, *Por vivir en quinto patio* (1985), de Sealtiel Alatrístre, *Los duros de la salsa también bailan bolero* (1987), de Laureano Alba, *Paloma negra* (1987), de Rafael Ramírez Heredia o la obra en inglés del cubano-norteamericano Óscar Hijuelos, *The Mambo Kings Play Songs of Love*, (1989), de notable repercusión tras su traslado al cine. Su presencia en el panorama literario de la década de los noventa ha sido igualmente notable (con nuevos títulos, además de los reseñados, como *El bolero del perdedor* (1990), de José Montes Vanucci, *Ritos de cabaret* (1991), de Marcio Veloz Maggiolo, *Parece que fue ayer. Crónica de un happening bolerístico* (1991), de Denzil Romero, *Amor propio* (1992), de Gonzalo Celorio, *Historias conversadas* (1992), de Héctor Aguilar Camín, *Musiquito* (1993), de Enriquillo Sánchez, *La reina Isabel cantaba rancheras* (1994), de Hernán Rivera Letelier, *Boleros en La Habana* (1994), de Roberto Ampuero, *La radio y otros boleros* (1996), de René Rodríguez Soriano, *Cicatrices del bolero* (1996), de Enrique Blanc, *Si tú me dices ven* (1996), de Ramón Pernas, *Los últimos hijos del bolero. Cuentos de amor* (1997), de Raúl Pérez Torres,

*Sabor a mí* (1998), de Pedro Juan Gutiérrez, y *Se me olvidó que te olvidé* (1998), de Gabriel Mendoza). Y parece que su vigencia en el nuevo siglo no ha quedado cancelada, tal y como ponen de manifiesto *Bolero* (2001), de Lázaro Covadlo, *Idos de la mente* (2001), de Luis Humberto Crosthwaite, *La Reina del Sur* (2002), de Arturo Pérez-Reverte, *Florinda y los boleros de cristal* (2002), de Roger Salas, *Las cucarachas salieron bailando conga* (2002), de José Irimia Barroso, *Canciones* (2002), de Gustavo Máyne Tenorio, *El hombre del acordeón* (2003), de Marcio Veloz Maggiolo, *Ya no estás más a mi lado, corazón* (2003), de Enrique Plata Ramírez, *Trabajos del Reino* (2004), de Yuri Herrera, *Es la historia de un amor* (2004), de Jorge Trejos Jaramillo o *El cantante de boleros* (2005), de Javier Tomeo. Un abultado catálogo que da cuenta de la relación que narrativa y música popular han venido manteniendo en los últimos años en el entorno hispanoamericano. Queda entonces por averiguar cómo será de intensa la participación de la canción mexicana en ese contrato.

\*

#### RECAPITULACIÓN

La ligadura de los códigos literario y musical halla su más destacada oportunidad de confluencia en el terreno de la canción, si bien no se trata este de su único entronque: con una dilatada trayectoria en la literatura de la modernidad, que conoce ya sus primeras formulaciones consecuentes de la mano del Romanticismo, las tentativas de fusión entre artes y medios diversos han venido incrementándose en las últimas décadas. Aparte formas complejas y tendentes a la totalidad como la ópera, o aglutinadoras por naturaleza de aportes varios, caso de la narración fílmica, música y literatura han establecido en distintos momentos un intercambio fecundo de recursos que ha sido capaz de explotar tanto sus analogías como sistemas comunicantes y lenguajes artísticos como sus mismas divergencias. Son precisamente las controversias que rodean a la música en tanto que estructura semiótica, y en concreto su capacidad para funcionar como un código con capacidad denotativa, las que han favorecido, al confinarla bien al terreno de la forma pura, bien al de la emoción o la connotación, su demarcación en los ámbitos del artepurismo o de las manifestaciones más plenas de la

Estética. Esta localización ambivalente entre una organización y auto-conciencia máximas desde el punto de vista formal, por un lado, y su apelación a aspectos irracionales, intuitivos o emotivos para constituirse en entidad significativa, por otro, explica en parte la atracción sostenida que sobre poetas, narradores y dramaturgos ha ejercido el universo de lo musical.

Un aspecto al que no ha resultado ajena la literatura elaborada en Hispanoamérica y que ha experimentado además en las últimas décadas un sobresaliente desarrollo. A lo largo de estas, el interés por lo musical, y más concretamente por formas populares de lo melódico, nos sitúa casi ante un nuevo dominante en la creación literaria, al menos prosística, de la región. Aunque en la génesis del fenómeno y en su tratamiento posterior van a conjugarse aspiraciones diversas, es también cierto que la incorporación de lo musical-popular a la narrativa hispánica ha venido participando desde finales de los sesenta de una serie de características que engloban al ciclo de la “novela-bolero” y sus homólogos y que a la vez lo trascienden, caso del interés de los escritores por documentar la en su momento “nueva”, y siempre variable, condición urbana de la América hispánica y asumir toda una serie de códigos asociados a la cultura de transmisión *massmediática*, de la cíclica vigencia poética de la solidarización con las clases desfavorecidas y su expresión cultural, del afán por ampliar el público lector ante la mercantilización del sistema literario hispanoamericano o de una preferencia en su día rupturista por la consignación novelesca de anécdotas vinculadas a lo sentimental.

*Aquí me siento a contar* \_\_\_\_\_

**CAPÍTULO 3.**  
**EL CORRIDO Y LA NARRATIVA**  
**DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA**

*Aquí me siento a contar* \_\_\_\_\_

### 3.1. CANCIONES Y RELATOS PARA UN NUEVO PAISAJE.

*El corrido mexicano [...] influye en la literatura docta.  
[...] Existen ya entre nosotros individuos  
que lo toman como un modelo de forma  
capaz de entregar obras literarias  
empapadas en sabor popular,  
pero resueltas con técnica.*

Vicente T. Mendoza

No hay prácticamente acontecimiento de la vida mexicana de los últimos cien años que no haya conocido una interpretación en términos de corrido. Como afirma Antonio Avitia, “cada corrido tiene una historia (cotejada con otras fuentes) y vale decir que, en nuestro país, casi cada historia importante tiene su corrido” (1997: 41). Al mismo tiempo, pocos conflictos históricos han ejercido tanta influencia en el devenir de una literatura como la Revolución Mexicana. De ahí que una y otros compartan temas y personajes y que sea posible reconocer entre ambos connivencias funcionales, entonativas y lingüísticas. La utilización del folclore por los narradores que se han ocupado del tema revolucionario ha sido además notable, abundando las interpolaciones de coplas en la literatura escrita. La mayoría han recurrido a él para exponer e incluso alentar estados de pureza e intensidad emocionales, para dar cuenta de una axiología alternativa a la dominante o para dejar contaminar su prosa con las implicaciones de la creación colectiva entendida como estilo vital. Por todo ello, comprobar cómo una misma secuencia de actividad es recreada por distintas tradiciones textuales y conocer hasta qué punto la persistente presencia del género en el horizonte popular del país es capaz de alterar las convenciones estéticas de las que algunas de ellas parten constituyen tareas encarecidas por los especialistas, sobre todo por quienes han venido dando cuenta de los requerimientos interdisciplinarios implicados en la comprensión del universo corridístico (Simmons, 1957; Paredes 1976, 1998; Hernández, 1999).

A las puertas ya del centenario del alzamiento maderista, la Revolución sigue manifestándose como el acontecimiento central sobre el que ha pivotado la vida mexicana en el último siglo. Si por un lado en este lapso su historia política ha tendido a ser evaluada en términos de proximidad o lejanía con respecto a los principios que

animaron los movimientos anti-reeleccionistas, liberales y agraristas sobre los que se levantó la lucha armada, por otro la multiplicidad de facciones e intereses contrapuestos que la sostuvieron, así como su prolongada duración, hacen difícil verter sobre el proceso una valoración unívoca. La historiografía reciente tiende a matizar el discurso “pro-revolucionario de la ascensión de los oprimidos” (Anna, 2001: 147) característico de la retórica oficial en favor de la contemplación de una lucha manipulada por elementos frustrados de las clases alta y media opuestos a elementos favorecidos de esas mismas clases. La organización estatal postrevolucionaria habría supuesto además en último término el encumbramiento al poder de una facción regional, la burguesía del noroeste, que, con independencia de su discurso, organizaría su dominio a partir de una notable flexibilidad para pactar con facciones pertenecientes a otras clases, mostrando como rasgos distintivos de su propuesta el nacionalismo acendrado y la consolidación de la economía capitalista (Anna, 2001: 214).

Existe sin embargo unanimidad con respecto al hecho de que el impacto cultural del episodio –fuera genuino o estatalmente promocionado- se ha dejado sentir en forma extraordinaria. Cegada en sus peores encarnaciones a lo que el conjunto de la cultura occidental podía ofrecer al país, la cerrazón postrevolucionaria al cosmopolitismo que había definido parte de la mejor producción del México de entre siglos –aunque también un sinfín de ejemplos tediosos de afrancesamiento derivativo- trajo consigo la recuperación de una tradición vernácula de cultura popular que había sido silenciada o condenada por la oficialidad del porfiriato. Como recuerda Carlos Monsiváis, “la Revolución Mexicana –el conjunto de fenómenos que ese término engloba- asume la tradición popular en materia de espectáculos y le otorga relieve nacional y funciones políticas” (1978: 99). Hacia finales de la década de los veinte y a lo largo de la de los treinta, un sistema político asentado en la identificación retórica entre “pueblo” y “nación” comenzó a alentar la visibilización artística del mundo campesino, llevando a los escritores a interesarse por el escenario rural y sus manifestaciones culturales, entre ellas el corrido y la canción popular. No en vano, Edward Larocque Tinker (*Corridos and Calaveras*, 1961) hablará de aquel como de un “catalizador cultural” del México postrevolucionario, dada su poderosa influencia en el desarrollo de otras artes (Ramírez, 1990). La imagería y la identificación simbólica del corrido con el agro mexicano

convenían a su vez a una literatura que llevaba tiempo padeciendo el cansancio de los modos y las preocupaciones modernistas, una circunstancia que junto al repliegue en lo autóctono en respuesta a las amenazas del colonialismo estadounidense impulsó el retorno a planteamientos del realismo y el costumbrismo, reasumidos a nivel continental por la amplia familia de la novela regionalista.

Ante esta convergencia de intereses y horizontes temáticos, la apropiación literaria de la canción popular no resulta sorprendente. Lejos de afectar en exclusiva a las formas de la novela y el relato breve, dará lugar ya desde finales de los años veinte a ejemplos notables de hibridación en el ámbito teatral, caso de los experimentos de estructuración dramática a partir de la forma corrido acometidos por María Luisa Ocampo con *El corrido de Juan Saavedra* (1929), por Isabel Villaseñor con *Elena la traicionera* - reelaboración del romance-corrido de “La amiga de Bernal Francés”-, o por Concha Michel, quien en 1931 da a conocer como parte de su conjunto de *Obras cortas de teatro revolucionario y popular* una pieza titulada *La güera Chabela*, inspirada directamente en el corrido del mismo nombre, repitiendo experiencia en 1942 con *El corrido de Demetrio Jáuregui* (Peña Doria, 2002). También el ensayo de teatro político mexicano conocido como *Teatro de Ahora* (1931-1933) se aproximó a este territorio: Juan Bustillo y Mauricio Magdaleno completarían con *El corrido de la Revolución* su tetralogía revisionista de la historia del país, insertando su propuesta dramática en las coordenadas del didactismo y la denuncia. No vamos a ocuparnos tampoco aquí de muestras más recientes de lo que ha sido calificado como “teatro-corrido” (Avitia, 1997: 30), testimonios por otra parte de la fecundidad y de la persistencia del aprovechamiento interartístico de un género secular, así *El corrido de Pablo Damián* (1960) de Héctor Azar, *Los dos hermanos* (1984) de Felipe Santander o *La madrugada o corrido de la muerte y atroz asesinato del General Francisco Villa* (1979) de Juan Tovar.

Fue sin duda la gran pantalla la que consumó el aprovechamiento de la dimensión espectacular del corrido. La creación de muestras *ad hoc* para la ilustración musical de los testimonios más granados de la Época de Oro del cine mexicano (aproximadamente entre 1930 y 1950) es sentida por muchos como el inicio de una etapa de decadencia estilística y de desconexión del género con las bases populares que habían dado lugar a

la mayor parte de sus testimonios antes y durante la Revolución. Proliferan a partir de ese momento los denominados “corridos ficticios” o *movie corridos*, desconectados de cualquier inspiración en un hecho o personaje real. Un fenómeno que mantendría su vigor más allá de 1950 y que conocería asimismo un correlato radiofónico, por el que llegaron a producirse radionovelas de miles de capítulos sobre algún personaje de corrido, caso de *Porfirio Cadena (El Ojo de Vidrio)*, cuya continuación en radionovela fue *Porfirio Cadena vs. Mano Negra*, al que sucederían los capítulos de *El Hijo de Porfirio Cadena*. Suerte semejante merecieron los corridos de “Juan Charrasqueado” y el de “Felipe Reyes”, de Víctor Cordero, posiblemente “los que mayor éxito comercial han obtenido en los últimos años, junto con algunos compuestos por Paulino Vargas, Rafael Buendía y José Alfredo Jiménez” (Avitia, 1997: 39).

El caso de Cordero (1914-1983) es interesante además porque el autor de algunos de los más célebres temas musicales del medio siglo en México, codificadores de una imagen del mexicano “parrandero y jugador”, conquistador y alcohólico empedernido, cuya emotividad y violencia desbordadas, y por lo general injustificadas, se pretendían continuadoras de una tradición ontológica de carácter popular solo ocasionalmente refrendada por las muestras añejas del cancionero, trasladó su celeberrimo “Corrido de Juan Charrasqueado” al ámbito novelístico en *Juan Charrasqueado. Su historia y sus hazañas*, aparecida póstuma en 1998. Compuesto en 1942 y adaptado al cine en 1948 bajo dirección de Ernesto Cortázar, del éxito del corrido y del de su versión fílmica dan cuenta tanto la persistente popularidad de aquel como la prodigalidad con que la gran pantalla recreara sus motivos básicos en una serie de secuelas a la película original: *En la hacienda de la Flor (El hijo de Juan Charrasqueado)* (1948), *Yo maté a Juan Charrasqueado* (1949), *Los amores de Juan Charrasqueado* (1967)... Con su paráfrasis literaria, inscrita en las coordenadas de un criollismo languideciente -si no sepultado- desde tiempo atrás, Cordero no solo se mostró incapaz de superar los esquemas maniqueos y melodramáticos de su obra homónima, sino que intensificó lo que esta, con su tendencia sintética y su expresividad más contenida, sí fue capaz de sortear. En el nivel estilístico, y a diferencia de la frescura e incluso de la sutil ironía que parece permear el dramatismo de las estrofas cantadas, la novela se extiende en el recurso a comparaciones tópicas, expresiones lexicalizadas, adjetivación hiperculta, arcaísmos

gramaticales..., reiterados por varias recreaciones novelescas de corridos célebres. Así en otra obra inspirada en un género musical mexicano, cuya aparición coincide aproximadamente con las fechas de redacción de *Juan Charrasqueado, Huapango* (1946), de Celestino Herrera Frimont, quien pese a escribir dos colecciones de *Narraciones revolucionarias* (1930 y 1934) y recopilar una antología de corridos de la Revolución en 1935, da lugar en 1946 a una colección de cuadros plenamente costumbrista, recreación idílica de la vida en una comunidad rural. Aunque hay referencias al género y la fiesta del mismo nombre, y se incluyen fragmentos de varias canciones románticas, sones y corridos, el huapango no desempeña ningún papel esencial ni en la trama ni en la estructura del discurso, sostenido en un lenguaje encorsetado y una entonación melodramática propios de un romanticismo decadente. El volumen se inserta por otra parte de pleno en la tendencia a la codificación de lo mexicano propia de la época, manifiesta con rotundidad en la forma escogida por Herrera Frimont para dar cierre a sus capítulos, bien por medio de la introducción de fragmentos de canciones, bien por el recurso a frases elocuentes en las que encarnan imágenes prototípicas del heroísmo, el amor y el sufrimiento, propuestas unas y otras como consustanciales a la mexicanidad.

En una línea semejante se presenta la producción narrativa que se ha ocupado de una figura corridística tan célebre como la de Heraclio Bernal. La interacción entre los campos de la literatura escrita y la balada es en cierto modo paradigmática en este caso, dada su compleja y multidireccional interacción. El carácter popular del tema del bandolero en el siglo XIX contagió no solo al ámbito de la canción, sino también a los de la iconografía y la literatura (*Los bandidos de Río Frío, Astucia, El Zarco...*), atravesado en uno y otro caso por la codificación que de la figura había efectuado la imaginación romántica europea (Giron, 1976). Confluía así en el horizonte del creador del “Corrido de Heraclio Bernal” una realidad social de plena vigencia en el país, la del bandolerismo, con una mediatización muy poderosa: la que desde el terreno de la literatura, hacía que “el tipo literario del bandido, que ya había sido constituido, se [interpusiera] entre los hechos reales y la relación que de estos se hace, incluso en nivel periodístico” (Giron, 1976: 23). Aparte esta contaminación, Giron consigna la existencia de una serie de testimonios literarios en torno a la figura de Bernal: un drama

en verso en tres actos, titulado *Heraclio Bernal*, escrito por José Monroy y Francisco Gutiérrez Solórzano, estrenado un mes después de la muerte del personaje en 1888, y una pieza atribuida a Brígido Caro, antiporfirista que habría ensalzado al sinaloense como a un héroe político (21). Ninguna de las dos se conserva y de su existencia se tiene noticia únicamente por fuentes indirectas. Además de con una serie de películas (*El rayo de Sinaloa* (1935), de Julián S. González, *Aquí está Heraclio Bernal*, *El rayo de Sinaloa*, *La rebelión de la Sierra*, dirigidas por Roberto Gavaldón en 1957), el ciclo intermedial se completa con varios títulos novelescos más o menos recientes: *Heraclio Bernal (El rayo de Sinaloa)* (1920), de José Ascensión Reyes; *Vida de Heraclio Bernal, defensor de los pobres* (1938), de Ignacio Muñoz; *La rebelión de la Sierra (vida de Heraclio Bernal)*, de Fausto Marín Tamayo (1950) (publicada también con el título *Aquí está Heraclio Bernal*) y *Heraclio Bernal, el bandido de Sinaloa*, (1955) de Óscar Fan, respecto a cuya condición estética Giron emite un juicio taxativo que puede ser aplicado sin duda al *Juan Charrasqueado* de novela: “en cuanto a las novelas que se refieren a él, salvo la de Fausto Marín Tamayo y, en menor grado, la de José Reyes, no merecen detener la atención del lector celoso de sus ratos de contento” (Giron, 1976: 22).

Pero aparte de estos, o de testimonios más recientes que como *La Valentina* (1980), *La Adelita* (1981), *Valentín de la Sierra* (1981) o *La banda del automóvil gris* (1981), todas ellas de Carlos Isla, aprovechan la popularidad de sus figuras protagónicas en formatos próximos a lo que se ha dado en llamar “subliteratura”, escritores de muy diversa índole se han servido de este tipo de material folclórico como fuente para su ficción. Leyendas y corridos han sido especialmente fructíferos en el establecimiento de una tradición literaria chicana (Paredes, 1978), hasta el punto de que José Limón (1992) habla del corrido como de una “Ur-narrativa” a partir de la cual se habría constituido la rama poética de aquella. Tesis polémica, que vendría a sostener la construcción del paradigma cultural chicano en el enfrentamiento con el “Otro” anglosajón, tal y como ha sido conceptualizado por buena parte de la balada fronteriza. Para Limón, cuyas argumentaciones recogen el legado teórico de Harold Bloom, el corrido mexicano no representaría entonces un simple “antecedente”, una “herencia” o “bagaje” cultural para

las nuevas generaciones de escritores, sino que constituiría para ellas un elemento simbólico clave, un *master poem*, condicionante necesario de la poesía que le sucede<sup>86</sup>.

Con independencia de que se acepten o no las radicales propuestas de Limón, lo cierto es que el corrido ha sido notablemente favorecido por los escritores chicanos en su voluntad de creación de un ambiente cultural característico. Asimismo, en no pocas ocasiones, y tal y como argumenta aquel, la incorporación del género a la prosa habría permitido vehicular de manera enfática y distintiva una propuesta de denuncia política y social. Posiblemente los *Corridos* (1983) del *Teatro Campesino* de Luis Valdez constituyan el ejemplo más claro en este sentido. De semejante espíritu participaría *El corrido de California* (1979), de Fausto Avendaño, dramatización del conflicto entre los mexicanos y las tropas estadounidenses de conquista durante la Guerra de 1846 tomando como punto de partida estructural al corrido mexicano (Herrera-Sobek, 1980), o la interacción de narrativas tanto populares como cultas a que ha dado lugar en el entorno hispanico una figura como la de Joaquín Murrieta, minero en California durante la época de la “fiebre del oro” y figura heroica para la comunidad chicana, emblematizado por un corrido proveniente de Zacatecas, al que el propio Neruda dedica una cantata y al que sin embargo el ámbito anglosajón ha tendido a presentar como a un bandido feroz (Leal, 1995).

No nos vamos a referir tampoco a las confluencias que fuera del entorno chicano han relacionado al corrido con la poesía “culta”, algunas de las cuales, comentadas por Andrés Soria Olmedo (2004) y de modo más pormenorizado por Raúl Arreola Cortés<sup>87</sup>, llevan a la adopción del imaginario lorquiano por un corridista culto como Miguel N.

<sup>86</sup> Frente a la defensa del corrido como entidad cuya coherencia reposaría en su condición de representante de una voz única, la de la comunidad de pertenencia de compositores y público (Ramón Saldívar, *Chicano Narrative*, 1990), para Jesse Alemán (1998) el corrido puede presentarse igualmente como expresión no finalizada de “múltiples voces”, en el sentido bajtiniano del término. Por su parte, Richard Flores (1992), ampliando las aproximaciones clásicas a la tradición baladística del corrido de frontera, por las cuales este se presenta como imagen del enfrentamiento entre el pueblo mexicano y el americano, advierte ya desde 1915 en un corrido como “Los Sediciosos” una enunciación polifónica trasunto de una nueva experiencia social identitaria, capaz de trastocar los patrones habituales del género y de añadir una segunda voz a su relato monocorde clásico. Siguiendo esta línea, Alemán critica la propuesta de Limón, que silenciaría tanto la capacidad del corrido para dar cuenta de voces diversas e incluso albergar a “héroes problemáticos” –según la célebre caracterización lukacsiana, que el investigador no restringe al terreno de la novela–, como la heterogeneidad de la propia literatura chicana, oculta en un intento de enfatizar su constitución a partir de una dramatización exclusiva del enfrentamiento socio-cultural con el anglo.

<sup>87</sup> “La influencia lorquiana en Miguel N. Lira”, *Revista Hispánica Moderna*, VIII, 1942, pp. 304-312.

Lira. Cita Soria: “déjame ver Adelita / tu corpiño almidonado; / abre en mis manos el huerto / prohibido de tu manzano” (319). Casos en los que, frente al diálogo sostenido por Lorca con el romancero, en el que la distancia estética y el procedimiento estilizador “beben de la savia del árbol viejo, y no de su ramaje” (Mario Hernández en Soria Olmedo, 2004: 357), resulta privilegiada sin embargo la imitación temática directa.

Sí vamos a interesarnos en cambio por la manera en que el panorama político y socio-cultural postrevolucionario mexicano favoreció el desarrollo de una literatura a la que en diversas ocasiones se ha calificado de épica y en la que se han distinguido casos de “prosificación” corridística. Nos remitimos para el análisis a una selección del cuerpo central de la denominada “novela de la Revolución mexicana”, la escrita por los participantes o testigos de la contienda, más alguna incursión en el género del cuento, orientada por apuntes como los de Luis Leal (1990) o Juan Carlos Ramírez Pimienta (2004b), que refieren una serie de ejemplos de inspiración narrativa en la balada popular evidente y directa. Consideramos asimismo algunos testimonios de la novelística que, desde un punto de vista notablemente más crítico y técnicamente más sofisticado, la de los llamados “hijos” o “nietos de la Revolución”, ha seguido interesándose por el tema y el imaginario revolucionarios, incorporando en la mayoría de los casos referencias al mundo de la canción popular. Y a un ejemplo tardío, estéticamente conservador, pero muy interesante de cara al maridaje entre la prosa y el cancionero, de la literatura que acompañó a un episodio como el de las guerras cristeras, independiente de la Revolución pero indudablemente inscrito en la dinámica histórica y cultural puesta en marcha por ella.

### 3.1.1. CONFLUENCIAS DE CUENTO Y CANTO.

Marbete que conceptúa una realidad narrativa confusa, ninguna de las obras de la denominada “novela de la Revolución Mexicana”, al menos en su primera época, arroja en verdad una perspectiva global sobre el proceso (Rodríguez Coronel, 1975: 9). En opinión de Christopher Domínguez Michael (1991: 27), la categoría no es sino resultado de una operación académica y de intereses políticos, y lo silenciado durante mucho tiempo en el terreno de la historiografía –la implicación de una pluralidad de movimientos en el proceso revolucionario y la irreductibilidad de este a una idea única– debe ser anunciado también en relación al *corpus* literario que dio cuenta de él, heterogéneo tanto en sus propuestas ideológicas como en las estéticas. En un trabajo clásico, Antonio Castro Leal adscribía a la nómina de la “novela de la Revolución Mexicana” el conjunto de narraciones “apasionadas y románticas, palpitantes y autobiográficas” aparecidas al fragor de la contienda inaugurada por la rebelión de Francisco I. Madero en noviembre de 1910 y concluida una década más tarde con la caída y muerte de Carranza, que consignaban lo mismo la actuación dentro de esa realidad que la contemplación presencial de la misma (1960: 18). Pero se reconocen a menudo bajo el perfil todas las creaciones de temática directamente revolucionaria, incluyendo las de quienes sin haber participado en los hechos reflexionan sobre ellos desde la distancia y a ellos remiten para explicar la crisis sociopolítica del México contemporáneo. Emmanuel Carballo extiende la referencia hasta la aparición en 1947 de *Al filo del agua*, de Yáñez (en Portal, 2002: 11), mientras Carlos Fuentes considera que son *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955) las obras que cierran ,“con llave de oro”, el ciclo novelístico de la Revolución. Para Marta Portal,

a pesar de la opinión autorizada de Carlos Fuentes, es difícil señalar el agotamiento de una temática, aunque el modo “documental” sí parezca superado, pero este modo lo estaba ya antes de Rulfo. [...] Todavía en el año 69, Luis Adolfo Domínguez [...] dice que “*José Trigo* puede ser ventajosamente la obra que cierre toda una serie, cuya temática ha agotado a la Revolución, a los cristeros, a los indígenas y a los caciques, como únicos representantes de asuntos nacionales” (2002: 38).

*Las tierras flacas* de Yáñez en el 62 repiten el tema agrario. Y la Revolución es todavía una presencia central en la obra del propio Fuentes -*La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Gringo viejo* (1985), *Los años con Laura Díaz* (1999)-, fantasma poderoso entre *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro, cuyo telón de fondo histórico viene dado por la guerra cristera, episodio recreado en *La feria* (1963), de Juan José Arreola, y núcleo central de la actividad rememorativa de la protagonista de *Hasta no verte, Jesús mío* (1969), de Elena Poniatowska, entre otros.

Con anterioridad al desarrollo de este lábil *corpus*, el folclore musical mexicano ya como corrido o canción lírica había dado cuenta de los sucesos revolucionarios a través de un ciclo propio, reflejo de la misma necesidad testimonial y valorativa que animaría a los escritores. Toda una serie de temas y unas mismas preocupaciones van a conocer por ello la doble vehiculización del cuento y el canto. Pero además, ciertos testimonios prosísticos darán cuenta de una connivencia profunda con los modos propios de la poesía oral. El realismo costumbrista al que remite una obra como *Los de abajo* se convirtió en novedad cuando los sucesos revolucionarios, inéditos por su magnitud y sus características, exigieron una nueva forma de narrar. Como señala Domínguez Michael, en *Los de abajo* parece darse una complicidad perfecta entre “la historia que exige un estilo y el estilo que aparece para complacerla” (1991: 37). El dinamismo de la batalla y el devenir nómada de sus protagonistas reclamaban efectivamente una concepción específica de la literatura que Azuela desplegaría solo en una novela, pues tras ella, y aun refiriéndose a acontecimientos relacionados con la Revolución, regresaría a la relación estancada, morosa, de corte decimonónico, o se adentraría en experimentos vanguardistas de orientación diversa. Pero en 1915 -aunque su influencia en el panorama literario no se dejaría sentir hasta casi una década más tarde- el curso de la novelística mexicana quedaba alterado por una narración ágil, afectada por las prácticas periodísticas y próxima a lo documental, a caballo entre la crónica y la ficción pura. Técnicamente, Azuela procedía por acumulación antes que por subordinación, desatendía tanto la introspección psicológica detenida como la hilazón clásica de los episodios en favor de la elipsis, primaba el enunciado de acción y concedía además protagonismo mayoritario al pueblo.

La novedad que comportaron tanto la obra azueliana como varias de las que la sucedieron en la presentación de los hechos de armas ha tratado de ser justificada por la crítica de maneras diversas. Una pasa por enfatizar las relaciones que aproximan este ciclo novelístico a la épica, con lo cual queda iluminado también de alguna manera el porqué de ese “aire de familia” que lo vincula con la balada revolucionaria y que ha venido siendo señalado igualmente por los especialistas. Antonio Magaña Esquivel hablará por ello de la novela de la Revolución como de “leyenda moderna” o “epopeya social contemporánea” (Portal, 2002: 35), pronunciamientos a los que se adhieren figuras como María del Carmen Millán (Rodríguez Coronel, 1975: 137) o Carlos Fuentes, quien ha destacado la “naturaleza anfibia” de *Los de abajo*, su condición de “épica vulnerada por la novela” y de “novela vulnerada por la crónica” (2007: 10)<sup>88</sup>. Por su parte, Christopher Domínguez Michael ha calificado a la obra de Azuela, Vasconcelos y Guzmán de “épica mayor”, tras la cual vería la luz toda una “épica menor”, un voluminoso cuerpo literario donde “la anécdota y la diatriba política, las memorias de combate y la leyenda popular se confunden en la vasta saga revolucionaria” (1991: 26, 45).

Efectivamente, novelas y corridos comparten atributos propios de la macroforma épica. En primer lugar, ambos hallan inspiración en el hecho histórico y se conforman como crónica más o menos veraz de unos acontecimientos en la mayor parte de los casos de gran trascendencia social o comunitaria. La primera novela revolucionaria es elaborada por hombres directamente implicados en los acontecimientos descritos. En ella, como en el corrido, se da una relación estrecha entre ficción e historia inmediata y una cierta disposición pública, mantenida todavía por la novelística posterior al medio siglo, crítica con el México postrevolucionario y vocera de una idea que irá calando cada vez con más fuerza, la de la Revolución traicionada. Si esta literatura ofrece en un buen número de casos “alegatos personales en los que cada autor, a semejanza de lo que ocurrió con nuestros cronistas de la Conquista, propala su intervención fundamental en la Revolución de la que casi todos se dirían ejes” (José Luis Martínez en Durán Ochoa, 1962), también en el corrido el relator es testigo directo o bien informado. Cumple este

---

<sup>88</sup> El carácter épico de la obra maestra de Azuela ha sido puesto de relieve asimismo en las aproximaciones a la misma realizadas por investigadores como Seymour Menton, Arturo Torres Rioseco, Manuel Pedro González, Luis Leal o Fernando Alegría (Menton, 1967).

una función informativa que como se ha dicho no es completamente asimilable a la de la prensa escrita. Y junto a una visión de los acontecimientos públicos profundamente imbricada en el sentir de una comunidad, un grupo social o una facción ideológica, “the balladeer still imports to his chronicles an excitement, a breath of life, and an attention to striking details and dramatic effect which formalized news reports cannot matter” (Simmons, 1957: 35).

Además, los dos convierten a los estratos populares en protagonistas del acontecimiento narrativo. La presencia temática, imaginística y lingüística de las clases bajas en la literatura pre-revolucionaria había sido parcial y, salvo excepciones, destinada a refrendar alguna tesis. Carlos Monsiváis ha destacado en diversas oportunidades (1985, 2000a, 2000b...) el papel fundamental que la literatura hispanoamericana desempeñó en la configuración de las distintas imágenes asociadas en el continente a la “cultura popular”, señalando para el caso mexicano una confusión semántica por la cual la literatura decimonónica se consagró a una representación de aquella que, sin embargo, correspondía más bien a la de las clases medias, a sectores que sin pertenecer exactamente a la oligarquía gozarían no obstante de cierta visibilidad social. Una excepción notable había venido dada en opinión del crítico por *Los bandidos de Río Frío* (1889-1891) de Manuel Payno, quien no puede ocultar con todo un cierto desprecio, mezclado con paternalismo, hacia los representantes de lo que puede ser calificado como *lumpen-proletariado*, habitantes de los suburbios capitalinos y víctimas pese a su radiografía de los desequilibrios estructurales de la sociedad de una suerte de predetermined condena a la animalidad y el vicio. También Jesús Martín Barbero (1987a) ha llamado la atención sobre el modo en que el paso del costumbrismo al nacionalismo postrevolucionario, aun cargado de ambigüedad, fue capaz de hacer socialmente “visibles y aceptables gestos, costumbres, modos de hablar hasta entonces negados o reprimidos”. No por ello el escéptico Monsiváis deja de hacer notar el hecho de que, pese a todo, tanto en los relatos de la Revolución como en los del enfrentamiento del hombre con la Naturaleza típicos del criollismo predomina la tendencia a generar arquetipos representativos del conjunto de un “pueblo” al que se le niega el derecho a la psicología individual. Una tendencia mantenida tras el desvanecimiento del telurismo agrario, cuando una consignación de lo popular-urbano

igualmente reduccionista mantiene al fatalismo, la intercambiabilidad y el primitivismo como señas de identidad populares (1985: 49).

Pero es cierto que en sus mejores encarnaciones la codificación arquetípica de lo popular confirió un poderoso aliento mítico a la novela revolucionaria. Tanto este hecho como su carácter testimonial y memorialista terminan por separarla de lo estrictamente novelesco, aproximándola en cambio al terreno de la narración y, con ello, al de la oralidad. Y es que, como recuerda Benjamin, a la novela la distingue de la narración el hecho de estar esencialmente referida al libro: “no venir de la tradición oral (ni ir a ella) es lo que aparta a la novela de todas las otras formas restantes de literatura en prosa – fábulas, leyendas, incluso narraciones cortas-” (1973: 306), una opinión refrendada por Paul Zumthor, quien consigna en sus estudios las protestas que ya desde finales del siglo XII habían empezado a proferir los novelistas en contra de los cuentistas, “arraigados en la tradición oral”, o de los juglares, “rebeldes a la disciplina de la escritura” (1989: 344). Frente al discurso autónomo, diferido, atento a las distancias que separan al mundo real del de la idealidad, hostigado por el desencantamiento crítico weberiano propio de la novela (Zumthor, 1989: 306), la narración, que arraiga su matriz en el universo de lo oral, requiere de figuras excepcionales, de paradigmas hacia los que volver los ojos en una búsqueda de ejemplaridad. Pauta mnemotécnica en primera instancia, la oralidad precisa de la hipérbole, de tipos y motivos capaces de destacarse de la grisura ambiente y que puedan por lo mismo ser fácilmente recordados. A su vez, aquella surge de una imbricación profunda en la experiencia, también de acuerdo a las propuestas enunciadas en “El narrador”, el célebre requisitorio benjaminiano contra la desaparición de la figura del contador de cuentos. Desde su entendimiento del arte de la narración como el del intercambio de experiencia, Benjamin daba cuenta de la manera en la que en el mundo moderno la experiencia directa estaba desapareciendo en proporción inversa al auge experimentado por la información: abundamos cada vez más en novedades sobre lo acontecido en cualquier lugar del mundo, sostenía el filósofo en 1936, pero “somos cada vez más pobres en historias notables” (308). Memoria, en el sentido de vinculación con la tradición, y aventura, conocimiento de lo nuevo y valioso, constituían para él las fuentes primarias de la narración, emblemáticas respectivamente por las figuras del campesino sedentario y del marino mercante.

Nos hallamos entonces ante una literatura que fluctúa entre dos polos, el de la novelística, en el sentido que había venido a rubricar el siglo XIX, y el de la narración, atravesada por lo épico y por lo mismo celebradora de un “súper-ego comunitario”, tendente a la creación de tipos más que de personajes en el sentido moderno del término y henchida con una “carga mítica” capaz de independizar a la acción con relación al acontecimiento (Domínguez Michael, 1991). Es precisamente aquí, en esta tensión no resuelta entre la mitificación y el análisis resultante de la inmersión profunda y a la vez distanciada en lo histórico, donde reside la grandeza y la miseria del ciclo.

Efectivamente, se trata esta de una aproximación a lo épico de carácter particular, contradictorio, atravesada en muchos de sus testimonios por el cuestionamiento crítico. “Épica moderna, la que estos novelistas [Azuela, Vasconcelos, Guzmán] practican se aleja de toda ingenuidad heroica”, apunta Christopher Domínguez Michael, “pues se sabe inmersa en la repetición del tiempo: toda novedad es un regreso, retorno frecuentemente fatal” (1991: 37). En términos semejantes se ha expresado Fuentes con respecto a los protagonistas de la novela de Azuela, personajes que simultáneamente “cumplen”, “degradan y frustran” los requisitos de la épica original (Fuentes, 2007: 16). “Esta es nuestra deuda profesional con Azuela”, escribe, “gracias a él se han podido escribir novelas modernas en México, porque él impidió que la historia, a pesar de sus enormes esfuerzos en este sentido, se nos impusiera totalmente como elaboración épica” (29).

Los hechos vistos y vividos no valían nada. Había que oír la narración de sus proezas portentosas, donde, a renglón seguido de un acto de sorprendente magnanimidad, venía la hazaña más bestial (Azuela, 2002: 139).

Este aserto del narrador azueliano, hecho notar por Max Parra en su trabajo sobre la codificación literaria del villismo, da cuenta de la profunda imbricación que se dio en la Revolución Mexicana entre la explosión armada y los mitos con que la tradición oral pasó inmediatamente a celebrarla. Una perspectiva que Azuela no solo capta, sino a la que nos aproxima. Convirtiendo al bajo pueblo en sujeto central de su novela y presentándolo en sus momentos de grandeza como ejecutor de justicia social y redentor de causas concretas, antes que atravesado por la conciencia política, Azuela sintoniza con la presentación de la lucha efectuada por buena parte de las baladas revolucionarias.

Esta convive no obstante con una óptica liberal que termina por imponer su censura a la falta de ideales y de contención de un pueblo finalmente “arrastrado”, sin dominio de sí, arrumbado por la fuerza imparabile de “la bola”.

Por todo ello, Domínguez Michael hace radicar la cualidad épica de la literatura de la primera generación de novelistas de la Revolución en una cuestión “sensorial”, más que puramente ideológica (1991: 36). Pese a las diferencias que las separan, el crítico llama la atención sobre el arraigo de la narrativa revolucionaria en el *humus* cultural del porfiriato, en concreto en determinadas coordenadas técnicas de la novela naturalista, pero además en las llamadas al desenmascaramiento social y la visibilización de la injusticia contenidas en obras que, como las de Salvador Quevedo y Zubieta o Federico Gamboa, se erigían en árbitros morales de su sociedad de pertenencia. La característica fundamental que separaría tanto a estos como a la serie de novelistas que enfrentan también el tema pero que no forman parte del *corpus* canónico de “novelas de la Revolución Mexicana”, si acaso consignadas algunas de ellas como precursoras, sería sin embargo la sensación de total precariedad y convulsión, la condición “nómada” entre sistemas políticos y órdenes sociales y civilizatorios desde la que escriben autores como Azuela, Vasconcelos o Guzmán, aparte las particularidades, los excesos y los equipajes ideológicos de cada cual. Si ellos escriben inmersos en un dinamismo y una movilidad directamente encajados en la naturaleza revolucionada de su tiempo, quienes los suceden en los años treinta, lo harán sin embargo otra vez desde “el páramo sedentario de lo estatal” (Domínguez Michael, 1991: 36).

A medio camino entre el genio crítico de los nómadas y la estatolería sedentaria, la épica menor se remite a la riqueza existente en la tradición, revitalizando la picaresca, la moraleja popular, el humor macabro y el anecdotario guerrero. Estamos ante escritores-artesanos [...] (46).

Figuras como Rafael F. Muñoz, Gregorio López y Fuentes, Nellie Campobello, José Mancisidor..., de cultura libresca menos extensa que la de sus antecesores, tendentes tanto a la demostración de una tesis como a dar primacía a los actos sobre su significación (Carballo, 1994), y quizá por eso más próximos a la técnica corridística en un sentido global.

Ciertamente, novela y corrido constituyen estatutos no homologables, a los que distancian tanto su decantación diversa por los fueros de la oralidad y la escritura como la diferente extracción social de autores y compositores. Aunque se trata en ambos casos de panoramas heterogéneos, la base social de la que provino el grueso de la novelística de la Revolución, la de la pequeña burguesía provinciana, se mantiene apartada de los orígenes por lo general más humildes de los creadores de corridos. Su confección se desarrolló además a lo largo de un dilatado arco temporal, con *Los de abajo* como ejemplo destacado de redacción y publicación contemporáneas al fragor de los hechos de armas, frente a la copiosa cantidad de corridos y canciones gestados simultáneamente a su desenvolvimiento. Buena parte de las novelas de la Revolución encodifican así antes la ideología de la época y las circunstancias de su escritura que las de su contenido histórico (Bruce-Novoa, 1991). Como se ha venido señalando, la promoción institucional de un arte de exaltación revolucionaria incidió directamente en el alumbramiento de un voluminoso cuerpo literario, alimentado tanto de la voluntad de ofrecer una visión honesta y veraz de los hechos, como de la moda, el oportunismo político o la búsqueda del sensacionalismo que comportaba la implicación de figuras históricas cercanas en el relato de la violencia. Iniciado durante la dirección vasconceliana de la Secretaría de Educación Pública, el enaltecimiento del componente “popular” y revolucionario de la sociedad mexicana en tanto que sustrato de la nacionalidad, apoyo a una nueva clase dirigente que se suponía emanada de aquel, se manifestaría sin embargo con más retraso en el terreno de las letras que en el del muralismo pictórico, la música, la danza o las artesanías, “quizás a causa de la orientación literaria clasicista del mismo Vasconcelos, que promovió una escritura didáctica y culta” (Bruce-Novoa, 1991). Pero entre 1924 y 1925 tiene ya lugar el famoso “descubrimiento” de *Los de abajo*, cuando el crítico Julio Jiménez Rueda reclama la existencia de una “literatura viril” en México y Francisco Monterde le hace reparar entonces en la obra azueliana. La polémica, amén de rescatar un trabajo memorable, sirvió para refrendar la convicción de que la cultura oficial, encarnada en esta ocasión en la crítica literaria, debía auspiciar la representación de lo “duro y dramático” del panorama del país y de su historia reciente, más si esto contribuía a forjar una “conciencia nacional” (Monsiváis, 2000b: 1006-1008). El Secretario de Educación durante la presidencia callista, José Manuel Puig Casauranc declarará

formalmente ese apoyo, que la década de los treinta, la de la organización del Partido Nacional Revolucionario -con el tiempo Revolucionario Institucional-, verá continuar.

Pero pese a su diversa procedencia y a la manera distinta de dejarse condicionar por los mecanismos de la manipulación o de la promoción institucional, lo cierto es que novela y corrido de la Revolución hallan un entronque notable en lo relativo a su concepción formal. La ruptura entre los novelistas porfirianos y los “revolucionarios” que Domínguez Michael atribuía a una cuestión sensorial se traduce en primer término en el desapego mostrado por los segundos hacia ciertos patrones de la literatura precedente. Generalizando, la novela de la Revolución Mexicana tiende a presentarse como un relato compuesto de cuadros y divisiones episódicas, que escoge sucesos fuertemente impresionantes y que documenta una acción frenética. Es en esta poética del instante representativo, de la selección y la sequedad, donde se reconocen de modo más perceptible las semejanzas entre los géneros que consideramos. En la fábula infantil de *Cartucho*, se reiteran por ejemplo la frase corta y el ritmo ágil. Apenas hay digresiones, sino acumulación de estampas muy breves que narran un momento culminante de la vida de los revolucionarios del campo de Chihuahua, por lo común teñido de violencia. Son, a la manera del corrido, fogonazos, instantáneas de un tiempo trascendental. Como la propia narradora reconoce, se trata de alguna manera de canciones sin música: “jamás imaginó [Pablo Mares] que yo le hiciera este verso sin ritmo” (Campobello, 1966: 961). *Tropa vieja* (1943), de Francisco L. Urquiza, militar de profesión, ofrece una precisa cartografía de los avances de una partida federal en el norte del país durante la primera parte de la guerra. Aquí, los episodios bélicos de la toma de Torreón y Gómez Palacio resultan descritos con una parquedad enunciativa, una precisión y un dinamismo próximos a los del corrido, proceder repetido por buena parte del ciclo. También la caracterización, “repetitiva y enunciativa, de las calidades del héroe” que Fuentes advierte en *Los de abajo*, cuya raigambre épica nos hace notar (2007: 22) y que es reproducida por tantas muestras del *corpus*, sazona como un ingrediente esencial el ámbito grato a la reiteración del poema cantado.

Pero lejos de proponer a este como fuente directa y exclusiva de un tipo de concepción narratológica, lo cierto es que muchos de los que cultivaron el tema de la Revolución fueron escritores formados en el trabajo en prensa y obligados a la entrega

periódica de materiales, quedando por ello condicionado en no poca medida su estilo (y traduciéndose este influjo en falta de pulimento, rapidez, abuso del *cliché*, esfuerzo por mantener el interés del lector a través del truco efectista, etc.). Como folletín en *El Paso del Norte* aparece *Los de abajo* desde 1915, *Vámonos con Pancho Villa* inicia su andanza como publicación por entregas en *El Nacional* y por su trabajo como redactor del diario vespertino *El Gráfico* se verá afectada la escritura de Gregorio López y Fuentes, quien tenía a su cargo en aquel una sección titulada significativamente “La novela de la vida real”. El caso de Rafael F. Muñoz es sin duda uno de los más representativos de las circunstancias que rodearon a la aparición de esta literatura, sobre todo en la década de los treinta. Simpatizante de Pancho Villa, a quien conoce a los dieciséis años, exiliado por sus apoyos a Obregón frente a Carranza y más tarde protagonista de la vida editorial del país desde la dirección de *El Nacional*, su escritura se inserta de lleno en el contexto resultante de la consolidación del aparato gubernamental revolucionario y la actividad pedagógica promovida por el vasconcelismo. El aumento del público lector, especialmente en los centros urbanos, un público que no obstante carecía de la formación suficiente para acceder a productos literarios de la tradición “alta” o “cultura”, demandó una notable producción de literatura popular, en la línea de las publicaciones en serie. Como hace notar Max Parra, la mayor parte de esos nuevos destinatarios de lo literario eran varones, con marcada preferencia por los relatos de acción de corte realista, lo que explica en parte el porqué de la particular recuperación del tema revolucionario practicada por Muñoz, o el que su apelación a ciertos efectismos sensacionalistas (violencia extrema, pasiones desmedidas –no necesariamente entre amantes, sino, por lo general, manifestaciones de lealtad, coraje, “virilidad”, etc.-) haya conocido una extraordinaria acogida (Parra, 2005: 101).

El montaje de cuadros remite por otro lado a las técnicas cinematográficas con las que los escritores estaban familiarizados entre otras circunstancias por la atención que tempranamente suscitaron en la industria del cine los sucesos revolucionarios y los tipos humanos que los protagonizaron. Buena parte del aire innovador de esta novelística proviene así de su aprovechamiento de las cada vez más protagónicas tecnologías de la imagen, el cine y la fotografía. Para Domínguez Michael, Azuela trabajaría con la “placa fotográfica”, completando sus descripciones con unos cuantos comentarios,

“apostillas o pies de página en sus fotografías”, mientras que la mirada cinematográfica resulta evidente al experimento narrativo puesto en marcha por Gregorio López y Fuentes en *Campamento* (1931) (Domínguez Michael, 1991: 48). Patrick Duffey (1996: 18-20) ha llamado la atención sobre la tendencia de Martín Luis Guzmán, repetida en varios pasajes de *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1929) a presentar la escena a la manera de una cámara cinematográfica, acentuando lo mismo detalles visuales insignificantes que describiendo imágenes que de pronto aparecen en el trasfondo del plano visual. Ya Aurelio de los Reyes había señalado por su parte cómo la escritura guzmaniana se apoyaba ocasionalmente “en los recursos estéticos del expresionismo [cinematográfico] alemán” (en Duffey: 20). La práctica del montaje, los cortes bruscos en el relato de acciones y la localización de escenarios, la dinámica alternancia entre focalizaciones y tomas panorámicas, el nervioso *tempo* narrativo... vinculan también a este universo con el todavía embrionario mundo del cine.

La atracción por lo popular supuso además el ingreso a la literatura de un material lingüístico novedoso, aporte que habría de contribuir en buena medida al desanquilosamiento de la prosa en español. Ajena en la mayor parte de los casos a una sintonía profunda con la dimensión verbal popular o a la elaboración estética de la misma, y detenida más bien en el registro de una colección de rasgos sociolectales opuestos a los del propio narrador, la recreación novelística revolucionaria de formas del lenguaje popular fue con todo capaz de trascender en sus mejores ejemplos el pintoresquismo de las aproximaciones realistas y naturalistas precedentes y de abrir un camino luego transitado con fortuna por la narrativa “transculturada” (Rama, 1982). El material folclórico se mostró como un apoyo decisivo en esta tarea. Amén de las innumerables interpolaciones de coplas y fragmentos de canciones, el interés por la expresión vernácula de este ciclo queda patente entre otros aspectos en su recurso continuado a la paremiología, que tanto preña el habla de los personajes como sirve para intitular capítulos y hasta libros enteros, caso de *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez. El modismo campesino, alusión en origen a la inminencia de tormenta, pasó a referir por analogía la proximidad de algún acontecimiento importante y de ahí a señalar en el libro el cercano arribo de la Revolución al campo de Jalisco. Los refranes, las sentencias, las canciones, las leyendas y los cuentos intercalados funcionan en la

mayoría de los casos como correlatos discursivos capaces de condensar un saber ético comunitario, que encarna además en imágenes de gran carga expresiva y cumple así con una voluntad ornamental no del todo ajena a su propio uso “natural” o primitivo (Molho, 1976).

Vuelta la mirada hacia un mismo paisaje temático, canciones y relatos no podían sino coincidir asimismo en lo relativo a sus preferencias imaginísticas: las figuras de soldados, soldaderas, fusilados, caudillos, caballos, *máuseres*, treinta-treintas, la violencia exacerbada, la brutalidad, la muerte o las cuestiones relacionadas con el *modus vivendi* campesino son invocadas abundantemente por unas y otros. La inspiración documental de esta novelística llevaba aparejada una voluntad costumbrista de doble filiación: la que consignaba su raigambre decimonónica, la que convenía ahora a la fijación de nuevas representaciones de la nacionalidad. Si las interpretaciones esencialistas del canto fueron invocadas con frecuencia como consignación de unas identidades cuya naturaleza dinámica y en permanente construcción tendía a ser negada, una óptica de la que participó la musicología mexicana de las primeras décadas del siglo XX, penetrada por las teorías románticas acerca de lo popular:

[...] los cantos del norte, de ritmos rápidos y decididos (“La Valentina”, “Adelita”, “Trigueña hermosa”, etc.), reflejan el carácter audaz de los fronterizos; las melodías lánguidas del Bajío (“Marchita el alma”, “Soñó mi mente loca”, etc.), interpretan fielmente la melancolía de las provincias del centro; las canciones costeñas (“A la orilla de un palmar”, “La Costeña”, etc.) nos descubren la voluptuosidad de las tierras tropicales; los cantos, en fin, que hablan de amor, de vino y de tristeza, y que son populares en todo el país, encierran en su sencillez la vida entera del pueblo mexicano que ama, se embriaga y es triste (*Revista Musical de México*, 15, IX, 1919, en Mayer-Serra, 1941: 149),

la Novela de la Revolución abundó en aclaraciones semejantes:

Palidecía el cielo; charlaban, indiferentes y distantes, los dorados. Uno de ellos, puesta la vista en el espacio sin límites, canturreaba: *Ya te he dicho que al agua no bajas...* El son melancólico -¡alma mexicana!- subía al cielo y parecía quedarse prendido allá: *Y si bajas, no bajas tan tarde...* Y en la melancolía de la canción, repetida una vez y otra, resbalaba el tiempo: *No sea, mi alma, que abajo te aguarden / Y te olvides pa’ siempre de mí...* (Guzmán, *El águila y la serpiente*, 1995: 503).

Buena parte de las narraciones responden en su pintura de tipos e imágenes a las directrices propuestas por la cultura oficial. Su focalización se aproxima a menudo a la

propia del corrido y la ranchera cinematográficos, que no pasan a esta literatura en tanto que materia intertextual. O a las aseveraciones en torno a la identidad nacional vertidas por la denominada “filosofía de lo mexicano”, cuya gestación coincidió en parte con la del propio *corpus* narrativo. Así parece en relación a varias de las propuestas formuladas al respecto por Octavio Paz en un trabajo célebre como *El laberinto de la soledad* (1950). En 1949, Paz exponía en carta a Alfonso Reyes los objetivos centrales de su obra -“liberarse de la enfermedad del nacionalismo como forma de cerrar la reflexión sobre el mismo y haciendo conciencia de sus mitos y mecanismos” (Paz, 2003: 47)-, dejando bien sentado que “una filosofía de la historia de México no sería sino una reflexión sobre las actitudes que hemos asumido frente a los temas que nos ha propuesto la Historia universal”, esto es, insertando de pleno la cuestión identitaria en la dialéctica histórica. Pese a su prudente declaración de intenciones y a la voluntad por encuadrar su radiografía de la sociedad mexicana en las dinámicas propias de la modernidad occidental, Paz no pudo evitar terminar difundiendo ciertas configuraciones arquetípicas que en su interpretación parecían quedar más bien sustraídas a dicha dialéctica. Es célebre en este sentido su presentación del mexicano como un ser desconfiado, triste y sarcástico, depositario de atávicas creencias en el pecado y la muerte como fondo último de la naturaleza humana: presa de un nihilismo instintivo, y por tanto irrefutable, su actitud ante la muerte no revelaría sino indiferencia por el peligro o el dolor. A la vez, la obra constataba categóricamente que el mexicano era un ente para el disimulo, como corroboraría la avalancha de coplas populares que aconsejan moderación y una pizca de hipocresía (“corazón apasionado / disimula tu tristeza”). Una configuración identitaria cuyo origen remontaba al tiempo fundacional de la Colonia, síntesis y anulación del pasado precolombino y la tradición castellana.

Quizá el disimulo nació durante la Colonia. Indios y mestizos tenían, como en el poema de Reyes, que cantar quedo, pues “entre dientes mal se oyen palabras de rebelión”. El mundo colonial ha desaparecido, pero no el temor, la desconfianza y el recelo. Y ahora no solamente disimulamos nuestra cólera, sino nuestra ternura. Cuando pide disculpas, la gente del campo suele decir “Disimule usted, señor” (Paz, 2003: 39).

Este ser inmanente, incapacitado para la comunicación, siempre a la defensiva, habría desarrollado además un prototipo de hombre encarnado en el “macho”. También

la violencia, exteriorizada lo mismo en la fiesta que en la Revolución, representaba un intento desesperado del mexicano por salir de sí mismo, por entablar un diálogo vivo, carnal, con el otro: “gracias al crimen, accedemos a una efímera trascendencia” (Paz, 2003: 35, 55). La argumentación resultaba controvertida y su recepción no estuvo exenta de polémica. En respuesta a ciertas críticas vertidas al *Laberinto* poco después de su aparición, el Nobel ensayó una defensa de sus conclusiones fundada en la constatación del arraigo de semejante configuración arquetípica:

[...] muchos otros se han ocupado del mismo asunto: desde los cancioneros y autores de argumentos cinematográficos hasta los periodistas, los psiquiatras y los historiadores. No podía ser de otro modo: son obsesiones populares, cifras y claves de una sensibilidad (Paz, 2003: 59).

Varios de estos atributos han sido recreados efectivamente por novelas y canciones. Desde la fiesta con sentido liberador o el catolicismo guadalupano,

...por mi Dios que está en los cielos, estos cartuchos [...] no han de ser para los enemigos... Y si se me hace el milagro (mi Madre Santísima de Guadalupe me lo ha de conceder), si me le junto a Villa..., juro por la sagrada alma de mi madre que me han de pagar estos federales (Azuela, 2002: 96),

*Madre mía de Guadalupe, tú me has de favorecer,  
para no rendir las armas hasta morir o vencer,*

(“Corrido carrancista”, San Juan Teposcolula, Oaxaca, Mendoza, 1997: 561),

a la consignación del heroísmo en el enfrentamiento con la muerte:

*Martín López nos decía: no se vayan a rendir,  
mejor que mueran alzados y así es bonito morir*

(“Tragedia de Martín”, Avitia, 1997-1998, t. III: 113),

*Se murió como los hombres y al llevarlo iba cantando;  
los hombres cuando se mueren nunca andan poniendo bando*

(“Martín Herrera”, corrido pre-revolucionario, Mendoza, 1976: 122),

¿Miedo yo? –repuso Aurelio, pelando tamaños ojos y abriendo de par en par el portón de su boca, para lucir los dientes orificados. Me juego la vida con cualquiera a que entro en un pueblo hasta la mera plaza y les *jinco* su susto a los *pelones* (Romero, “Como un blasón”, *Mi caballo, mi perro y mi rifle* (1936), 1976: 43),

o la de la resignación ante un destino adverso. La novela revolucionaria aparece permeada según Edmundo Valadés (1990) de una filosofía popular que condensa de

alguna manera “ese ‘ya le tocaba’, indubitable explicación y justificación de la muerte”, puesto una y otra vez en la boca y el pensamiento de sus personajes:

-Yo que Darío, no hubiera vuelto nunca...

-Era su día. ¡Lo trajo su destino!” (Magdaleno, “Viernes Santo en Ixtapalapa”, *El ardiente verano*, 1954: 218),

Y los deshilachados restos de la fastuosa División del Norte, los poquísimos que no se habían ‘rajado’ después de los combates de Celaya, echaban “pa’delante, a buscar lo pior”, con movimiento de hombros que decía “¿Qué más da?” y una contracción de labios que era desdén para la vida y reto a la muerte (Muñoz, “Oro, caballo y hombre”, *Si me han de matar mañana* (1934), 1981: 182),

*Ahora, soldados cobardes, no le teman a la muerte,  
la muerte no mata a nadie, la matadora es la suerte.*

(“Fusilamiento de Felipe Ángeles”, Hernández, 1996: 55.)

También la violencia, marca fundamental de la contienda, lo es asimismo de la novela y de la balada. De su profunda penetración en el imaginario del país dan cuenta las reflexiones de Elena Poniatowska en *Las soldaderas*:

No sé si la Revolución Francesa o la Rusa hayan dado relatos de adicción a la muerte como los tiene México, no solo en la literatura, sino en la tradición y el arte popular, los corridos y las canciones que nos dicen que camino de Guanajuato la vida no vale nada, si me han de matar mañana que me maten de una vez o nomás tres tiros le dio. La cultura mexicana es un surtidero inagotable de muerte, un flujo que aún no cesa, un río de pistolas (1999: 28).

José Enrique Martínez López describe al universo del corrido mexicano como “encerrado en un círculo de dolor y violencia” (1979: 87). Y en el conjunto novelístico de la Revolución esta asume todas las formulaciones imaginables, porque es reiterada, contundente y terrible. Sus protagonistas son a menudo seres provistos de “la ingenuidad del niño y la amoralidad del chacal”, que Azuela había señalado propias de sus personajes. La brutalidad sorprende a un hombre de libros como Guzmán.

Para avanzar hacían corcovos sobre los cadáveres hacinados; pero la bala no erraba por eso; con precisión siniestra iba tocándoles uno tras otro y los dejaba a medio camino de la tapia –abiertos brazos y piernas- abrazados al montón de sus hermanos inmóviles. [...] Brillaba el claro lunar en la abollada superficie del cubo del pozo y hacía sombras precisas al tropezar con todos los objetos: con todos, menos con los montones de cadáveres. Estos se hacinaban, enormes en medio de tanta quietud, como cerros fantásticos, cerros de formas confusas, incomprensibles (“La fiesta de las balas”, *El águila y la serpiente* (1928), Leal, 1979: 37, 39).

Y lastima el corazón de la madre de Nellie Campobello niña: “otras veces, cuando ella estaba contando algo, de repente se callaba, no podía seguir. Narrar el fin de todas sus gentes era todo lo que le quedaba” (1966: 944). El relato de la atrocidad responde a menudo al afán de desvelar el sin sentido de un movimiento que, una vez desencadenado, se mostró incapaz de controlar su impulso destructivo:

Mucha gente se mataba a lo bagre. Yo creo que fue una guerra mal entendida porque eso de que se mataran unos con otros, padres contra hijos, hermanos contra hermanos; carrancistas, villistas, zapatistas, pues eran puras tarugadas porque éramos los mismos pelados y muertos de hambre. Pero esas son cosas que, como dicen, por sabidas, se callan (Poniatowska, 1984: 93).

Pasábamos por sobre los muertos, pisando a los heridos y atentos solo a escapar de aquel fuego terrible. Si alguna vez se acaba el mundo lo que suceda ha de ser algo así como lo que pasamos entonces (Urquiza, 1966: 449).

La descripción del atuendo campesino, el recuento de las faenas domésticas y las labores de la ranchería, la presentación de la belleza femenina conforme a los moldes de la lírica y la épica cantada, la concentración en unos mismos tipos humanos o el elogio del valor, son aspectos que vinculan asimismo a ambos ciclos. Sin embargo, el panorama cultural postrevolucionario favoreció una interpretación distorsionada de la persistente presencia de esta imaginaria. Si un corrido de mediados de siglo como el de Gabino Barrera da lugar a una figura que “no entendía a razones andando en la borrachera” y que “dejaba a mujeres con hijos por donde fuera”, o un personaje de *Huapango* (1946) de Herrera Frimont, especifica las circunstancias de su participación en un duelo con estas palabras: “ha sido a lo macho, padre, y yo no la busqué” (1946: 24), Paredes consigna que la palabra “macho” no hace su aparición en la balada hasta los años cuarenta (en Herrera-Sobek, 1990: 111). Efectivamente, interpretaciones como la de Paz soslayaban tanto la matriz literaria subyacente al discurso folclórico del machismo como la deformación ideológica, cada vez más presente tanto en la pantalla como en la canción por la que aquel pasó de referir una “manera popular de entender y de afrontar la muerte” a constituirse en una suerte de “técnica compensatoria de la inferioridad social” (Martín Barbero, 1987a: 183, 211). Si bien es cierto que la voz femenina no se deja oír en el corrido y que la independencia de la mujer en una sociedad patriarcal es sancionada con la muerte trágica que, desde el Romancero, ha

venido dando lugar a toda una colección de *exempla* por la que las muchachas que actúan conforme a su voluntad resultan víctimas de finales desgraciados, o que la figura de la “mujer traidora” constituye un verdadero arquetipo del género, el corrido “tradicional”, entendiéndolo por tal el que se gestó con anterioridad al despliegue en la década de los treinta del cine y la industria discográfica mexicana, no se detiene en la jactancia de la conquista amorosa y, cualesquiera que sean las circunstancias más o menos novelescas que aderecen el relato, su filosofía abunda en el enaltecimiento de valores como el coraje, la valentía, la honradez, la generosidad, el esfuerzo, la honestidad o la defensa de la familia en su concepción tradicional... Asimismo, es la asunción honrosa del enfrentamiento con un enemigo más poderoso y no la pendencia en sí la que resulta celebrada por la canción. Por eso un corrido como el de “Martín Herrera”, que antes citábamos como ejemplo de arrojo, se cierra con una declaración que desplaza finalmente el foco de atención de la bravata a la fábula moral:

*Triste fin el de este Herrera, que por bandido perdió,  
y aunque fue gallo muy fino, el castigo recibió.* (Mendoza, 1976: 124.)

Lejos de expresar una idiosincrasia atávica, la mecánica de la narración corridística permite por ejemplo un intercambio como el que modifica el sentido de las baladas dedicadas a la célebre figura de Benjamín Argumedo. La que canta:

*-Oiga usted, mi general: yo también soy hombre valiente,  
quiero que usted me fusile al público de la gente,  
("Fusilamiento del general Argumedo", Hernández, 1996: 49),*

y la que presenta a un Argumedo comedido y temeroso del fin que le aguarda:

*-Oiga usted, mi general: quiero que me haga favor,  
quiero que no me'afusile, téngame preso mejor.  
[...] Adiós también el reloj, tus horas atormentaban,  
pues clarito me decía las horas que me faltaban.  
("Benjamín Argumedo", Hernández, 1996: 52 y 53.)*

Existen asimismo muestras que incorporan valoraciones anti-épicas, testimonios de pesadumbre ante la destrucción:

*Pues al fin es el horror de ver esa población  
siendo un pueblo tan lucido y luego un triste panteón.*

(“El cuartelazo”, Hernández, 1996: 45.)

E incluso dentro de un subciclo tan dado a la exaltación épica, en uno y otro sentido, como es el villista, ciertos testimonios prefieren destacar la ecuanimidad del personaje y su buen hacer no solo como guerrero sino también como organizador en tiempo de paz:

*Le contestó Pancho Villa: -Hombre, no seas imprudente,  
si bombardeamos Celaya perecen los inocentes.*

(“Toma de Celaya”, Hernández, 1996: 70.)

*-Daré tierras a parcelas, contratos y arreglos fijos,  
voy a establecer escuelas para educar vuestros hijos.*

(“Rendición de Pancho Villa”, 1996: 76.)

En general, la exacerbación de determinados atributos del folclore y su elevación a la categoría de mitos fundacionales de la identidad mexicana postrevolucionaria formó parte de un complejo proceso en el que al sustrato cultural propio se sumaron la fabricación discursiva del nuevo folclore de distribución *massmediática*, la retórica institucional y un aporte intelectual muy influido por determinadas teorías identitarias en boga. Jalonada por una serie de hitos, el mito del carácter mexicano habría comenzado a fraguarse con el pensamiento de los intelectuales positivistas y liberales de principios del siglo XX, al que sucedió la reacción antipositivista de Caso y Vasconcelos, espoleada por el nacionalismo revolucionario. Curiosamente, la disidencia con respecto a este habría de contribuir desde sus propios parámetros, condicionados por la influencia que por la misma época ejercieron en el país las teorías de G. Sorel, Gustave Le Bon y de Ortega y Gasset, quienes según Bartra (1987: 19-20) contribuyen a inyectar en la clase media intelectual el temor a la masificación del hombre moderno y al progreso de la sociedad industrial, a una idéntica codificación sesgada de la personalidad colectiva del país. A las aportaciones efectuadas en este sentido por Samuel Ramos y Octavio Paz las completa la colección de estudios sobre “lo mexicano” publicados bajo la dirección de Leopoldo Zea por figuras como Jorge Carrión, José Gaos, Salvador Reyes Nevares o Emilio Uranga. Unos y otros dieron cuerpo a los dos mitos deconstruidos por Bartra, el del indígena retraído, pasivo y melancólico, el del

mestizo contemporáneo, impulsivo, escéptico, orgulloso, violento, mujeriego y debilitado por el alcohol. Incapacitados además ambos para la comunicación, dominados por el “complejo de inferioridad” diagnosticado por Ramos y en relación conflictiva con la modernidad, su consignación como “otredad” justificaba el distanciamiento con respecto a ellos de ciertos sectores intelectual o tradicionalmente hegemónicos, en tanto que las instituciones gubernamentales optaron por proponerse como una extensión lógica del segundo tipo, pasional y arrebatado frente al pragmatismo anglosajón, “de manera que las más turbias alianzas o los actos más vengativos son legitimados por el fuego interno que supuestamente arde dentro de cada mexicano” (Bartra, 1987: 62). Por caminos diversos, se arriba a las mismas conclusiones: la filosofía de lo mexicano hace énfasis en los aspectos primitivos del pelado para enfrentar la exaltación populista que hacen de él los intelectuales más ligados al Estado y a sus tradiciones revolucionarias. Si una cohesión nacional sustentada en lo irracional legitima la violencia como reparación a título propio de unos desequilibrios para cuya resolución el Estado se muestra incapaz o poco interesado, y en favor de lo cual sanciona tanto la relatividad de la vida como la heroicidad de la muerte, la comprensión exotizante de la realidad de los sectores más oprimidos lleva a atribuir a estas un desprecio por la vida que es inconsecuente tanto con la realidad material como con la propia tradición (desautorizando las remisiones a la cosmogonía prehispánica en justificación de la pervivencia en el mexicano de una resignación milenaria, Bartra recupera un poema de Netzahualcáyotl sobre la angustia de Xólotl, el gemelo de Quetzalcóatl, quien según ciertas interpretaciones del mito no quería morir y cuya letanía angustiosa reza: “si yo nunca muriera, si yo nunca desapareciera”) o el desarrollo, común a otras sociedades, de formas rituales de control del sufrimiento, que explica la actitud irónica, confiada y hasta macabra con que se enfrenta a la muerte en determinadas elaboraciones culturales mexicanas. Igualmente, la descripción de la muerte trágica de los personajes de corrido se corresponde en no poca medida con la intención de la literatura vulgar de pliego suelto de impresionar a sus receptores con grandes hechos trágicos (González, 2000: 521) sin adquirir por ello una connotación ontológica determinada.

### 3.1.2. LA APROPIACIÓN NOVELÍSTICA DEL CANCIONERO.

La narrativa revolucionaria se ha servido conscientemente de la canción en numerosas ocasiones. La presencia intertextual de coplas es en ella abundantísima y cumple funciones diversas, la más evidente la que apela al cancionero con una finalidad descriptiva, en la línea típica del realismo y el regionalismo literarios. La interpolación de fragmentos de canciones, o la alusión a ellas, vivifica las descripciones costumbristas hacia las que la novela se muestra aficionada, explotando provechosamente los narradores las posibilidades del verso intercalado tanto para caracterizar a personajes y grupos como para dar cuenta de manera impresionista de hábitos y tradiciones culturales.

Al son de las séptimas y las vihuelas o en el untuoso ritmo del órgano de boca cantan los corridos melancólicos y monótonos, las viejas canciones criollas, las tonadas sin inflexiones del otomí. La noche es la leyenda y la conseja, poblada del griterío de la gente de Marcial Cavazos, jinete redentor de caballito flamígero como San Jorge el del dragón [...] (Magdaleno, 1966: 880).

El motivo musical atraviesa buena parte de los retratos que recrean la vida de las tropas, asiduas a la entonación de corridos y canciones sobre la lucha y la muerte:

[...] comieron con avidez, y cuando quedaron satisfechos, se tiraron de barriga al sol y cantaron canciones monótonas y tristes, lanzando gritos estridentes después de cada estrofa (Azuela, 2002: 83).

La presencia de la canción es notable en un texto como *Tropa vieja* (1943), de Francisco L. Urquiza, donde se mencionan los corridos de “Macario Romero”, de “Tolentino” y de “Luis Banderas”, amén de un gran número de coplas tradicionales. La música se presenta como desahogo del pobre ante una vida plagada de dificultades:

En la borrachera nos daba, como a todos los peones de La Laguna, por contar tragedias y canciones rancheras con sus correspondientes gritos y sus maldiciones. Ese es el consuelo de los hombres de trabajo cuando se sienten aliviados por un trago que les raspe el gañote.

*Decía Macario Romero:*  
“Oiga, mi general Plata,  
concédame una licencia  
para ir a ver a mi chata” (1966: 372).

Son muy frecuentes en el conjunto del ciclo las alusiones a fiestas y fandangos, la consignación de actuaciones de corridistas profesionales, la descripción de instrumentos o la incorporación de personajes músicos, como el Kirilí de *Cartucho*, que cantaba ostentosamente, o Bartolo, quien entonaba una y otra vez el “desterrado me fui”. El general Agustín García, por su parte, cuando quiso robarse a una joven que no encontró se consoló con la guitarra: “se puso a cantar ‘prieta orgullosa, no te vuelvo a ver la cara’” (Campobello, 1966: 932). Hasta quedan reflejadas las dotes parranderas de Madero (Reed, 1971) o de Villa:

Villa nunca bebe ni fuma, pero a bailar le gana al más enamorado galán en México. Cuando se dio al ejército la orden de avanzar sobre Torreón, Villa hizo un alto en Camargo para apadrinar la boda de uno de sus viejos compadres. Bailó continuamente, sin parar, dijeron, toda la noche del lunes, todo el día martes y la noche, llegando al frente el miércoles en la mañana con los ojos enrojecidos y un aire de extrema languidez (Guzmán, *El águila...*, 1995: 108).

En *La revancha* (1930), de Agustín Vera, se suceden los intertextos de canciones de todo tipo: revolucionarias, sentimentales, de apego al terruño... Como banda sonora de una panorámica del campo potosino, se escuchan los versos del “Desterrado me fui”. También se da cuenta de la costumbre de entonar canciones en los *vivacs* revolucionarios. Aquí, la óptica distanciada de lo popular, sinónimo todavía de primitivismo y “otredad”, de un novelista como Vera, se hace más evidente: los versos son calificados de “incoherentes” y la monotonía de la música remite a nostalgias y pesares propios de “remotos antecesores”. También abundan las interpolaciones de corridos en las novelas tardías que se han ocupado de la Revolución y de la guerra cristera. La música y los músicos, tanto cultos como populares, ocupan un lugar destacado en el conjunto de la novelística de Agustín Yáñez. Mientras que los ejércitos imaginados por Elena Garro entonan los versos de “Benito Canales”:

Llegó un ejército que no era el de Abacuc. Sus soldados acamparon en la plaza, encendieron fogatas, asaron cochinitos y cantaron viejas canciones de fusilados.

*Andaba puerta por puerta  
buscando pluma y papel  
para escribir una carta  
a la mentada Isabel...* (1994: 189),

coplas y corridos sazonan el discurso de Josefina Bohórquez, la interlocutora de Elena Poniatowska en el testimonio autobiográfico que constituye *Hasta no verte, Jesús mío*:

Luego en la noche se hacían los corridos. Yo los canté, el del Mariscal y Julián Blanco; canté los del Treinta Batallón, de la Ciudad de Galeana, y supe también el de Benito Canales..., muchos corridos que ahora los pasan en el radio, pero nomás unos cachitos, no los pasan enteros, ni a la mitad siquiera. Cantan nomás lo que les conviene, no lo que debe ser. Cuando se moría uno, siempre le hacían su corrido:

*Mariscal y Julián Blanco  
se agarraron a balazos,  
Mariscal en el Palacio,  
Julián Blanco en el Castillo...  
Tira, na, na, Tira, na, na,  
Tira, na, na, Tira, na, na,*

¡Pero muy bonitos corridos que se hacían en esa época, nomás que eran muy largos!

*Cuando este Treinta pelió  
y en la ciudad de Galeana,  
el Gobierno se asombró,  
perdió el batallón la fama* (Poniatowska, 19784: 73).

Por todo ello, la novela de la Revolución Mexicana ha sido invocada como un documento histórico de primera magnitud para conocer las circunstancias que rodearon a la interpretación tradicional de canciones y baladas. A este respecto resulta célebre el pasaje en el que John Reed, en una crónica contemporánea a los hechos, informa sobre las circunstancias de recreación colectiva y espontánea de corridos durante las campañas militares en el norte de México:

Uno de ellos comenzó a cantar esa extraordinaria balada, “Las Mañanitas de Francisco Villa”. Cantó un verso, después otro cantó el siguiente, y así, en sucesión, cada uno de ellos iba componiendo un relato dramático de las hazañas del gran capitán. [...] Mientras uno cantaba, los otros, con la vista fija en el suelo, entretejían mentalmente su composición. [...] Estuvieron cantando en torno a su fuego más de tres horas (Reed, 1971: 75).

Reed documenta igualmente la improvisación de un corrido sobre la toma de Torreón, retrata a un grupo villista cantando “La Corrida de Toros”, a otro haciendo lo propio con el “Corrido de Pascual Orozco” o el “Desterrado me fui” y al joven subteniente Juan Santillana lo presenta entonando la vieja “yo soy el Conde Oliveros /

de la artillería española”. Por su parte, Ángel Arias (2002) localiza en un *corpus* de aproximadamente veinte novelas cristeras la incorporación de siete corridos, cuatro de ellos en *Rescoldo* (1961), de Antonio Estrada. En la mayoría de los casos se trata de citas fingidas, elaboraciones del propio escritor que opera ajustándose a la convención popular. Pero son sin duda las canciones revolucionarias, las todavía hoy bien conocidas “Valentina”, “Adelita” o “La Cucaracha”, las que han merecido mayor interés por parte de los narradores. La primera es convocada por Gregorio López y Fuentes en *Tierra* (1932):

Los músicos, envueltos en sus cobijas y con sus sombreros alicaídos que les cubren media cara, parecen pardos troncos dotados de sonoridad. *La Valentina* pregonaba su aventura amorosa, que se ha convertido en una aventura revolucionaria (1966b: 300),

por Rafael F. Muñoz en *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1931), donde se mencionan los versos de “la canción que traen los de Sonora” (1966: 708) o por José Rubén Romero en *Desbandada* (1934). De orígenes controvertidos, inspirada para algunos en la figura de Valentina Ramírez, soldadera carrancista fotografiada por Agustín Casasola en 1913 (Poniatowska, 1999: 18), en una compañera de Villa, también soldadera, en opinión de la investigadora Peggy Bonilla (2007), aparecida según María Herrera-Sobek (1990: 109) con anterioridad al desencadenamiento de la contienda, durante el surgimiento del maderismo en 1909, aunque cantada desde 1914 en honor a la soldadera obregonista, natural de Sinaloa, Valentina Gatica, sus populares versos han dado título además a obras muy diferentes, tanto desde el punto de vista genérico como temático o cronológico, de la colección de cuentos de Rafael F. Muñoz *Si me han de matar mañana*, aparecida en 1939, a la miscelánea publicada en 1986 por el periodista mexicano Pablo Espinosa Becerra o la compilación de relatos breves del venezolano Ígor Delgado Senior, de 1999.

En cuanto a “La Adelita”, cuya creación relaciona Elena Poniatowska con la historia de Adela Velarde Pérez, natural de Chihuahua, miembro desde muy joven de las tropas carrancistas del coronel Alfredo Breceda, parte de sus versos son reproducidos por *El águila y la serpiente* (1928), de Guzmán, *La revancha* (1930) de Agustín Vera, *Los recuerdos del porvenir* (1963), de Elena Garro, o, a modo de epílogo, íntegra, por

algunas ediciones de *Los de abajo* (1916)<sup>89</sup>. “La cucaracha”, himno carrancista, reaparece periódicamente en las páginas de *La revancha*, de Agustín Vera, donde también se cita a “La Adelita” y a “La Valentina”. A las tres las convoca asimismo una novela revolucionaria tardía, inspirada en los sucesos históricos de la ocupación norteamericana de Veracruz como *Frontera junto al mar* (1953), de José Mancisidor. Vasconcelos, por su parte, dedica en el segundo volumen de los cuatro que componen su autobiografía, *La tormenta* (1936), un ilustrador exordio a la primera:

Allí escuché por primera vez “La cucaracha”... “ya no quiere caminar, porque le falta marihuana que chupar...”. Se trataba de una alusión al ejército de Victoriano Huerta que dejó de pelear mientras su jefe apuraba el *atchiss* americano. Desde las improvisaciones del *vivac*, pasaba la canción a los bajos fondos sociales, antes de que la popularidad la lanzase a los salones y por medio del cine de Hollywood al repertorio internacional. Cambiando la letra, los vencedores de los sucesivos fraccionalismos han ido aprovechando el son para ultrajar a sus rivales. “La cucaracha” llegó a ser símbolo revolucionario con la marihuana de la demagogia y el paso marcado por el extranjero (1958: 82).

Pero además de contribuir de manera eficaz a la pintura de tipos y ambientes, la interpolación de canciones en la prosa refuerza poderosamente los objetivos testimoniales y memorialistas del *corpus*. Desempeña por igual una función valorativa, pues los relatos intercalados ofrecen ya un juicio sobre los hechos que recrean, un primer nivel de interpretación del conflicto (Arias, 2002) que por lo general tiende a reforzar los planteamientos de un autor que los ha seleccionado cuidadosamente. Por un lado, tanto la cita explícita como la alusión a previas elaboraciones verbales de los acontecimientos refuerzan con su incorporación de la voz ajena –las voces sin rostro de una enunciación colectiva- la sensación de objetividad histórica: el autor cede la palabra

---

<sup>89</sup> Adela Velarde no tardó en desempeñarse como enfermera de campaña, inspirando al capitán Elías Cortázar Ramírez la célebre melodía, que le habría sido dedicada por él poco antes de su muerte en combate (Poniatowska, 1999: 18). Herrera-Sobek consigna la misma historia como base de la canción, si bien registra como autor de los versos al sargento carrancista Antonio del Río Armenta (1990). En opinión de Armando de María y Campos, la difusión de “La Adelita” se inicia de la mano de las tropas del general constitucionalista Domingo Arrieta y de su hermano Mariano. El director de la banda de música de la Brigada Arrieta, Julián S. Reyes, habría conocido la melodía en Culiacán, a través de un interlocutor de apellido Amezcua que la consideraba originaria de la costa y de una época muy próxima al maderismo, en torno a 1909. Reyes instrumentó la pieza adaptándola para su interpretación por banda militar y la difundió por los lugares por los que se desplazó su batallón. Uno de sus integrantes, Rufino Quiñones, se desplazaría con el tiempo a El Paso, Texas, interpretándola allí, lo que favoreció que el tema quedara pronto registrado por las pequeñas compañías de grabación que proliferaban al norte de la frontera mexicana, contribuyendo en gran medida con ello a su preservación y difusión (Avitia, 1997-1998, t. II: 186-187).

a otros, los protagonistas de la acción, y la presenta tal cual al lector. Por otra parte, esa misma convocatoria cumple con una labor estilística de primer orden, intensificando la verosimilitud de un relato que se propone como testimonio y registro de hechos efectivamente acaecidos, al tiempo que, aun sin adentrarse en el terreno de la polifonía en el sentido en que el concepto es desarrollado por Bajtin, pues la dominante va a seguir siendo la visión ideológica del narrador, acentúa la experimentación heterofónica y heteroglósica del discurso novelístico.

Al propósito legitimador o a la finalidad retórica que subyacen en un buen número de casos a la transcripción literal de textos orales se incorpora en otros su aprovechamiento como elementos destacados en la estructuración del relato y la construcción de la intriga. A la manera de *mise en abyme*, imagen especular y sintética de los sucesos descritos, aparecen un buen número de estrofas. Una posibilidad que pasa tanto por la incorporación intertextual directa como por la mera alusión a los temas, confiando los narradores en la competencia de sus lectores para restaurar íntegros argumentos, ritmos y motivos. En el primer caso es preciso considerar la cita de versos de un corrido de leva como el de “Juan Soldado” por Francisco L. Urquiza en *Tropa vieja* (1966: 417) - “de edad de quince años / me agarran prisionero / y me hacen soldado / del Quince de Puebla”-, novela que documenta a su vez el enganche forzado a la milicia de un peón denunciado por borracho y alborotador. El conjunto del libro ofrece una visión descarnada de los mecanismos por los que el gobierno nutría al ejército nacional de hombres indiferentes a la vida de armas, si bien lo suficientemente pobres como para no poder recusar las sentencias con las que tanto el estamento hacendado como la autoridad eclesiástica procuraban con ayuda del poder judicial el fin de cualquier conato de disidencia. Con idéntico motivo, Gregorio López y Fuentes plantea en *Tierra* (1932) una suerte de paráfrasis a “La Leva”, corrido que como el anterior da cuenta de la situación de los peones obligados a incorporarse al ejército:

Es otra vez *La Leva*. Se alternan, relatando las peripecias de todos aquellos a quienes se han llevado de reclutas. Son recuerdos de las requisas de hombres que se hicieron hace muchos años para combatir a los americanos y después a los franceses. Son hechos revividos a causa de todos aquellos enviados de recluta por los patrones como castigo. Los trovadores relatan que llegaron las fuerzas del gobierno, que se citó a todos los jóvenes solteros y que de ellos se llevaron a los mejores. En cada final de estrofa hay algo

así como un sollozo, tal vez porque el autor no pudo transcribir de mejor manera el llanto de las madres deshijadas (1966b: 267).

Fragmentos del “Corrido de Marcial Cavazos”, testimonio de la rebelión delahuertista en el estado de Hidalgo, atraviesan el recuento de la historia de San Andrés de la Cal ofrecido por Mauricio Magdaleno en *El resplandor* (1937). La balada, que rememora la actuación guerrillera y el final trágico de uno de los últimos levantados en favor de la causa de Adolfo de la Huerta frente a la de Calles y Obregón durante el primer lustro de la década de 1920, es propuesto en la novela como modelo regional de resistencia popular a la dominación.

*Desde Pachuca a Ixmiquilpan,  
Actopan y otras regiones,  
hostilizaba al gobierno  
al frente de sus dragones...*

¡Ay, ay, ay! ¡Quién lo vio con la sonrisa floreciéndole en la boca y la voz prometedora latiendo al aire como el trueno del temporal! ¡Les traigo de comer, indios amolados! ¡Arriba, otomíes! ¡Agarren su itacate y vámonos a pelear por los pobres!... (1966: 88).

Convertido por la canción en emblema de lucha por la dignidad de los indios, la figura de Cavazos prefigura en las páginas escritas la de aquel en quien la comunidad ha depositado su esperanzas para liderar el cambio, Saturnino Herrera, quien terminará no obstante por revelarse como una duplicación negativa del héroe popular, participando con singular avidez de la explotación de sus propias gentes. Por todo ello, la derrota del héroe corridístico terminará por constituirse a su vez como una anticipación trágica de la suerte que aguarda al pueblo.

También el carácter anticipatorio de los versos de “La Valentina” es advertido por el narrador de *La revancha* (1930), que los convoca para dar cuenta por adelantado del destino que espera a los batallones objeto de su atención.

De la columna que marchaba más allá de los soldados de Roberto Guzmán llegó el canto de combate. Era como una entrega en la que se expresaba el sacrificio anticipado y la despreocupación ante la muerte que ninguno tenía:

*Si me han de matar mañana,  
que me maten de una vez...* (Vera, 1966: 574-575).

Con función de pronóstico, como anticipación trágica o vehículo para la creación de suspense, en forma de duplicación interna o síntesis de los motivos centrales de la historia, instaurando pausas diegéticas que prolongan la expectativa del lector..., de todas estas formas contribuye la presencia intertextual de fragmentos del cancionero a la organización de la trama narrativa de cuentos y novelas.

Pero existen también otras formas de incorporación de este universo al de la literatura escrita. La indudable atracción que ejerce el tema musical sobre los narradores que se han ocupado del tema revolucionario se hace patente en el significativo número de textos que llevan por título un verso de corrido o de canción. Hay además cita paratextual de los mismos en *La muerte de Artemio Cruz* (1962), encabezada entre otros por un epígrafe que es verso de copla, “no vale nada la vida / la vida no vale nada”, hecho célebre por José Alfredo Jiménez en su “Camino de Guanajuato” y capaz de condensar en forma epigramática la revelación más difícilmente cuestionable a que ha conducido al protagonista su larga recapitulación autobiográfica previa a la muerte. O en el cuento del mismo nombre de *El llano en llamas* (1953), al que introduce una frase de “El corrido de La Perra Valiente”, “ya mataron a la perra, / pero quedan los perritos”, inquietante promesa de repetición cíclica, como es habitual en Rulfo, corroborada además por el fragmento que cierra el relato. Saturnino Medina, “La Perra”, fue jefe de brigada del general Pedro Zamora, quien peleó en el estado de Jalisco primero en favor del maderismo, luego contra el ejército de Huerta y finalmente como parte de las tropas villistas. Tras las derrotas de la División del Norte, estos grupos quedaron aislados y dispersos, optando bien por la rendición, bien por la adhesión al constitucionalismo o por el simple pillaje. El apodo de “La Perra” lo había ganado Medina, célebre asimismo como ladrón de mujeres, por su costumbre de ponerse a ladrar en los momentos de combate (Avitia, 1997-1998, t. II: 34). Así reza el corrido compuesto con motivo de su muerte en 1916:

*Decía Catarino Díaz:  
-Nos quieren hacer poquitos,  
ya mataron a la Perra,  
pero quedan los perritos. (Avitia, II: 34.)*

Efectivamente, la guerrilla de Pedro Zamora continuó combatiendo tras la muerte de Medina, prolongando sus miembros durante largo tiempo las escenas de robo y saqueo descritas por Rulfo. El testimonio del autor de *Pedro Páramo* no puede por ello sino revelarse escéptico con respecto a la posibilidad de su interrupción por las nuevas generaciones.

-También a él le dicen *El Pichón* –volvió a decir la mujer, aquella que ahora es mi mujer. Pero él no es ningún bandido ni ningún asesino. Él es gente buena. Yo agaché la cabeza (Rulfo, 1985: 103).

Pero probablemente la literatura “culto” echa mano al folclore en su forma más característica como un medio con el que garantizarse tanto la proximidad empática a “lo popular” como la posibilidad de consignar una cosmovisión distinta a la dominante, asociada con valores de espontaneidad, pureza, ingenuidad o fuerza. Edith Negrín, al comentar la presencia de dos canciones –“La cautela”, una melodía carcelaria del siglo XIX, y el “Corrido de José Lisorio”, perteneciente al subciclo de hijos desobedientes- en *El luto humano* (1943) de José Revueltas, entiende que con ellas se contribuye a crear la impresión verosímil “de un grupo humano –campesinos, ‘pueblo’ mexicano, mexicanos todos- condenado, como por una maldición, a ser finito, desarraigado, degradado” (Negrín, 1992: 887). La autora reconoce en la remisión al canto un sentido político contestatario: “el interés por el folclore testimonia una búsqueda [...] de formas culturales alternativas a las propuestas e impuestas como universales y como las únicas válidas” (897). Si la capacidad del folclore para la contestación directa postulada por investigadores como Luigi Lombardi Satriani ha sido sometida a un enjuiciamiento severo, su importancia para la actuación indirecta ha sido reconocida en cambio en forma prácticamente unánime, dado el destacado papel de las manifestaciones folclóricas para fortalecer la cohesión interna de los grupos e intensificar su solidaridad y su capacidad de supervivencia frente a un orden social externo y a menudo más poderoso (Limón, 1983: 47).

La novelística vinculada a la Revolución Mexicana se ha mostrado particularmente atenta a esta capacidad del canto para promover momentos culminantes de participación comunal:

Del centro de la ciudad, adonde el grueso de las fuerzas había llegado, venía un marcial rumor de cornetas y tambores y de voces de los soldados y la multitud que cantaban, fraternizando, las canciones que ahora los unían. El canto encerraba no sabía qué, una mezcla de fuerza y fatalidad, que embriagaba sus sentidos (Mancisidor, 1966: 575),

tratando de hacer partícipe a la escritura de su potencial para la instauración de climas emocionales más intensos que los del devenir cotidiano. Tanto los narradores habitantes de la provincia como la soldadesca nómada contemplan las vivencias asociadas al canto como depositarias de una trascendencia excepcional.

Las cadencias de la Valentina, la Juanita, la Julia, ahondaban su ánimo eufórico y taciturno, lo ponían en contacto íntimo con las fuerzas creadoras del universo, y afloraban de su carne y de su alma insospechados filones de vitalidad (Guzmán, *El águila...*, 1995: 303).

La invocación al canto cumple en este sentido dos funciones simultáneas, en las que lo estético se imbrica estrechamente con lo ético. Por un lado, los modelos de heroísmo sancionados por las comunidades populares a través de la incorporación a la narrativa corridística de determinadas trayectorias humanas, que perviven de esta manera en la memoria colectiva durante generaciones, son reconocidos y registrados por la literatura escrita, la cual exhibe hacia ellos grados diversos de identificación o de distanciamiento. La evocación de un terreno común de idealización moral y la apelación a patrones culturales compartidos contribuye a intensificar la vocación transmisora de la memoria del pueblo mexicano y su papel como locutora autorizada del mismo de esta novelística. Pero además, la literatura escrita busca en determinados momentos homologar su funcionamiento semiótico al de los textos cantados, basado en la eficacia pática, del que se procura participar aprovechando el poder evocador de lo musical, capaz de sobrepasar la intensidad tanto denotativa como connotativa del texto escrito. Es por esto quizás que desde Demetrio Macías, quien transita por su novela tarareando obsesivamente una tonadilla, pasando por los lacónicos personajes rulfianos, quienes tocan y cantan alguna vez, hasta la apoteosis de homenaje y parodia de *José Trigo* (1966), de Fernando del Paso, la canción mexicana se ha revelado como una presencia recurrente en la narrativa interesada por el episodio histórico.

Nosotros los ferrocarrileros de relé y kepí, [...] que en nuestros trenes tarascas [...] y *pita pita* y *caminando*, en nuestras viejas queridas locomotoras que tenían nombres de canciones: *La Adelita* y *La Juventina*, *La Llorona* y *La Negra Consentida* dijimos adiós a nuestros viejos rincones de cantina donde *adoloridos del corazón por una ingrata* a escondidas del sol *bebíamos una copa y otra copa* y hasta 15 o 20 tragos... Dijimos adiós *mi chaparrita* a nuestras chachas *Mariquitas lindas*, a nuestras rieleras *quereres nuestros, prietas malditas* mancornadoras, *lloronas de azul celeste* y *ojos de papel volando*, viejos *amorcitos corazón* que no se olvidan ni se dejan, y de quienes éramos amantes y seguros servidores... Y las dejamos solitas y sus almas *allá en nuestros ranchos grandes, en nuestras cuatro milpas*. [...] Porque nosotros los *milamores, mexicanos y juanes* de acá de este lado, afamados por *entrones, malos y mal averiguados*, y *borrachos, parranderos y jugadores*, sin cuaco *sieteleguas* que se nos atorara, pantalones cachiruliados y a la cintura nuestra 45 con sus *cuatro cargadores*, porque *la vida no vale nada y si nos han de matar mañana*, [...] *tristes y solos cual hojas al viento* [...] *a darle cuenta al Creador*, a sepultarnos en el *negro y solitario olvido, al pie de los magüeyales* [...] y *trillados por el ganado*... (Del Paso, 2001: 217)<sup>90</sup>.

### 3.2. ALGUNOS TESTIMONIOS DE RELACIÓN.

#### 3.2.1. *CARTUCHO*, DE NELLIE CAMPOBELLO.

*...a menudo me preguntaba yo en Ciudad Juárez qué hazañas serían las que pintaban más a fondo para la División del Norte: si las que se suponían estrictamente históricas o las que se calificaban de legendarias; si las que se contaban como algo visto dentro de la más escueta realidad, o las que traían ya tangibles, con el toque de la exaltación poética, las revelaciones esenciales. Y siempre eran las proezas de este segundo orden las que se me antojaban más verídicas.*

Martín Luis Guzmán

Por la última de las opciones valoradas por Guzmán se decanta sin duda *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México* (1931)<sup>91</sup>, de Nellie Campobello, testimonio excéntrico en relación al conjunto novelístico de la Revolución Mexicana. Lo es por tratarse de la obra de una mujer en un panorama escritural dominado por hombres, por su opción por un modelo narrativo sumamente particular, que arraiga en el realismo documental pero lo trasciende en diversas direcciones, o por su temprana reivindicación de Villa y del villismo, denostados por la institucionalidad del país más o menos hasta

---

<sup>90</sup> Los subrayados, todos ellos fragmentos de corridos y canciones populares mexicanas, son nuestros.

<sup>91</sup> En 1940 aparece la 2.<sup>a</sup> edición del libro, aumentada y con abundantes modificaciones con respecto a la original, probablemente efectuadas bajo la supervisión de Martín Luis Guzmán.

el ascenso al poder de Lázaro Cárdenas<sup>92</sup>. También por los avatares de su historia editorial y por haber quedado de alguna manera contaminado su sentido por las diversas confusiones que, pertenecientes ya a la esfera biográfica, rodearon a la figura de Campobello<sup>93</sup>.

A caballo entre la organicidad del texto novelístico y la acumulación de cuadros independientes, *Cartucho* presenta una serie de estampas que narran momentos culminantes de la vida de los revolucionarios del campo de Chihuahua, casi siempre teñidos de violencia. La autora imposta la voz y la perspectiva para asumir, en un gesto doblemente fingido<sup>94</sup>, las de la infancia durante la cual habría sido testigo junto con su familia de los hechos narrados. Este juego de perspectivas, el carácter peculiar del testimonio, que proviene tanto de la observación directa como de los relatos que le proporcionan diversos informantes -su madre en primer término-, así como la voluntad de reparación de la causa villista que gobierna absolutamente la narración están en el origen de algunas de las particularidades de un discurso que comparte varias de sus claves narrativas con las de la crónica corridística. Como señala Max Parra, “Campobello, acercándose a formas narrativas de una sensibilidad oral, se preocupa por

<sup>92</sup> Las fluctuaciones en la valoración del “Centauro del Norte” y de su acción militar han sido rastreadas por Max Parra (2005) en un texto que da cuenta de los intereses de la casta política post-revolucionaria (parte de la cual pudo estar implicada en su muerte en 1923) por codificar la imagen de Villa como bandido y enemigo de la nación, contrastando con su arraigo entre las clases populares, que en buena medida lo apreciaron como a un héroe. La disensión cardenista con respecto al “grupo de Sonora”, que a través de los gobiernos de Obregón y de Calles primero y luego por medio del control ejercido por este sobre las presidencias de Portes Gil y de Ortiz Rubio -el denominado “maximato” (1928-1932)- había prolongado su influencia en la vida del país durante más de una década, se halló entre las razones de la recuperación oficial del villismo a partir de la década de los treinta.

<sup>93</sup> Existen en efecto en torno a la vida de la autora varios aspectos “oscuros” o mal conocidos, desde la fecha de su nacimiento -ella manejó dos, 1909 o 1913; un acta la sitúa en 1900- hasta la identidad de su padre -se ha especulado con la posibilidad, remota por cuestiones de cronología, de que hubiera sido el mismo Pancho Villa; fue probablemente hija natural de un sobrino de su madre, Felipe de Jesús Moya-, e incluso su nombre de pila: Nellie Francisca Ernestina Campobello fue bautizada María Francisca Moya Luna y como Soledad se conocería en la familia a su querida hermana Gloria, siendo el apellido del posible padre de Gloria, Ernst Campbell Reed, hispanizado, el que terminaran adoptando las hermanas. Son además extraños los sucesos que rodearon a su muerte: secuestrada por motivos económicos por unos allegados en 1985, durante más de trece años se desconoció su paradero y solo recientemente se ha sabido de su fallecimiento en Hidalgo del Parral algún tiempo después de iniciado el secuestro.

<sup>94</sup> Los acontecimientos descritos en *Cartucho* tienen lugar mayoritariamente en torno a 1916, durante la etapa más cruda del enfrentamiento entre villistas y carrancistas en Durango y el sur de Chihuahua. Si Campobello nació en 1900, su vivencia de los hechos habría sido la de una adolescente. Sin embargo, el libro es consecuente con el apunte biográfico que sitúa su nacimiento en torno a 1909, haciendo de ella una niña de seis o siete años durante los sucesos.

reproducir la percepción y el impacto psicológico que tuvieron los sucesos de sangre y de muerte en la conciencia personal y colectiva [...]” (1998: 167).

Nos hallamos ante una escritura en cierto sentido reactiva, resultante de una voluntad de oposición múltiple. Por una parte, como lo ha observado magníficamente Blanca Rodríguez, la autora “inaugura una forma de narrar y un contenido no abordados por la mujer hasta ese momento”, la cual:

resquebrajaría el monumento de la estética romántica a la mexicana, pues no incurre en patrones didácticos, ni moralizantes, ni críticos de las costumbres. Frente a la condición de limpidez social de las escritoras cristianas y las que educaban a las familias y a los ciudadanos, la literatura realista-naturalista de Campobello resulta fascinante porque, a semejanza de cuanto movilizaron las masas revolucionarias, la escritora desacralizó un concepto literario y una moral decimonónicos [...] (en Glantz, 2006: 48).

Pero es también producto de un imperativo moral que, según sus propias declaraciones, la obliga a rescatar al villismo de las difamaciones que habrían vertido en torno suyo la historiografía y la literatura precedentes: “lo escribí para vengar una injuria. Las novelas que por entonces se escribían, y que narran hechos guerreros, están repletos de mentiras contra los hombres de la revolución, principalmente contra Francisco Villa” (Campobello, en Keizman, 2007: 39)<sup>95</sup>. Testimonio de aquello que se ha querido silenciar, mediatizado además por esa perspectiva infantil que le permite entre otros aspectos naturalizar la presentación de unos hechos marcados por la brutalidad y la violencia, *Cartucho* construye entonces una visión del acontecimiento histórico subjetivizada desde diversas instancias: la calidad infantil de la aprehensión, el recuerdo y la enunciación de lo sucedido; la polifonía a partir de la cual se teje un relato que, nutrido de voces y de ecos de otras voces, busca asimilarse a la exposición colectiva; su abandono a la evasión lírica, remitiendo todo ello como ha señalado Betina Keizman (2007: 39) a una parcialidad política y emocional que tiene su origen en la madre. Es precisamente este carácter parcial y social de la rememoración, organizada en

---

<sup>95</sup> No es por ello casual que, en un entorno todavía poco favorable al villismo, la primera edición de la novela viera la luz de la mano de Ediciones Integrales, cuya base radicaba en Xalapa, Veracruz. Su gobernador, Adalberto Tejada, que había organizado frente a los ejércitos privados de los grandes propietarios agrícolas una poderosa liga de campesinos armados, patrocinó a principios de la década de los treinta la fundación por un grupo de intelectuales asociados al movimiento estridentista de Ediciones Integrales, casa editorial interesada en la difusión de una literatura de tendencias izquierdistas y radicales. *Cartucho* fue su primera publicación (Parra, 2005: 52).

torno al rescate de una sensibilidad familiar asociada a la infancia, el que explicaría la opción de Campobello por un modelo de escritura que se aleja del registro documental de la historiografía o del realismo literario decimonónico y su recurso a modos del relato oral, “el medio más adecuado y más tradicional de la transmisión de la memoria, de la construcción de una historia” (Keizman, 2007: 39). En la misma línea se ha pronunciado Max Parra (2005: 49), quien advierte en *Cartucho* un caso único en el que, frente a la mayoría de las aventuras narrativas centradas en la Revolución, no se observa la contraposición entre un sistema de valores externo a la cultura de los caracteres que se reconstruyen y en el que sí son evidentes en cambio la “solidaridad” y la empatía explícita con la visión del mundo “desde abajo”. Entiende Parra que Campobello consigue esto último a través de un posicionamiento muy claro en cada uno de los tres ejes de oposición sobre los que se construye el discurso: entre las percepciones del mundo infantil y la racional adulta, entre las esferas femenina y doméstica y la pública, entre la perspectiva regional de la realidad y la del nacionalismo centralista.

Precisamente el relato construye esta última mediante la recuperación de estructuras propias de la narración oral y popular, convertida en matriz estilística básica del texto y patente entre otros aspectos en el tono asumido por su narrador, quien hace gala de una asombrosa impasibilidad ante lo contado. La naturalización de la violencia y el tono imperturbable con que es descrito el horror conviven no obstante con manifestaciones del juicio personal de la narradora, así como con interpolaciones que provienen inequívocamente de la perspectiva de Nellie adulta:

A mí me parecía maravilloso ver tanto soldado. [...] -“¡Qué barbaridad!” -decía mi mente niña (936).

Si la ausencia de evaluación moral se ve interrumpida, lo es generalmente por la asunción del sufrimiento que la guerra causa entre los adultos:

Nunca se me ha borrado mi madre, pegada en la pared, hecha un cuadro, con los ojos puestos en la mesa negra, oyendo los insultos. El hombre aquel güero se me quedó grabado para toda la vida (940).

Este narrador-personaje se presenta además como enunciador de historias de otros, fundamentalmente, aunque no solo, historias que le fueron contadas por su madre. Múltiples voces se conjugan así en la construcción de la urdimbre discursiva, reforzando la impresión de que nos hallamos efectivamente ante una pieza no inventiva sino testimonial. Hablan Nellie niña, mamá, el tío, Pepita Chacón, Chonita, Martín López, El Siete, Ismael Máynez, Isaías Álvarez o las voces anónimas de las mujeres del Norte. Resulta significativa en este sentido la abundancia de *verba dicendi* que nutre el texto, lo que, junto a la revelación de las circunstancias bajo las cuales el narrador fue informado de los hechos, intensifica esa calidad comunitaria del arte de contar. Dos características que tanto como la constatación de la calidad de testigo presencial de los acontecimientos que narrador e informantes reiteran o la precisa localización topográfica de los hechos son propias de la oralidad tradicional, que busca con ello acentuar su verosimilitud: “*fue allí, en el cuartel de Jesús, en la primera calle del Rayo; lo vio mi tío, él se lo contó a mamá y lo cuenta cada vez que quiere*” (Campobello, 1966: 959), “*Salvador es de la calle Segunda del Rayo; nació allí, fue de la gente de José Rodríguez. Le contó a mamá algo de Carlos Almeida, algo del combate con Tomás Rivas. [...] Dijo que a José lo habían matado en una traición y que José para acá y José para allá. Dijo muchas cosas*” (947), “*todos comentaban aquel fusilamiento; dijo mamá que hasta lloraban por Pablito; ella no lo vio, porque estaba en Parral. Martín se lo contó todo*” (946), “*mataron al Perico Rojas, a González, a Chato Estrada. Fusilaron a los Martínez. Se perdió en el combate Sosita, y así se pasaban las noticias de boca en boca*” (962)<sup>96</sup>. Existen casos de múltiple narración enmarcada, a la manera de “cajas chinas”:

*Dice Chonita, contenta de recordarlo:*

*-Hacía mucho aire, los sombreros nomás se les pandeaban en la cabeza. [...] Las gentes que los vieron los recuerdan todavía. “Sí, cómo no, sí –dicen las señoras-, por allí iba Nicolás Fernández, alto, delgado...” (966).*

Un trasiego de dimes y diretes que favorece a una narración interesadamente focalizada, capaz de distorsionar u ocultar el calado de ciertos hechos, como cuando la polémica muerte de Tomás Urbina, atribuida a la voluntad de Villa, parece resolverse en

---

<sup>96</sup> Los subrayados son nuestros.

una cuestión de mera sagacidad por parte del general de Durango, que casi se diría ajeno a lo sucedido.

*Le contaron a mamá todo lo que había pasado. Ella no lo olvidaba. Aquellos hombres habían sido sus paisanos. Fue en Nieves –dijo mamá; [...] Contaron que al general Villa le había sorprendido mucho la noticia de la muerte de su compadre Urbina, pero todos supieron que Fierro le dijo que Urbina se andaba volteando y que realmente él había tenido que intervenir a balazos. Mamá decía que todo se debió a una corazonada del jefe de la División del Norte (942).*

En *Cartucho*, la precisión topográfica contrasta con la ausencia de menciones al año en que tienen lugar los hechos, lo que conviene a una perspectiva intrahistórica, doméstica, y que con ello participa también de fórmulas narrativas propias de la leyenda. En esta línea, abundan las caracterizaciones esquemáticas e incuestionables de personas y sucesos que se presentan más bien como la constatación de cosas por todos sabidas: “Elías Acosta era famoso por villista, por valiente y por bueno” (1966: 930).

Varias de las voces son incorporadas en la edición de 1940, que elimina un relato, el titulado “Villa”, y añade al conjunto veinticuatro historias nuevas, algunas fruto del trabajo de campo efectuado en el intervalo por la autora, quien entrevistaría a combatientes veteranos como Ismael Máñez o a la propia viuda de Villa, Austreberta Rentería, y recopilaría una importante serie de corridos y de leyendas regionales. En la parte final del libro se citan precisamente íntegros los corridos de Abelardo Prieto y de Martín López, se incorporan fragmentos de una canción popular de Chihuahua, con alteraciones surgidas de la pluma de Campobello, y de otra de su propia autoría en torno a los jóvenes de la Segunda del Rayo, la calle donde transcurre la infancia revolucionaria de Francisca y núcleo espacial desde el que irradia la narración.

¿Cuál es la función de estas citas? En primer lugar, los corridos incorporan de nuevo una voz de reconocida ajenidad que certifica la interpretación de los hechos propuesta por la autora y que lo hace además desde el punto de vista regional que la novela reivindica y busca recuperar: “le contaron a mamá todo lo que había pasado. Ella no lo olvidaba. Aquellos hombres habían sido sus paisanos” (942), “puros hombres de Durango estaban matando. Paisanos de nosotros” (954), “decían que aquellos hombres eran unos bandidos; nosotros sabíamos que eran hombres del norte, valientes, que no

podían moverse, porque sus heridas no los dejaban” (953). La presencia de corridos en el texto escrito adquiere por ello un cariz reivindicativo: por un lado, la apelación a la voz, con su ilusión de inmediatez, fortalece los lazos de pertenencia a una comunidad amenazada por un orden externo y más fuerte, apelando Campobello a la virtualidad del *folclore* para actualizar el sentido de la *Gemeinschaft* o comunidad aglutinada en torno a lazos afectivos, intereses y vinculaciones culturales comunes; pero además, como sucede con la mayor parte de los ensayos de inserción de canciones en la prosa, subyace aquí un deseo de hacer explícita, corporeizándola, la pertenencia a una tradición de la que Nellie y sus vecinos se saben no solo receptores, sino también creadores activos: “cada uno tenía una canción preferida y la fueron dejando de herencia a los que las quisieron” (962). El canto se presenta como el espacio de lo no institucionalizado, vía para la restauración de una memoria y una identidad que han sido silenciadas y que sin embargo son defendidas como fundamentales para la comprensión de la verdadera historia de México: “a mamá, que me regaló cuentos verdaderos en un país donde se fabrican leyendas y donde la gente vive adormecida de dolor oyéndolas” (929).

El corrido constituye asimismo una plataforma para la transmutación del hecho histórico en acontecimiento legendario, favoreciendo con ello su perduración en el recuerdo. Dos planos se dan cita en su concepción retórica y a ambos apela por su parte el experimento narrativo que constituye *Cartucho*: el del registro histórico, la fijación de acontecimientos efectivamente acaecidos; el de su transmutación a un plano superior de significación, por la que aquellos se revisten de una dimensión simbólica. Además, Campobello no deja de asumir la óptica que capacita a la memoria corridística para redimir una vida frustrada y contempla a la canción como una forma hermosa y suficiente de desagravio: “los que todavía recuerdan a Abelardo cantan la tragedia. Son así las deudas entre hombres; se pagan con canciones y balas. [...] Abelardo Prieto está vengado” (1966: 965). La historia de este joven oriundo de San Ignacio, en El Tule, Chihuahua, que se unió tempranamente a la causa de Villa y murió junto con su padre en una emboscada cuando tenía 21 años, la presenta la autora al alimón con la narración del corrido. El interés por consignar el trágico suceso y la elevación de Prieto a emblema de la valentía y la capacidad de sacrificio de los jóvenes norteros dan cuenta de la manera en la que, lejos de la anotación exhaustiva de fechas, batallas y datos,

Campobello opera conforme a la lógica cultural de la narración popular, en la que la calidad de la comunicación está lejos de ser proporcional a la cantidad de la información manejada (Martín Barbero, 1987) y se asienta más bien sobre criterios que tienen que ver con valores de significatividad, ejemplaridad, pertinencia, etc. En el caso de Martín López (“Las hojas verdes de Martín López”), la voz corridística entona en una segunda voz un acontecimiento ya narrado. Si la prosa presenta la historia del lugarteniente de Villa, querido por él como un hijo y herido de muerte por tropas carrancistas durante el asalto a la ciudad de Durango en 1919, el corrido amplifica, como el coro de la tragedia clásica, el sentido de lo contado, dando cuenta del respeto y el cariño de que gozaba su figura en las tierras del Norte:

*Pancho Villa lo lloraba,  
lo lloraban los Dorados,  
lo lloró toda la gente,  
hasta los más encuerados.  
Todos los cerros del Norte  
recordarán a Martín,  
a caballo los subió  
sin miedo de irse a morir.  
Vuela, paloma ceniza,  
vete pa' aquella humareda,  
y diles que Martín López  
aquí se quedó en la sierra.*

La canción y, más aún, el acto de su ejecución compartida, conforman para la autora imágenes poderosas de unión y de solidaridad colectiva. En el final del libro, los oficiales de Segunda del Rayo, jóvenes de cuya muerte se nos ha ido dando noticia, cantan su canción, “juntando sus voces y haciendo una rueda” (966).

En las noches su canto sigue testereando sobre las puertas, ellos se barajan en la sombra para dejarse ver con la luna; sus cuerpos se alargan, yo creo que quieren parecer fantasmas de cuentos para niños miedosos (1966: 968).

También los personajes de *Cartucho*, figuras carentes de densidad psicológica, se adhieren a la naturaleza hiperbólica demandada por la técnica de la comunicación oral. Descritos en forma impresionista, apenas sí conocemos algún detalle de la fisonomía y de las costumbres de los hombres y mujeres en los que la niña Francisca posa su mirada.

Como en el corrido, ellos quedan definidos en cambio por su acción generosa o valiente y son convertidos por eso mismo en paradigmas de conducta. En una línea semejante opera el estilo desplegado por la narración. Si por un lado la importancia que adquiere la actividad locutiva para la construcción del texto, la explícita justificación epistemológica de narrador e informantes y la reproducción de un universo colectivo de creencias, ideas y opiniones aproximan el discurso escrito al oral, por otro muchos de los rasgos propios de este se reiteran en la escritura. Entre ellos ocupan un lugar destacado la enumeración y la repetición. Reiteraciones de todo tipo (fonéticas, semánticas, sintácticas) sostienen el avance del discurso:

Ella era coronela y usaba pistola y tenía trenzas (1966: 935).

La esposa de uno de los fusilados llegó a Parral, mandó sacar los cuerpos, los vio mucho rato, luego ordenó cajas para los tres y mandó que cerraran las tres tumbas con una reja de hierro (949).

Llegó a general, porque sabía tratar hombres y tratar bestias.

Llegó a general, porque sabía de balazos y sabía pensar con el corazón (948).

Y nada más decía: “Fusílenlos luego, luego, luego; fusílenlos luego, luego, luego”, y firmaba. Estaba mandando matar a muchos, muchos, muchos, muchísimos (954).

¡Cuánta gente hay viendo morir a mi hermano! Mire usted, señora: mire, aquí ya está muerto. ¿Cuándo me moriré para morir como él? –decía, dándose cabezazos contra las paredes- (951).

Repetitivos resultan también tanto el modo de organizar los relatos como el diseño macro-estructural del conjunto: la mayoría de las viñetas presentan someramente a una figura para detallar a continuación las circunstancias de su muerte. En muchos casos, los pasajes dan cuenta de una estructura circular que los asemeja al corrido, de modo que anuncian como este un final trágico y pasan luego a relatar los antecedentes de la ejecución, arribando en último término al punto de partida. Leídas en conjunto, esta sucesión de escenas, en ausencia de un principio superior que las aglutine, no suponen más que el recuento individualizado (en el sentido etimológico de “contar”, que Corominas vincula a *computare*) de una larga serie de muertes violentas. Esta yuxtaposición que ordena el material al nivel arquitectónico se reitera en el estilístico: predominan la parataxis, la frase corta y el ritmo ágil, con lo que ciertos pasajes se vuelven marcadamente cronísticos, puro relato de acción en el que la calidad sintética de la prosa es máxima. En este sentido, el texto asume uno de los rasgos formales

básicos del arte tradicional, tanto en el plano del discurso como en el de la intriga, como es el del decir elíptico. Como recuerda Zumthor “se ha comprobado que los cuentos de tradición oral solo tienen descripciones si son maravillosas, es decir, si sirven para rechazar las circunstancias presentes” (1991: 57). Campobello omite tanto lo accesorio como lo “esperable” en la presentación de los personajes, focalizando en cambio su atención en detalles poco relevantes, pero que llaman poderosamente la atención de la narradora-niña, estrategia que responde asimismo a una voluntad de significación metonímica vinculada con la elaboración de un realismo que puede ser calificado de “grotesco” (Parra, 2005). La narración remite además en un buen número de ocasiones al estilo formulaico propio de la narrativa oral, sobre todo en la presentación de los personajes, con notables reminiscencias de las fórmulas de apertura de la balada:

Bustillos había nacido en San Pablo de Balleza (930).

*Bartolo* era de Santiago Papasquiario, Durango (931).

Salvador es de la calle Segunda del Rayo. Nació allí, fue de la gente de José Rodríguez (947).

Antonio se llamaba, era jefe de la brigada Villa (932).

Tomás Urbina nació en Nieves, Durango (948).

Pablito Suárez había nacido en Cerro Gordo, Durango. Cuentan los que lo trataron que fue un hombre muy valiente (960).

Lo mataron aquí, en Parral, allá por el mesón de El Águila (962).

Otro aspecto que contribuye a la homologación del discurso de *Cartucho* con el contar oral tradicional es la ausencia de contraste entre la expresión letrada del narrador y la vernácula de los personajes, propio de buena parte de la narrativa regionalista. Aunque hay citas en estilo directo del decir ajeno, una tonalidad única domina la narración. Si bien el habla de aquellos exhibe una mayor querencia por el diminutivo y un uso más frecuente del modismo dialectal, en general la incursión en el regionalismo es somera y asistimos antes a una ficcionalización de la oralidad regional que a su transposición directa. En efecto, apenas hay caracterización individual de las voces y el modo narrativo prevaleciente es el de lo que Graciela Reyes denomina *oratio quasi obliqua*, en el que el discurso del otro es asumido como propio, casi o completamente: “la *oratio quasi-obliqua* consiste en una frase articulada, modelada, re-traducida por el locutor de una declaración ajena” (Reyes, 1984: 198). Esto es consecuente con la

instancia de un narrador-niño, que asume de manera natural, como el del cuento tradicional, los sistemas de referencias de los otros. Prácticamente hay entonces una sola voz locutora, aunque el origen de la enunciación sea múltiple. La capacidad de esa voz para mimetizar las pautas claves de la narración oral en español permite además que cuando hay cita directa de la palabra ajena, como en el caso de la incorporación de corridos, no exista una brusca variación tonal o estilística. Y esto es debido a la capacidad de Campobello para alumbrar un lenguaje propio, que se sirve tanto de las licencias concedidas al discurso infantil como de un estilo basado en el empleo de recursos de la poesía lírica, desde asonancias, aliteraciones y similitudines hasta estructuras versales próximas a las del período corridístico. Max Parra reconoce una doble finalidad en esa elaboración sonora del material narrativo: una mnemotécnica, otra que acentúa su poder de evocación, “allowing the storyteller to intensify the emotionality inherent in the telling of tragic stories” (2005: 55). Elaboración poética que no corresponde solo al nivel estilístico, sino también a la elaboración de imágenes sumamente líricas, dulces y hasta esquivas en su intento por omitir la expresión directa en la descripción de la muerte:

Un día Samuel, aquel muchacho tímido, se quedó dormido dentro de un automóvil. Villa y Trillo también se quedaron allí, dormidos para siempre. Cosidos a balazos. Samuel iba en el asiento de atrás; ni siquiera cambió de postura. El rifle entre las piernas, el cigarro en la mano; solo ladeó la cabeza. [...] Abrazó las balas y las retuvo. Así lo hubiera hecho con una novia (956).

Las balas lo bajaron de su muleta y lo tendieron en el suelo. Sus heridas de Columbus ya no le molestaban (946).

Los ojos de mamá detienen la imagen del hombre que al ir cayendo de rodillas se abraza a su camisa y regala su día (947).

Le cayó muy bien la cobija de balas que lo durmió para siempre sobre su sarape gris de águilas verdes (950).

Yo creo que sus brazos se durmieron junto con el río después de un canto de balas (961).

El grado de desrealización que supone la apelación al nivel de lo lírico y lo legendario es acentuado por la opción por un modelo de escritura, como señalábamos, fundado en el grotesco. Frente a la extendida atribución de realismo a las estéticas populares, Martín Barbero halla más consecuente con ellas una noción como la de “realismo grotesco”, evaluada por Bajtin, que funciona por exageración y degradación,

y no por calco. El grotesco, que *Cartucho* vehicula en buena medida por medio de la expresión metonímica, tropo que favorece además la transmutación lírica de la violencia,

el *Kirilí* se quedó dentro del agua, enfriando su cuerpo y apretando, entre los tejidos de su carne porosa, unas balas que lo quemaron (1966: 930).

Me quedé sin voz, con los ojos abiertos, abiertos, sufrí tanto, se lo llevaban, tenía unos balazos, vi su pantalón, hoy sí era el de un muerto (933),

constituye una estrategia para superar el horror propia de la mecánica relacional de la expresión folclórica, en la que lo alto se vincula a lo bajo, la inteligencia a la estupidez, la locura a la cordura o la risa al llanto (Molho, 1976).

Ese desgraciado, qué bien murió [...] Tenía el desgraciado la cara espavorida, como viendo al diablo. “Qué feo estaba”, decían tosiendo de la risa (952).

Nellie Campobello buscó entonces deliberadamente con *Cartucho* dar cuenta de la identidad cultural de una amplia franja del norte de México, entre los estados de Chihuahua y Durango, por medio de la recuperación de la memoria popular de la zona en torno a los sucesos revolucionarios. Su texto asume una perspectiva local, testimonial y anclada en las poéticas de la oralidad en relación a la causa villista, oponiéndose con ello a los discursos historiográfico y novelístico sancionados desde los centros urbanos de poder. Su lógica no es por eso la del informe o la crónica en sentido estricto, sino que opera a partir de la reconstrucción subjetiva del modo en que los hechos fueron comprendidos y sentidos en torno suyo. Entre las diversas estrategias de que se sirve la autora para recrear esta visión –mediatización de la tragedia por la perspectiva imperturbable de una narradora niña, asiento en el grotesco, lenguaje capaz de apresar la calidad sintética de la lírica, a la cual le asimilan tanto la naturaleza de las imágenes como el tono y el ritmo poéticos...-, sobresale una reelaboración de pautas de la narración oral popular próximas a las que guían la propia concepción narratológica del corrido. Más allá de las innegables connivencias temáticas, pues además de su inspiración en el hecho histórico el libro no hace sino culminar la expresión de violencia y muerte de aquel, ambos coinciden en su predilección por la frase corta, el ritmo ágil, la escasa digresión, la unión paratáctica de los enunciados, la preferencia por un léxico

de tipo concreto, el apoyo en enumeraciones, repeticiones y exageraciones o el recurso a lo formulaico. La información que ambos ponen a nuestra disposición es relativamente escasa, pero una y otro la someten a una elaboración impresiva característica asimismo de la comunicación oral. La canción entra además a la prosa a través de citas verdaderas y fingidas, obra de la propia autora, que recoge en un nivel distinto de significación el ánimo de los revolucionarios villistas a los que busca dedicar su propio “corrido en prosa”.

### 3.2.2. CUENTO Y CORRIDO.

Revolucionario en opinión de Luis Leal no solo en su contenido, sino “también en sus formas” (1976: v), el relato breve que refiere los acontecimientos de la lucha armada da cuenta de nuevo de un panorama heterogéneo que torna arriesgadas las generalizaciones pero que en distintos momentos participa de las notas rupturistas, el dinamismo y la inspiración en temas populares observados en relación a la novela de idéntico asunto. Como en el caso anterior, las correspondencias con modos propios de la oralidad, y en concreto con la disposición discursiva, la configuración de caracteres, la predilección por la acción, la tendencia a la mitificación y los intereses temáticos característicos del corrido, resultan observables en un buen número de autores. Si en opinión del propio Leal la visión crítica de la primera generación de cultivadores del tema se ve matizada por el optimismo de los de la siguiente, en general más afines a las directrices del nacionalismo post-revolucionario y “cuyas opiniones sobre la Revolución coinciden con las opiniones del pueblo, según las vemos expresadas en los corridos populares” (Leal, 1990: 104-105), una cuentística como la de Celestino Herrera Frimont o Francisco Rojas González participa plenamente de esta óptica. Ellos, como Gerardo Murillo -“el Doctor Atl”- optaron además por la amplificación prosística de anécdotas consignadas en la balada. Es la suya sin embargo una literatura que con frecuencia se detiene en el reflejo de lo que de pintoresco ofrecen las situaciones y la decantación temática de canciones y corridos, lastrando esta circunstancia sus posibilidades de homologación con la discursividad y el sistema de valores codificado por aquellos, a la

manera de algunos de los experimentos de carácter más o menos novelesco ya mencionados. Por otro lado, si es cierto que la misma producción de Campobello a la que acabamos de hacer referencia podría haber sido igualmente referida en este apartado, puesto que las estampas que componen su *Cartucho* son susceptibles de una recepción independiente y en muchas ocasiones han sido consideradas sin más como “cuentos”, entendiéndose que su organización en un todo superior resultaba en exceso tenue, por otro no dejará de llamar la atención que un epígrafe dedicado al cuento de la Revolución y sus aledaños no se ocupe de una obra como *El llano en llamas*, de Rulfo, sin duda su exponente más destacado. Sin embargo, la prosa “literaria” rulfiana, aun sutilísima en su manejo de lo sonoro, apenas ha echado mano de manera significativa del trabajo con el cancionero. La presencia de este en las obras centrales del maestro jalisciense será abordada no obstante más adelante, cuando nos detengamos a considerar su por el contrario abrumadora convocatoria en una obra menor, de discutida naturaleza, como *El gallo de oro*.

Exponente representativo de la tendencia a que hacía referencia el profesor Leal lo constituye la figura de Francisco Rojas González (1904-1951), etnólogo de profesión, quien en cuentos como “El caso de Pancho Planas” (*El Universal Ilustrado*, 24 de marzo de 1934) pone en boca de su personaje una apretada relación de los enfrentamientos entre facciones revolucionarias cuya óptica, lenguaje y dinámico *tempo*, pautado además por el traqueteo del tren en el que el narrador realiza su viaje a Querétaro, remiten efectivamente a una visión popular afín a la de la poesía cantada. Pero la presencia de esta es sin duda más significativa en “Voy a cantar un corrido”, donde tanto el asunto –la muerte violenta de Urbano Téllez, agrarista ejecutado a manos de los ejércitos cristeros- como la referencia intertextual o el sentido último de la trama están directamente relacionados con el universo corridístico. De nuevo busca el relato literario aproximarse a estrategias narrativas del cuento tradicional, así mediante la localización imprecisa de su arranque, que contribuye a la instauración de un cierto aura fabulesca o legendaria, o la sencillez de un discurso construido con base en la frase corta, la unión paratáctica, la ausencia de introspección y la presentación de situaciones y pensamientos por un narrador omnisciente erigido en supuesto intérprete del saber colectivo. Flaquea sin embargo Rojas en su recreación de un habla popular que por

momentos roza lo caricaturesco. Tanto la distancia retórica del narrador con respecto al discurso de sus personajes como sus intromisiones valorativas, incluso irónicas, lo distancian del cuentista clásico y terminan por hacer de sus personajes figuras poco consistentes, próximas a las del guiñol de feria. En cualquier caso, y con más o menos acierto, el corrido se erige sin duda en el elemento dominante sobre el que pivota la construcción del cuento: tanto por esa voluntad asimilativa a la visión y la enunciación populares que lo guían, como por su relevante presencia intertextual (se citan fragmentos de los corridos de “Madero”, “Benito Canales”, “Joaquín Amaro”, “Eutimio Larrea” o “Demetrio Montaña”, valedor del agrarismo como el propio “Chato Urbano”, a su vez amante de los corridos hasta el punto de que estos constituyen el único bálsamo capaz de apaciguar un temperamento impetuoso, consecuente con la imagen del mexicano promovida por la retórica oficial) y, sobre todo, porque más allá de la narración de un episodio ficticio, cuya violencia y desarrollo podrían no obstante nutrir naturalmente cualquier escena histórica relacionada con la Revolución, el interés de Rojas no es otro que el de consignar el arraigo de esta manifestación folclórica en la tradición popular mexicana. La gradación climática de la historia, que prolonga la agonía de Téllez hasta que sus paisanos, después de una serie de preguntas, logran averiguar su última voluntad, así lo atestigua: el deseo de este valiente “hombre del pueblo” es precisamente el de pervivir en la memoria colectiva por medio de su conversión en personaje de corrido. Como paráfrasis de uno ficticio, el de “Demetrio Montaña”, se propone el cuento del mismo nombre del autor michoacano, que refiere otro ajusticiamiento de un agrarista y ex-revolucionario, en esta ocasión en el marco de la denominada Primera Guerra Cristera, y que escoge para hacerlo un modelo de narración directa, centrada en el enfrentamiento de una figura a la que se presenta como heroica y abnegada contra un enemigo más poderoso y además traicionero. Los versos de la canción recogen el sentido de la anécdota y sirven a Rojas González para dar cierre al conjunto.

La atracción novelesca por la violencia y el anecdótico propio de la balada se halla en la base de varias de las incursiones de Mauricio Magdaleno (1906-1986) en el relato breve. Responsable de algunas de las mejores representaciones del episodio revolucionario y de sus derivaciones socio-políticas (novelas como *El resplandor* y

cuentos como “El compadre Mendoza” (1934) así lo atestiguan), dramaturgo, periodista y autor de guiones cinematográficos, la narrativa de Magdaleno ha sido puesta en relación con la de figuras como Yáñez o Rulfo por su capacidad para dar cuenta desde una perspectiva poetizante de la estrecha imbricación entre el hombre, la tierra y la tradición cultural. “Viernes Santo en Ixtapalapa” (1954) participa del universo del corrido novelesco típico de finales del XIX, centrado en la rememoración de crímenes y tragedias pasionales. Como en ellos, se produce aquí la revelación temprana de una muerte cuyas circunstancias pasan entonces a ser referidas con detalle. El relato de la representación del Viernes de Pasión es el vehículo por el que se dramatiza el sufrimiento de Pánfilo Jiménez, trasunto de Simón Cireneo en la procesión comunitaria y portador de una cruz de signo bien distinto, la del sufrimiento que le provocan el engaño y el abandono de su mujer. La venganza de Jiménez, que abandona su papel para matar a su rival, trastoca el simulacro de pasión comunitaria por un sacrificio verdadero cuya raigambre es carnal y no espiritual. En el cuento, que Jorge Campos (1966) relaciona con los romances de viejo, las coplas populares “y otros géneros a caballo entre lo vulgar y lo popular que privilegian lo macabro y lo truculento” vive “como en el corrido [...] la anécdota sangrienta”. También el drama pasional está en la base de un relato como “Las carretelas” (1954), desenvuelto sobre el telón de fondo de las luchas villistas en el norte de México y amplificación de una leyenda popular de la región de Aguascalientes recogida a su vez en el “Corrido del amor y la trágica muerte de Amparito Ramírez y el mayor Ángel Redín”, cuyas circunstancias de composición se consignan y cuyos versos, íntegros, se reproducen en el seno del cuento.

Algo mayor que Magdaleno y Rojas, pero íntimamente vinculado al panorama político-cultural en que se desarrolló la literatura de ambos, la narrativa breve de Rafael F. Muñoz (1899-1972) ha sido calificada por Christopher Domínguez Michael en términos como los siguientes: “los suyos son cuentos donde la fábula legendaria es casi un corrido en prosa determinado por la moraleja. [...] Pocas obras reflejan tan claramente la absorción de la saga popular en el cuerpo literario” (1991: 47). Relatos en buena medida subordinados al registro de acciones, estas dominan por completo historias como las recogidas en “Oro, caballo y hombre”, magnífica ficcionalización de la muerte de Rodolfo Fierro, “El hombre malo”, “El niño”, “El saqueo”, “Agua”, “El

festín”, donde se menciona a los célebres protagonistas de corrido Ignacio Parra y Heraclio Bernal, o “El feroz cabecilla”. Aquí, la naturaleza expositiva del discurso se ve complicada por la irónica denuncia de la manipulación mediática a que fueron sometidos los sucesos revolucionarios, más impactante si cabe por provenir de un periodista obligado a sostener el interés de los lectores en tramas que veían la luz por entregas y cuya atracción por temas como la violencia, el heroísmo o la solidaridad popular, gratos a esa literatura “viril” sancionada por el *establishment* mexicano, es por lo demás notable. Las luces y las sombras de la libertad de prensa y las amplias posibilidades de los medios para la tergiversación de lo histórico fueron no obstante preocupaciones acuciantes a lo largo de toda la carrera de Muñoz, como lo demuestra, amén de otros posicionamientos de su prosa, el que convirtiera a este motivo en el núcleo central de su discurso de ingreso a la Real Academia Mexicana de la Lengua, que finalmente no llegaría a leer. Primó no obstante en su literatura el interés por la anécdota, inspirada a menudo en el terreno de lo histórico, particularmente cuando ha sido sometido al filtro de la leyenda o incluso del chisme. “Cuentista” en el pleno sentido de la palabra, su dominio del arte narrativo, así como sus preocupaciones temáticas, su capacidad para conectar con los intereses de amplios sectores de la población y su predilección por una prosa de carácter dinámico, tendente a la documentación de hechos de armas, travesías de militares y soldaderas por un medio hostil o enfrentamientos violentos entre valentones o entre peones y soldados humildes y sus explotadores, le aproximan en más de un sentido al terreno de la balada popular.

Las observaciones elaboradas en relación a su cuentística pueden aplicarse igualmente a sus novelas, sobre todo a la primera parte de un texto como *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1931), cuyo estilo y concepción técnica responden plenamente a los imperativos de la publicación periódica, frente al *tempo* más detenido y la tendencia mayor a la introspección analítica de la segunda, elaborada ya conforme al molde novelesco. Afín desde temprano a la causa villista, autor en 1923 de unas *Memorias de Pancho Villa*, su novela de 1931 participa también de la recuperación de ciertos elementos de la subjetividad popular del área de irradiación de la División del Norte, mistificándolos por razones tanto comerciales como culturales (Parra, 2005: 101). Entre los aspectos de la leyenda de Villa cultivados por la tradición oral y recogidos por

Muñoz se encuentran según Parra su reputación de crueldad, el énfasis en los aspectos primitivos y bestiales de su persona, por momentos se diría que emanada directamente de la tierra, su defensa de los desfavorecidos, en la línea del bandolerismo social (“the corridos emphasize the image of the charismatic leader who, like all popular champions of the oppressed, is surrounded by a quasi-religious aura in the collective mind”, 114-115) y su condición de líder militar del norte de México. Epopeya de lealtad, relato de la fidelidad inquebrantable al hombre-mito que fue Villa, la perspectiva del narrador y sus enjuiciamientos críticos contrastan con el proceder intuitivo y la adhesión telúrica al líder de los leones de San Pablo, protagonistas de la historia. Muñoz cultiva la imagen legendaria del general desarrollada por los ciclos corridísticos en torno a su persona, tanto en sus aspectos positivos como en los más tremendistas y violentos, un hecho que termina por lastrar su literatura, aproximándola al sensacionalismo: “y dejando atrás el humo de la explosión, que manchaba la tarde, se fueron en busca de Francisco Villa, hasta encontrarlo: treinta y cuatro años de edad, cien kilos de peso, cuerpo musculoso, como una estatua. Su mirada parece desnudar las almas: sin interrogar, averigua y comprende. Es cruel hasta la brutalidad, dominante hasta la posesión absoluta” (1966a: 696). También la presencia intertextual de la canción es frecuente en su narrativa, mientras que su convocatoria paratextual se da por ejemplo en *Si me han de matar mañana* (1934) o *Se llevaron el cañón para Bachimba* (1941), novela de tema revolucionario a la que anteceden unos versos de las “Mañanas de Benjamín Argumedo”.

El corrido ha seguido guiando la incursión en el relato breve de autores muy diversos entre sí, tanto desde el punto de vista generacional como por lo que respecta a sus preocupaciones argumentales o a su técnica literaria. No queremos por ello dejar de hacer referencia a un testimonio curioso de un escritor en principio ajeno tanto a las ambientaciones criollistas y al registro melodramático de la pasión como al ciclo narrativo revolucionario, Juan José Arreola (1918-2001), quien, especializado en el desenmascaramiento de las contradicciones sociales y las inconsecuencias privadas por medio de un renovador cultivo del fantástico, incluye sin embargo en su *Confabulario* (1952) un cuento titulado “Corrido” donde la remisión al sustrato baladístico resulta fundamental. La atmósfera realista, el lenguaje coloquial y la atención por lo concreto

exhibidos por este reaparecerán no obstante en otras de sus piezas, así “El cuervero” o “Pueblerina”, amén de no resultar tampoco ajenos a su única aproximación al ámbito de la novela, *La feria* (1963). Organizado en torno a una anécdota sencilla, propia de la crónica popular como es la del enfrentamiento a muerte entre dos jóvenes por una misma mujer, justifican esta vinculación architextual tanto el carácter épico-lírico del relato, cuyos ingredientes básicos vienen dados por la violencia y el arrebató de la pasión, como el desenvolvimiento narrativo y estilístico del mismo. A la manera del corrido, el cuento se inicia con la presentación del espacio donde van a tener lugar los acontecimientos, la Plaza de Ameca, en Zapotlán. Domina la enunciación sentenciosa, breve y enfática, en la que los deícticos y otras marcas de oralidad parecen presuponer el auditorio propio de la *performance*, un rasgo coherente tanto con el discurso estilizado y preciso de la literatura arreoliana como con el laconismo típico de la poesía oral. También la incorporación de modismos y expresiones paremiológicas contribuye a la solidarización con el punto de vista comunitario, finalmente cuestionado en su pasividad, pues el cuento consigue poner al descubierto con un andamiaje mínimo el papel que tanto el fatalismo como la malediciente instigación del pueblo desempeñan en su desenlace trágico.

Con posterioridad a Arreola combinó su pasión por el tango con el recurso a la música mexicana Pedro Orgambide (1929-2003), argentino exiliado en México entre 1974 y 1983 y cuyas *Historias con tangos y corridos* recibirían el Premio Casa de las Américas en 1976. Exponente del realismo crítico que caracterizó a buena parte de la literatura del Río de la Plata entre las décadas del cincuenta y el setenta del pasado siglo, Orgambide da cuenta aquí de la tensión dialéctica con la que la historia latinoamericana, y en particular la argentina, han resuelto su relación con los componentes populares de la sociedad y la cultura, documentando tanto la tendencia a la exaltación demagógica de los mismos como su silenciamiento por ciertos sectores hegemónicos. Tangos, milongas y corridos se alternan en un contrapunto en el que es notable la capacidad del autor para la recreación de formas verbales y estéticas propias de la discursividad popular y en el que el corrido es convocado indirectamente en una serie de relatos de ambientación mexicana en los que se asiste a algún tipo de reparación violenta de la injusticia.

Todavía en 1999, Ígor Delgado Senior (Caracas, 1942) aprovecha el verso de la canción revolucionaria y de la imaginería de la música popular mexicana en “Si me han de matar mañana”, recogido en la compilación de relatos breves del mismo nombre, para presentar la historia de un sicario colombiano afecto al universo de la ranchera y sus intérpretes y a ejercer su oficio con el acompañamiento de un conjunto de mariachis. Como no podía ser de otra manera, el desafío contenido en el dístico de la Valentina, “si me han de matar mañana / que me maten de una vez”, es aprovechado para caracterizar de forma económica al asesino profesional como un individuo valiente, jactancioso, alburero y resignado ante los reveses del destino. El universo agresivo y rudo del crimen organizado caleño es retratado de pasada, en una historia que mezcla la narración del presente con la inclusión continuada de retrospectivas que iluminan algunos pasajes claves de la vida del protagonista. Será precisamente la interrupción del canto por este último el recurso del que se sirva el narrador para referir elípticamente su fin.

### 3.2.3. *RESCOLDO*, DE ANTONIO ESTRADA MUÑOZ.

Para muchos exponente máximo de la literatura cristera y una de las grandes novelas mexicanas de tema rural, *Rescoldo* (1961) de Antonio Estrada (1927-1968) ocupa pese a lo tardío de su aparición y lo anacrónico de tema y tratamiento literario un lugar específico en este repaso en tanto que la saturación de lo oral-musical se constituye en elemento nuclear de su propuesta estética. La novela parece sostenerse sobre esa fina urdimbre que van conformando corridos y canciones, integrados naturalmente a una prosa cuya recreación del habla regional duranguense ha sido elogiada en varias ocasiones. La apelación a la balada resulta además consecuente con los propósitos políticos y reivindicativos de su autor: representante de la tradición cultural popular, esta se dibuja como el correlato que en el terreno de lo patrimonial da cuenta de la legitimidad que rodea al movimiento cristero.

Inspirado en la historia real de un grupo de alzados en las sierras de Durango durante la segunda de las rebeliones que enfrentaron las medidas desamortizadoras,

socializantes y restrictivas del culto y de la autonomía jurídica de la Iglesia impulsadas por el gobierno de Calles, los valores documentales y memorialistas del texto de Estrada lo aproximan en lo relativo a intencionalidad y afectación por el hecho histórico al *corpus* revolucionario y explican su opción por un modelo narrativo que participa de muchas de sus notas caracterizadoras. El escritor centra la novela alrededor de sucesos familiares vividos durante la infancia, vehiculando finalmente un alegato en defensa de la figura de su padre, Florencio Estrada, jefe militar muerto en combate en 1936. La obra se construye por ello en función de una parcialidad ideológica que, pese a no restarle méritos literarios, la ha hecho sin embargo objeto de un silenciamiento múltiple.

Las complejas circunstancias que rodearon a la segunda Cristiada han sido documentadas por Antonio Avitia (1994), quien da cuenta asimismo de las particularidades atravesadas por el alzamiento en el estado de Durango, donde la lucha se prolongaría aproximadamente hasta 1941, frente a su concentración mayoritaria en el resto del país entre los años de 1934 y 1936. La derrota acompañaría en todos los casos a los Ejércitos de Cristo y de ahí la elección por Estrada de un título que da cuenta de un fenómeno crepuscular, trasunto del efímero renacimiento guerrillero del que su familia se convirtió en adalid, pero condenado como las brasas a la extinción. Por otro lado, la guerra constituiría en Durango la exteriorización de un conflicto complejo, que trascendió lo puramente religioso enfrentando al caciquismo regional (encarnado en el caso de Huazamota, localidad natal del escritor, en la figura de sus abuelos maternos, los caciques Muñoz), el ejército, las compañías madereras, los indígenas gobiernistas y los representantes del movimiento agrarista con indígenas y mestizos cristeros y distintas facciones auxiliares de la causa, una pugna en la que desempeñaron un papel no menos importante que la defensa de la fe cuestiones como la posesión de los recursos de la Sierra Madre Occidental, la supervivencia de las etnias cora, huichol y tepehuana y sus modos de vida comunitarios o el desafío a las estructuras de poder sobre las que se sostenían las oligarquías locales (1997-1998, t. v: 10). Circunstancias todas que Estrada consigue documentar a la perfección, dando cuenta del proceso por el que sectores ajenos al catolicismo abrazaron la causa cristera y la manera en que esta llegó a participar en forma peculiar de los atributos de una revolución social.

El descrédito progresivo del movimiento, sobre todo una vez que fueron aplacados los últimos conatos de insurrección, y sus propias disensiones internas explican por otra parte las dificultades que la novela hubo de enfrentar hasta llegar a ser publicada, así como la condición de proscrito que acompañaría sempiternamente al autor. Vedada la difusión de la obra de un miembro del Ejército Libertador Cristero a las editoriales afines al gobierno, tampoco la Iglesia podía hacerse cargo de *Rescoldo*, a riesgo de contravenir los arreglos que acompañaron al fin de la primera Cristiada (1926-1929), que prohibían el enaltecimiento de sus combatientes. Solo una editorial como Jus, regentada por el sinarquista Salvador Abascal, resultaba en principio susceptible de mostrar interés por ella. Terminará siendo esta la que se encargue de su publicación, pese a las diferencias ideológicas que separaban a las tendencias conservadoras de Abascal del catolicismo social de Estrada. Con todo, la aparición en Jus ejercería un efecto ambivalente en la difusión y valoración de la obra. Como recuerda Avitia, “publicar en Jus, en los años ‘60, era condenarse en silencio, y no ser considerado por la ‘alta cultura’ mexicana, porque un libro de Jus era un libro de derecha y era malo, aunque no se hubiese leído” (1994: 6). Serán elogios como los de Juan Rulfo, capaz de advertir la valía literaria de la novela por encima del debate político, los que rescaten al texto del olvido, devolviéndolo al interés de una minoría de investigadores e intelectuales.

En este marco, y pese a algunas inexactitudes históricas (Avitia, 1994), *Rescoldo* desvela magníficamente el trasfondo político y de injusticia social que subyace al levantamiento cristero, denunciando además la incapacidad del Ejecutivo para comprender el arraigo cultural del movimiento o la falta de apoyo a la causa de poderosos y renombrados católicos. Es por ello que el modelo discursivo adoptado por Estrada, con base en una recuperación de la memoria oral de raíz local y familiar, conviene en no poca medida a un volumen marginal con respecto al canon literario mexicano de la época y a un argumento que da cuenta de la derrota física y psicológica de un grupo de rancheros pobres e indígenas analfabetos. Abre la acción la visita del escritor y su madre a la tumba del padre en Huejuquilla. La descripción del camposanto, la rememoración del asesinato del mayor, la insistencia léxica e imaginística en la desolación del terreno y la vida de las gentes, evidencias múltiples de que nos hallamos

ante un “paisaje después de la batalla”, asientan ya el tono trágico que va a dominar la narración y revisten de un aura de fatalidad a la figura de los cristeros, víctimas sacrificiales de un destino conocido de antemano. Es esta una escena introductoria que prepara el largo *flash-back* en que va a consistir la narración:

-Me había olvidado de tantas cosas de la bola... Como si la memoria se me hubiera embotado de a tiro, desde que lo perdimos. Pero ya estoy mirando de vuelta cómo pasó todito. Y siempre mejor del final para atrás, así como hemos venido recorriendo sus pasos.

-Yo me acuerdo mejor por el principio, mamá (Estrada, 1961: 9).

Historia de huidas, privaciones y sufrimientos en la que la figura de Estrada va destacándose como la de un hombre excepcional, tanto el tono trágico como el carácter violento de los acontecimientos descritos o la configuración estructural (relato analéptico de una muerte “anunciada”) y estilística (asiento en una matriz discursiva oral) minimizan las distancias de *Rescoldo* con respecto al universo de la balada popular. El artificio por el que un narrador homodiegético re-cuenta la historia a un narratario también presente, convirtiendo prácticamente a la novela en la transcripción de un relato oral, y la habilidad de Estrada para fijar el habla dialectal de sus personajes posibilitan que canciones y corridos se imbriquen en el texto como parte de un *continuum* en el que, sin solución de continuidad, la voz ajena refrenda la verosimilitud de las escenas reconstruidas por la memoria del autor. Consigue este sostener un difícil equilibrio entre el particularismo dialectal y la universalidad de una prosa ajustada, rítmica y sin embargo profundamente naturalista. La elipsis y el anacoluto conversacionales, el regionalismo, la abundancia de diminutivos característica del español mexicano, la precisión con la que son referidos los elementos de la naturaleza o los registros costumbristas que dan cuenta de las tareas de supervivencia de este grupo nómada, la construcción de metáforas de inspiración ranchera e incluso el ocasional despliegue de imágenes líricas, sumamente expresivas y no exentas de comicidad, vivifican de modo característico la prosa:

Siempre adelante los chanates prietos, por toda la calleja de cercas con remate de granjeros en flor amarilla, de mezquite en mezquite gritando la llegada de fuereños. [...] El Sultán era un chucho de rancho cualquiera. Potro corrientón, todo prieto. Si acaso con aquella mancha josca del pescuezo a la cabeza, y dos rodetes blancos encima de los ojos, como todo un señor de espejuelos (7).

La visión instrumental de la naturaleza característica de los hombres del campo convive con el reconocimiento poético de su inconmensurabilidad o con la funcionalidad de las apelaciones paisajísticas para la expresión de los sentimientos de los personajes, en un recurso típico del romanticismo literario. El conocimiento íntimo y la sincera defensa de los valores de la tierra que cobija a los rebeldes, precursora en más de un sentido del ecologismo contemporáneo, constituyen sin duda una de las señas de identidad de *Rescoldo*, cuyas páginas abundan en el registro de refranes y comparaciones tomadas del mundo natural. Aparte de por su cualidad ejemplarizante, apta para condensar sintéticamente acontecimientos o argumentaciones ya expuestos y por su calidad representativa de una determinada filosofía colectiva y de ciertos patrones de elaboración lingüística, la tradición paremiológica ha sido convocada por la narrativa en atención a sus propios rasgos de estilo, afines en más de un sentido a los de la lírica popular. Versos y refranes comparten efectivamente la preocupación métrica, la posibilidad de rima y una imaginería común. Como hace notar Margit Frenk, “entre el mundo del refranero y el de la lírica musical hay como una zona intermedia en que ambos se encuentran, se mezclan, se funden y confunden” (1978: 154). La autora mexicana corrobora sus apreciaciones aludiendo a los varios significados del término *refrán* en la Edad Media, entre ellos el de “estribillo de una composición poética”. A su vez, *verso* (o *vieso*) se aplicaba en ocasiones al proverbio.

El interés por el refranero resultaba además esperable en un texto de naturaleza realista, cercano en más de un sentido al costumbrismo y atraído por una temática y una cosmovisión de raigambre campesina. Aspectos todos que están asimismo en la base de la convocatoria por *Rescoldo* del universo de lo musical. Con la voluntad de registrar la cotidianidad de los alzados, enfrascados durante años en los avatares de una vida nómada al abrigo de los bosques y los desfiladeros de la Sierra Madre, guarda relación la sostenida mención por Estrada de cantos, bailes e instrumentación tradicionales, su descripción de duelos de interpretación e improvisación repentista o la inclusión de fragmentos de canciones. El acordeón que tañe el mayor se convierte tanto en un agente caracterizador de su temperamento como en un *leit-motiv* recurrente en la organización textual de la novela. Finalmente, el escritor documenta asimismo con precisión el

ambiente y las circunstancias que acompañaron a la creación de los corridos surgidos al calor de los hechos de armas:

Ya había caído la noche, los músicos de Federico rasgueaban por su lado, y otros echaban a rodar un barrilito de mezcal.

-¡Coronel Federico! –gritó uno de ellos-. Échennos para acá a su cantador. Sabemos que es un gallo para estos menesteres.

-Lástima que nosotros no portemos acordeón –siguió otro-. Qué rete bonito que usted nos llevara la tonadita.

No te arrugues ni te aflojes, cincho de buena montura –salió gritando el Jabalín.

Y ya le apretaba clavijas a su Güerita y le revocaba los pegostes de trementina.

[...] El frillazo anunciaba nieve. Los sesenta hombres se embozaron mejor en sus cobijas, y atizaron más leña a las lumbradas. Los músicos, por su parte, ponían tanto misterio en sus rasgueos, que los coroneles empezaron a entrar en ansias.

[...] Solo se oía el chisporroteo de las lumbradas y de cuando en cuando, el estallido en luces de bengala de las brasas de manzanilla. Luego las tres guitarras comenzaron la música de unas mañanas que estrenaban:

*-Señores, vengo yo de Durango,  
vengo a traerles una canción:  
es el corrido de los cristeros  
que allá hicieron la rebelión.*

[...] Nadie había interrumpido para nada. Por más que a cada versito algunos se llevaron la cobija a la boca, para no soltar un grito largo y bravucón.

Federico fue el primero en moverse tirándole un abrazote a Florencio.

-Ahora sí que estos niñitos nos pusieron manos arriba -Estrada decía emocionado-. Mire nomás qué diantre de cantada nos han compuesto (Estrada Muñoz, 1961: 129-131).

La novela incluye también entre sus personajes a Ireneo Menchaca, alias “El Jabalín”, que se hizo célebre como corridista del ejército de Florencio Estrada. Además de una vía de conexión con el mundo que han dejado atrás y por cuya supervivencia pelean, la música adquiere para los huidos una condición especial, convertida tanto en refugio y sostén contra el desaliento como en una suerte de talismán:

A veces era como si tan solo anduvieran de paseo, cuando acordeón y guitarras la hacían de banda militar, también encima de las bestias que caminaban con la rienda suelta. Ahora andaban completos. El Zarco traía otra guitarra, mandada por la Bi-Bi como única ayuda por el momento. Y sí que los setenta y cinco hombres de Estrada tenían que hacer, ora estrenando los corridos del Jabalín, ora repasando las tonadas viejas, aquellas que más recordaban al rancho, a la novia, a la esposa.

A veces tan fácil que hubiera sido acabarlos a dos fuegos, cuando parecían de a tiro olvidados de la bola, cuando de a tiro parecían torneando a la muerte de espaldas a sus cuerpos. Mas acordeón y guitarras era como si estuvieran untados de hierbas huicholas, de las curadas para los mejores hechizos... (1961: 61).

Es a su vez intensa la cita intertextual de corridos y canciones folclóricas en el libro. Los personajes componen sus propios corridos acerca de los acontecimientos que están viviendo, que actúan como auténticos *mise en abyme* del conjunto del relato. “Señores, traigo la historia”, de Ireneo Menchaca, celebra con sentido festivo la victoria recién acontecida en una carrera ecuestre de un indio tepehuán por sobre el zacatecano Valente Aceves, mientras que una balada como “Señores, vengo yo de Durango” rememora una serie de victorias cristeras en los inicios de la contienda. El corrido, obra igualmente del Jabalín, recoge con notable clarividencia el sentido de la lucha de los hombres de Estrada, cuando en una de sus estrofas constata el hecho de que “en [el] treinta y cuatro pelearon solos / por dejarse nomás matar”. Efectivamente, fue en 1934 cuando, convertidos en cristeros excomulgados, sin apoyo de la Iglesia ni de los grupos conservadores de la región, los jefes del Ejército Libertador Cristero del Estado de Durango firmaron su acta de levantamiento en Cerrito Gordo, Mezquital, Durango. Frente a lo que habían sido levantamientos anteriores, cuya repercusión en la historia del país fue relativamente intensa y en los que la mayor parte de los mandos cristeros lograron salvar la vida, el duranguense de 1934 apenas sí se dejó sentir en el resto de México y su término trajo además consigo la práctica aniquilación de las tropas alzadas en armas (Avitia, 1997-1998, t. IV: 208).

No podía faltar en un relato que supone la prosificación de esos mismos acontecimientos las referencias a un corrido como el de “La muerte de Florencio Estrada”, obra de Menchaca, que recupera la trayectoria del personaje hasta dar noticia de su muerte en el arroyo de Paso Ancho en 1936 víctima de una emboscada dirigida por el teniente coronel Ignacio Tejada. Existe otro corrido, anónimo y compuesto en una estrofa poco habitual en este tipo de poesía como es el terceto, que refiere los mismos acontecimientos y que, como el anterior, dedica un amplio espacio a la despedida del héroe de familiares y amigos. No es recogido por *Rescoldo*. Sí quedan registradas en cambio en él una serie de estrofas líricas (“La barca de Guaymas”, “La Mancornadora”, “Y todos dicen que no te quiere”, “Era un domingo ya por la tarde”, “China de los ojos negros, / ¿por qué me miras así?”, “Quisiera ser pajarillo”, “Quién fuera el buque de más potencia”, “Tú me juraste un dichoso día”, “Aquí te dejo estas tres canciones”), provenientes de coplas populares y de canciones sentimentales, puestas algunas de ellas

en boca de las mujeres que acompañaban a los combatientes. Como en el caso de los corridos, estas desempeñan funciones estructurales y sirven eficazmente a la caracterización de los personajes. Florencio Estrada entona siempre al despedirse el último verso de “La Mancornadora”, o alguno de “aquellas otras canciones que hablaban de hasta nunca”. La primera funciona para Ángel Arias (2002) como marco del relato, manteniendo además una relación directa con su núcleo argumental, signado precisamente por las varias despedidas del héroe. Pero de manera fundamental la música popular sirve a los caracteres una evocación nostálgica de un pasado menos opresivo, quedando identificada de nuevo con la visión idílica de un estilo de vida, expresión de una cultura y a la vez recompensa para la misma:

Y él [el padre] siempre con su ilusión:

-Compraré otro acordeón. Y serán otras canciones, porque se las cantaré a ella nomás, a esta Tacha que es nuestra vuelta a la vida... ¡Y luego cuando baile las redobas, y cuando cante conmigo los corridos sobre cosas de nuestra bola! (1961: 177).

### 3.2.4. *EL GALLO DE ORO*, DE JUAN RULFO.

*Aquí está mi gallo de oro,  
dispuesto a rifar su suerte.*

“El gallo de oro”, corrido

Sin duda no podía faltar en una revisión de este tipo un excursus acerca de la presencia de la canción popular en la literatura rulfiana, dadas su categoría, su imbricación en el ciclo narrativo revolucionario y, sobre todo, su conformación a partir de una muy personal ficcionalización de la oralidad popular del campo de Jalisco y de un requerimiento a modos imaginativos que podrían calificarse de “auditivos” antes que de visuales. Con todo, la presencia del intertexto musical es minoritaria en la novela y los cuentos del autor, donde como señala Julio Estrada, las menciones “son escasas en relación a la música y a los instrumentos musicales como sujetos y objetos temáticos o de reflexión estética, a diferencia de autores cuyas evocaciones son constantes. Rulfo solo indica su presencia, elaborando en otra dimensión la creatividad sonora” (1990: 44).

Se trata en verdad esta de una dimensión múltiple, cuya primera y más evidente realización radica en el traslado al plano de lo literario del habla popular del centro-oeste del país. Si la radical novedad de títulos como *Pedro Páramo* o *El llano en llamas* pasó por su capacidad para trascender en direcciones inéditas el realismo-costumbrista del que partían, dicha superación se asentó en una serie de recursos (fragmentarismo estructural, novedosa presentación de tiempos y espacios, dialéctica entre la brutalidad de temas y acciones y la presentación lírica de los mismos, visión amplia de lo real en la que hallan cabida tanto el mito como la distorsión perceptiva, la vivencia íntima y el componente fantástico, etc.) entre los que sobresale la fina elaboración estilística del discurso, asentada mayoritariamente en la recreación del lenguaje oral. Como recuerda Jorge Ruffinelli (1988), el acierto del escritor se cifró en buena medida en su abandono de todo intento de recuperación “directa” de las voces y las perspectivas populares en favor de una exploración novedosa y sustentada en el artificio de sus principios constitutivos. En este sentido, Ángel Rama (1982: 113-114) ha puesto de manifiesto cómo Rulfo prescinde tesoneramente de la tendencia culterana propia de ciertas manifestaciones del español oral, y en particular de un habla como la de México, arraigada en la gran tradición barroca y en una oratoria de raigambre bíblica, en favor de una prosa marcada por la simplicidad, lacónica hasta el enigma, carente de énfasis salvo en alguna incursión ocasional en la parodia, con predilección por un léxico de tipo concreto en el que predominan el sustantivo y la forma verbal directa y en el que la vinculación entre oraciones y períodos reposa antes en fórmulas aditivas que subordinativas.

Esta parcialidad estilizadora opta asimismo por la asunción de pautas del discurso oral vinculadas a lo mnemotécnico, que se reflejan entre otros aspectos en la abundancia reiterativa, el recurso a patrones formulaicos o la organización del material a partir de modelos binarios de analogía y contrapuntuación. La repetición se conforma de hecho como un rasgo de estilo definitorio del decir rulfiano, lo mismo del de sus personajes que del de sus característicos narradores dialogantes. Con ello, el escritor hace partícipes a los textos de una cualidad musical que halla su sustento en el juego entre repetición y variación. La inclusión de patrones rítmicos y fonéticos que, amplificadas, funcionan a la manera de pies métricos, aproximando el discurso al ámbito de lo versal,

ha sido advertida por investigadores como Enrique Pupo-Walker, quien señala el manejo por Rulfo de recursos que dan al lenguaje una calidad de “tranquilas letanías”, que llevan dentro “suaves aliteraciones” y un “discreto repique de partículas” (1974: 197). Julio Estrada (1990: 30) apunta en la misma dirección al comentar la existencia en los relatos de “microsonoridades de carácter ecoico” (*El llano en llamas, Pedro Páramo*, Susana San Juan), a las que acompaña una organización atenta al despliegue de paralelismos acentuales. La propia reduplicación de imágenes y motivos, además de romper con el modelo de descripción realista-naturalista, apuntalando en forma trunca las notas caracterizadoras de lugares, momentos y caracteres, potencia la unidad de la obra y contribuye a su transposición a una suerte de dimensión ritual, próxima a la de “los textos encantatorios o [...] la poesía rimada, que a diferencia de la prosa, se dirigen a la memoria o a estados de la mente distintos del consciente” (Estrada, 1990: 29-32). La manipulación de pausas, silencios, repeticiones y variaciones en modos que remedan las técnicas de composición musical va a ser máxima en un texto como *Pedro Páramo*, donde el aprovechamiento de los valores del silencio y de su confrontación tensiva con el universo de lo sonoro es particularmente notable y donde regiría según algunos un principio tripartito propio de la forma sonata, organizada tradicionalmente según las fases de “exposición”, “desarrollo” y “reexposición” (Estrada, 1990).

Esta atención concedida al ámbito de la oralidad implicaba también una voluntad de captación del trasfondo sociocultural propio de las sociedades campesinas y semi-analfabetas que lo alumbran. No en vano, su característica disposición repetitiva, gobernada por el afán desambiguador y la exigencia de retención, y el mismo recurso a la fórmula como apoyatura que permite al creador oral establecer un remanso en el avance del discurso para organizar el material y proseguir desde ahí con la composición, en definitiva, el desarrollo de una “expresión redundante, copiosa y hasta tautológica”, es consecuente con el carácter conservador de las culturas orales tradicionales, del que constituyen asimismo expresión tanto la tendencia a la organización cíclica de la temporalidad como la veneración de figuras de edad avanzada, representantes de la memoria colectiva oficial, en contraste con los prototipos juveniles, creativos e innovadores sancionados por las modernas sociedades occidentales (Pacheco, 1992: 42-43). José Carlos González Boixo (1983) pone entonces en relación directa un

característico rasgo de estilo rulfiano como es el del pleonasma no solo con las exigencias propias de la caracterización popularizante, sino con la instauración de un ritmo repetitivo fundamental por lo que supone de acentuación del aspecto cíclico de la realidad descrita.

Si la tendencia de la prosa rulfiana es pues, antes que la de la convocatoria hipertextual de canciones y piezas musicales, la de la creación de una suerte de “música verbal” con fundamento en la organización rítmica del discurso, así como en la mención de términos asociados a la producción de sonidos y a la percepción auditiva - particularmente de sonoridades vinculadas a “lo real” (Estrada, 1990: 46)-, una excepción notable en este sentido la constituye *El gallo de oro*, cuyas distancias con respecto al conjunto de la producción del autor tienen probablemente mucho que ver con su confuso estatuto narratológico. La adscripción genérica del texto (escrito a finales de los cincuenta, pero que no ve la luz como publicación hasta 1980, como parte del volumen *El gallo de oro y otros textos para el cine*) ha constituido un motivo recurrente de discusión entre la crítica especializada. Calificado indistintamente de guión, novela corta, *nouvelle* e híbrido entre el relato y el argumento para cine, Milagros Ezquerro sigue al uruguayo Heber Raviolo en su adscripción del mismo al terreno de la novela corta (1997: 786). Ambos remiten a su vez al testimonio que Rulfo diera en 1962 a Luis Leal, tal y como este lo recoge en un artículo publicado en *Foro Literario* de Montevideo (1980), y en el que el escritor mexicano menciona la existencia de una novela suya inédita (a la que se refiere como *El gallero*), pródiga en material folclórico, y que por lo mismo le pareció adecuada para cumplir con el requisitorio de un guión cinematográfico que en determinado momento se le solicita. El mismo Rulfo señala cómo el rechazo por los responsables de una parte considerable del material le obligó a reescribir el texto, destruyendo en este proceso una porción importante de sus componentes más artísticos, tras lo cual le fue imposible volver a elaborar el original. Para Ezquerro, muy probablemente, *El gallero* es el trabajo que aparece publicado veinte años después bajo el título de *El gallo de oro*.

Semejante clasificación resulta sin embargo problemática, puesto que el texto parece no participar de varias de las notas propias del arte rulfiano, las cuales habían hecho de sus anteriores incursiones en el campo de la narrativa obras maestras a las que la

expectación tanto mediática como editorial y popular ansiaba añadir un nuevo testimonio. *El gallo de oro* no satisfizo en cambio esta demanda, posiblemente por no constituir, al menos en la forma en que ha llegado hasta nosotros, un cuento o una novela *stricto sensu*, sino más bien, como ha puesto de relieve Vito Galeota (1993), la manifestación de un nuevo género literario –aunque operante ya desde hace más de cincuenta años– en el que podrían sistematizarse, si no todas, buena parte de las narrativas que presuponen y anticipan un *film*. En defensa de su hipótesis, el profesor italiano enumera una serie de rasgos que alternativamente separan al texto de las convenciones propias del guión y del relato literario. A diferencia de aquel, donde la incidencia mayor es la de las partes dialogadas, dominan aquí las secuencias narrativas, si bien frente a lo que constituye una característica básica del relato tradicional, el espacio concedido a los comentarios del narrador resulta llamativamente exiguo. Una equidistancia que redundará igualmente en la sujeción de la prosa a una objetividad y una impersonalidad enunciativas propias del cine, pero que contrastan por otra parte con la escasa incidencia, de nuevo respecto a las medidas habituales de la narración fílmica, de los actos verbales de las figuras en el transcurso de la acción. Llama asimismo la atención la parquedad con que Rulfo describe los elementos ambientales o la caracterización físico-psicológica de los personajes, así como la ignorancia narrativa de todo aquello que no resulta visible, “vero per tutto tranne che per i commenti del narratore, i quali si riconfermano come l’elemento decisivo che determina la distanza del soggetto di Rulfo da una sceneggiatura” (Galeota, 1993). Tanto el uso del tiempo como la perspectiva desde la que se aborda la localización de los hechos se verían fuertemente condicionados por la economía propia del relato fílmico, hasta el extremo de que Galeota halla en las cuestiones relativas al “punto de vista” (que resulta aquí enormemente delimitado, como recortado por una cámara) el fundamento más claro de la vinculación parcial de *El gallo de oro* con una escritura de carácter escénico. Por último, la naturaleza anfibia de la pieza quedaría refrendada por su apelación a un tipo de destinatario muy concreto:

Juan Rulfo, nella convinzione che al testo scritto avrebbe fatto seguito il film, rivolge il proprio discorso narrativo anche all’ipotetico spettatore [...]. Ed è proprio in questo connubio, il quale genera l’atipica, ma reale e diffusiosissima, figura di “lettore-spettatore”, che si trova il vero destinatario di *El gallo de oro*. La sua pubblicazione e diffusione come narrativo letterario non é un dirottamento posteriore, imprevisto e

impropio, di uno scritto d'altra natura e destinato ad altro consumo, é invece uno dei possibili sviluppi che il testo contiene in sé come un suo dato strutturale (Galeota, 1993: 445)<sup>97</sup>.

Es quizás entonces desde la asunción de las peculiaridades tipológicas de *El gallo de oro* desde donde resulta más adecuado enjuiciar una aproximación al universo de la canción popular marcadamente diversa con respecto a su tratamiento precedente en los cuentos y novelas del autor. Si por un lado aquellas conllevan la exigencia de mecanismos específicos de valoración crítica, por otro son estas mismas particularidades las que redundan en un aprovechamiento textual del cancionero que fluctúa entre lo típicamente cinematográfico y los usos propios del costumbrismo literario. La misma naturaleza argumental del relato promueve el protagonismo de los recursos vinculados a la voz: el oficio del principal de sus caracteres, Dionisio Pinzón, es al comienzo de la historia el de pregonero, ocupación que combina con el ejercicio de gritón ocasional en el palenque; su contraparte femenina, Bernarda Cutiño, conocida como La Caponera, es a su vez “cantadora” profesional:

Y venidas de quién sabe dónde hicieron su aparición las “cantadoras”, tal vez atraídas por el olor del dinero, pues antes ni por asomo se habían acercado a San Miguel del Milagro. Al frente de ellas venía una mujer bonita, bragada, con un rebozo ametalado sobre el pecho y a quien llamaban *La Caponera*, quizá por el arrastre que tenía con los hombres. La verdad es que, rodeadas por un mariachi, hicieron con su presencia y sus canciones que creciera el entusiasmo de la plaza de gallos (1997: 325).

La decadencia de La Caponera va a correr pareja a la de su voz, una circunstancia que le obligará con el tiempo a plegarse a los mandatos de Dionisio Pinzón. Es el suyo, en suma, un “destino musical”.

Historia de una ambición saldada en tragedia, exploración simultánea de la cualidad adictiva del juego, de la irresistible atracción que conllevan tanto el riesgo como la perspectiva de un golpe súbito de fortuna, el aspecto fabulesco de *El gallo de oro* no es

---

<sup>97</sup> Frente a lo tardío de su aparición editorial, el primero de los traslados al cine de la obra, *El gallo de oro*, dirigida por Roberto Gavaldón y con su participación, así como las de Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes como guionistas, se produce efectivamente poco tiempo después de su elaboración, en 1964. Este hecho, al igual que la temprana convicción del autor de que los textos de la década del cincuenta iban a constituir la totalidad de su “obra literaria”, añaden nuevas dificultades para la categorización del relato como una pieza de literatura narrativa sin más. Otra versión cinematográfica del mismo, de carácter más libre, será la efectuada por Arturo Ripstein en 1986 con *El imperio de la fortuna*.

tampoco indiferente a su conformación narrativa. Frente a la tendencia habitual de Rulfo a la puesta en escena de narradores dialogantes, presentes en la acción, aquí su participación es muy leve, de una sutileza que la hace pasar prácticamente inadvertida, pero que resulta evidente en acotaciones como estas: “y allí lo teníamos, delante de los sonoros retumbos de la tambora” (Rulfo, 1997: 324), “pronto dejó de ser aquel hombre humilde que conocimos en San Miguel del Milagro” (341), “pero volviendo a Dionisio Pinzón, fue en esta mentada noche cuando le cambió la suerte” (326). Se trata de un narrador que da cuenta de la organización del material, pero que no participa en la acción, cuya omnisciencia es parcial (“quién sabe por qué pueblos andaría durante algún tiempo” (331)) y que constituye la única voz sustentadora de la diégesis, con excepción de las partes dialogadas. A la manera de *Pedro Páramo*, el conjunto se organiza también a partir de un número relativamente amplio de secuencias de extensión media, si bien, frente al carácter diverso de su utilización en un texto estructuralmente mucho más complejo como es aquel, los espacios en blanco tienden a señalar aquí transiciones de carácter temporal y no afectan a cuestiones de voz, perspectiva, clima, etc. También el trabajo con la temporalidad queda limitado a aspectos vinculados al orden de las secuencias, encarnando en un intenso juego de retrospectivas que apenas participa en cambio de la habitual distorsión rulfiana de la velocidad diegética. Un aspecto este, el de la duración o ritmo narrativos, decisivo para la creación por el mexicano de un universo propio, donde categorías como la del tiempo quedan dislocadas por la circularidad que imponen las repeticiones o por su filtración en el tamiz de la vivencia psicológica, trascendiendo incluso las posibilidades narratológicas previstas por Genette (1989). Según el modelo diseñado por el francés, las relaciones temporales entre *histoire* y *récit* se reducen a la posibilidad de la simultaneidad, la aceleración (cuando el discurso se desarrolla más rápidamente que la historia) y la ralentización (cuando lo hace a un ritmo más lento). Sin embargo, un autor como Chatman ha llamado la atención sobre el hecho de que Genette pasa por alto la importancia que adquiere para la significación textual la duración del impacto de lo leído en la conciencia del lector, atendiendo, no ya al tiempo exigido por la lectura de un suceso con respecto a su duración, sino a “qué tanto el suceso ‘parece’ prolongarse en la imaginación del lector” (Duffey, 1996). Chatman, en analogía con el discurso crítico cinematográfico, opta entonces por designar a estas escenas con el nombre de *stretch* (“dilatación”).

Es probablemente la ausencia generalizada de procedimientos de este tipo (subjetivación de la temporalidad, máxima condensación lírica, exacerbación del fragmentarismo, proliferación de “fuentes de ruido” o “lugares de indeterminación” semántica, eliminación de la descripción de ambientes y costumbres en beneficio de la representación de los estados anímicos que caracterizan a quienes participan de ellos, insuficiente elaboración de los intercambios verbales, etc.) la que da cuenta del porqué de otra de las propiedades llamativas del relato en comparación con el resto de la producción del autor como es la de la ausencia de esa atmósfera enrarecida que, sin participar necesariamente de lo sobrenatural, puebla no obstante la mayor parte de sus narraciones.

En consonancia sin embargo con su proceder característico, no deja de sucederse en *El gallo de oro* la interpolación de fragmentos narrados íntegramente desde lo sonoro, interludios que reducen al mínimo los componentes visuales en favor de la creación de un cierto efecto de audición a ciegas. Así, en los inicios del relato, el énfasis del texto no se dirige directamente a los sonidos que va creando el pregonero, sino al modo en que son escuchados estos (Estrada, 1990: 25-26). El pregón, en una forma característica del trabajo rulfiano, parece cobrar vida propia, llegando a convertirse en el sujeto de las acciones:

Lejano, tan lejos que no se percibían sus palabras, se oía el clamor de un pregonero. Uno de esos pregoneros de pueblo, que van esquina por esquina gritando la reseña de un animal perdido, de un niño perdido o de alguna muchacha perdida... [...] Conforme se alejaban las mujeres hacia la iglesia, la reseña del pregonero se oía más cercana, hasta que, detenido en una esquina, abocinando la voz entre sus manos lanzaba sus gritos agudos y filosos. [...] Esta última frase era larga y destemplada. Después iba más allá y volvía a repetir el mismo estribillo, hasta que el pregón se alejaba de nuevo y luego se disolvía en los rincones más apartados del pueblo (Rulfo, 1997: 323).

El relato incorpora asimismo la cita intertextual de un número relevante de canciones sentimentales, de raigambre romántica, y de coplas populares. Entre las primeras, la que principia “Anteanoche soñé que te amaba”, que Vicente T. Mendoza designa bajo el título “Qué te falta, mujer”, “Ya los candados están cerrados / por no saber el hombre vivir” o “Pregúntale a las estrellas”, cuyo origen se remontaría a los comienzos del siglo XX y que el mismo musicólogo recoge como parte de la tradición oral del Distrito

Federal todavía en 1959 (Frenk Alatorre, 1977). Más importante es la presencia de coplas tradicionales, como la muy extendida por buena parte del país,

*En la cárcel de Celaya,  
estuve preso y sin delito...*

que se canta habitualmente como parte del ciclo de estrofas integrantes del son conocido como “El venadito”. Rulfo consigna en *El gallo de oro* un uso de la canción afín al tradicionalmente empleado por el costumbrismo literario, como apoyo importante para la caracterización de ambientes y personajes, lo que le conviene dado el tema y el tipo de personajes elegidos. Favorece en primer lugar aquella a la individuación de los protagonistas, pues ambos desempeñan oficios relacionados con la voz. La larga serie de coplas que entona La Caponera luego de su primer encuentro a solas con Pinzón descubren, lo mismo al otro personaje implicado que al lector-espectador, de forma económica y directa su personalidad, desenvuelta, recia, proclive al diálogo y al tratamiento desenfadado, libertino, de los asuntos sexuales. Después, esta se completa mediante una descripción más tradicional.

Mientras Dionisio Pinzón buscaba un asiento vacío para sentarse, ella subió al templete y comenzó a cantar:

*Hermosa flor de pitaya,  
blanca flor de garambullo,  
a mí me cabe el orgullo  
que onde yo rayo, ¿quién raya?  
aunque veas que yo me vaya,  
mi corazón es muy tuyo.*

[...] La tal Bernarda Cutiño era una cantadora de fama corrida, de mucho empuje y de tamaños... [...] Mujer de gran temperamento, a donde quiera llevaba su aire alegre, además de ser buena para cantar corridos y canciones antiguas (Rulfo, 1997: 336-337).

La estrofa inicial, “Hermosa flor de pitaya”, debió de merecer por otra parte el favor del escritor, quien la cita asimismo en *Pedro Páramo*. También contribuye la apelación al cancionero a la descripción plástica de espacios y rutinas, especialmente las que guardan relación con el ambiente festivo de la feria, otorgándoles un defensorio “aire popular”. Cumple a su vez con funciones estructurales de relativa importancia, ya sea condensatorias, de resumen de los acontecimientos, como en el pasaje siguiente:

*En la cárcel de Celaya  
estuve preso y sin delito,  
por una infeliz pitaya  
que picó mi pajarito;  
mentira, no le hice nada,  
ya tenía su agujerito...*

Y aquella canción alebrestada con que rompieron el murmullo y la tensión del palenque las cantadoras, le supo a gloria a Dionisio Pinzón, que recogió su gallo manchado de sangre, pero entero y nuevamente limpio de heridas (332),

donde la canción, de tono picaresco y festivo, da cuenta a su vez de la acción que acaba de ser ejecutada por el gallo, cuyas picotadas han resultado mortales para su adversario. Ejercen asimismo el papel de anticipos trágicos, si bien altamente cifrados, de los acontecimientos futuros:

*Antenoche soñé que te amaba,  
como se ama una vez en la vida;  
desperté y todo era mentira,  
ni siquiera me acuerdo de ti.*

[...] *Si te quise no fue que te quise,  
si te amé, fue por pasar el rato,  
hoy te mando tu triste retrato  
para nunca acordarme de ti...* (330-331).

Vistas retrospectivamente, estas coplas recogen la historia de pasión trunca entre Dionisio Pinzón y Bernarda Cutiño, la cual se inicia exactamente en este momento. Aquellas llegan a fungir además en alguna ocasión como sustitutos del diálogo. También en el desenlace de la historia la canción popular ocupa un lugar protagónico. De estructura prácticamente circular, el relato se cierra con la proclama de un gritón, que anuncia el comienzo de una pelea. La antecede a su vez la entonación de una copla por la hija de los protagonistas, a quien no le queda por herencia más que “la voz” de su madre.

Pocos días después, aquella muchacha que había llegado a tenerlo todo y ahora no poseía sino su voz para sostenerse en la vida, cantaba desde un tablado en la plaza de gallos de Cocotlán. [...] Cantaba como empezó a cantar su madre allá en sus primeros tiempos, echando fuera en sus canciones todo el sentimiento de su desamparo:

*Pavo real que eres correo  
y que vas pa'l Real del Oro,  
si te preguntan qué hago,*

*pavo real diles que lloro  
lagrimitas de mi sangre  
por una mujer que adoro...*

-¡Cierren las puertas! –pregonó el gritón al dar comienzo la pelea (1997: 357).

Expresión depurada de la sentimentalidad de los personajes, la canción se constituye en vehículo privilegiado para dar cuenta de su estado anímico. La copla de La Pinzona dialoga con el argumento del relato y traduce indirectamente la sentimentalidad del padre, conforme a un proceder que Rulfo acaba apenas de poner en práctica en la escena previa, la cual va disponiendo la resolución climática de la historia, próxima a lo onírico por cuanto la sugerida circularidad de hechos y personalidades se propone además a través de las alucinaciones, siempre en forma de vuelta al pasado, sufridas por Dionisio Pinzón.

De algún lugar de la casa surgió con voz lejana el comienzo de una canción:

*Pregúntale a las estrellas  
si por las noches me ven llorar,  
pregúntales si no busco,  
para quererte, la soledad.*

*Pregúntale al manso río  
si el llanto mío no ve correr;  
pregúntale a todo el mundo  
si no es profundo mi parecer...*

Y como una réplica, oyó la misma canción en la voz ardiente de La Caponera, allá, brotando del templete de una plaza de gallos, mientras veía muerto, revolcándose en el suelo, a un gallo dorado, tornasol (356).

A su vez, como resulta esperable de un texto en cuyo horizonte de expectativa se halla el paso a la gran pantalla, parte del juego rulfiano con lo musical se encuadra en las coordenadas propias de la narración cinematográfica. Conforme a un mecanismo frecuentemente aprovechado por el cine, sonidos y melodías se constituyen en más de un momento en elementos de continuidad, hilos conductores que posibilitan el tránsito entre escenas. La exacerbación de esta técnica de engarce había sido aprovechada por Orson Welles en un procedimiento conocido como *lightning-mix*, efectuando enlaces rápidos de las tomas a partir de la continuidad del sonido en lugar de la de las imágenes (Duffey, 1996). Resulta también frecuente la inclusión de *fade-in* sonoros. Si en primera instancia esta constituye otra forma de montaje en la que una imagen emerge desde la

penumbra hasta llegar a una definición total, Rulfo se sirve de ella trasladándola en más de una ocasión al terreno de lo auditivo, como en la ya comentada secuencia primera, la cual abre el relato con una sintética descripción del amanecer en el pueblo para inmediatamente enfocar su interés en la cantinela del pregonero, que precisamente a la manera de un *fade-in*, va dejándose sentir con progresiva nitidez desde el murmullo confuso y lejano del inicio. Pero sin duda, en este y en la mayor parte de los casos de incorporación contemporánea de la sustancia musical a la prosa, lo que domina es el afán imitativo de la naturaleza audiovisual del cine, y de ahí que los versos de La Caponera se constituyan como la banda sonora lógica de un texto cuyas apelaciones temáticas, ambientales, lingüísticas..., se hallan como esta música folclórica altamente arraigadas en la tradición del campo mexicano. Rulfo, además de convocar directamente varios de estos temas, aporta un buen número de indicaciones, propias por otra parte de la *didascalia* escenográfica, relativas a la compleción musical de las escenas por el director a la hora de su conversión fílmica.

Se acercó a la partida grande, donde había mayor bullicio y se oía la música de los mariachis. Allí estaba La Caponera, lanzando una canción corrido por encima de la mesa de la ruleta, aunque su voz se oía un poco desvanecida debido al rumor de la gente y al no tener manera de encerrar su canción bajo aquel jacalón abierto a los cuatro vientos (Rulfo, 1997: 345).

Elementos dotados de gran plasticidad de cara a la puesta en escena, los versos y canciones citados invitan precisamente al desarrollo de un “simulacro” de audición cuyo éxito de cara a la intensificación de los aspectos rítmicos, emocionales y tipificadores en ellos contenidos depende en buena medida de la competencia del lector y de su capacidad para convocar en plenitud semejante dispositivo intermedial y multirreferencial. A ello apuntaban asimismo las reflexiones del profesor Galeota:

L'elemento musicale diegetico, consistente nelle suggestive canzoni della Caponera, è un complemento che introduce nel racconto una componente di poesia popolare, la quale implica nell'atto di lettura la finzione dell'accompagnamento musicale mancante nel testo: il lettore sente le canzoni oltre il semplice dato verbale (Galeota, 1993: 445).

Por último, la música adquiere en el texto un notable valor simbólico. Además de convertirse en atributos caracterizadores de los personajes femeninos, las canciones, lo

mismo que el gallo de pelea, fungen a lo largo de toda la historia como símbolos de la existencia del protagonista, y es por ello que las alucinaciones de Dionisio Pinzón, por lo común reviviscencias del pasado, resultan siempre asociadas a la música y al gallito dorado. Si este se convierte en símbolo del juego que transforma su personalidad, aquella representa a la perfección a la mujer que fue su compañera y que, paradójicamente, habría de procurarle la fortuna en el juego y la desgracia en el plano personal, pues serán los éxitos con el azar los que lo conviertan en un ser ambicioso y duro, decidiendo su infortunio. El relato termina así por descubrirse como una ilustración de la célebre conseja que unifica la fortuna en el juego y la desgracia en el amor, corroborando otra vez la maestría con que Rulfo acierta a beber en los veneros de lo popular.

### **3.3. LA REGIÓN MÁS TRANSPARENTE, DE CARLOS FUENTES: UN PUENTE ENTRE ÉPOCAS.**

Último objeto de reflexión de un capítulo que trasciende tanto desde el punto de vista temático (si bien el cuestionamiento del legado revolucionario supone un motivo central del texto, *La región más transparente* no constituye en sentido estricto un ejemplo de “novela de la Revolución”), como cronológico, por su apelación a un tipo de escritura vanguardista, hondamente afectada por las novedades narrativas del *Modernism* anglosajón y por su carácter eminentemente urbano, el primer gran testimonio del arte narrativo de Carlos Fuentes ejerce sin embargo a la perfección un papel de bisagra en una ilustración como esta de las modalidades que han signado el contemporáneo aprovechamiento narrativo del cancionero mexicano. Si Fuentes adelanta en el texto buena parte de las claves que definirán en las décadas siguientes a toda una corriente de escritura en lengua española, en lo relativo al asunto que nos ocupa es la suya una apropiación pionera de temas insertos en los circuitos de distribución comercial, asociados a un folclore ciudadano y no necesariamente campesino, vinculados al ocio nocturno e integrados además en una convocatoria transgresora que no rehúye a la

“cultura espúrea” de los medios de comunicación de masas, aunque el autor de *La muerte de Artemio Cruz* se sirva mayoritariamente de ella para la caracterización de una burguesía cuyo materialismo, hipocresía, ignorancia y falta de anclaje moral son cuestionados con dureza. El deambular por la capital mexicana de las canciones de moda en los años cincuenta del pasado siglo es consignado entonces en un intento de ampliación de las virtualidades semióticas del texto escrito que, aunque nacido del frecuentamiento de la mejor literatura occidental, abrirá en el entorno hispanoamericano caminos nuevos, algunos de ellos transitados luego con profusión por la denominada “novela-bolero”.

Las canciones cumplen en primer lugar en *La región más transparente* con una finalidad descriptiva, conforme a la línea desarrollada por Dos Passos en *Manhattan Transfer* (1925), acomodándose a la voluntad de Fuentes de ofrecer una visión totalizadora y dinámica de la ciudad. Semejante uso se hace manifiesto desde el arranque mismo de la novela, cuando entre los rumores y ecos que pueblan la confusa percepción de Gladys, la fichera recién salida al amanecer metropolitano, se destacan con claridad fragmentos de “Mujer divina”, de Agustín Lara, y el “Son del ruletero”, de Dámaso Pérez Prado. La joven, cansada y medio adormecida, se enfrenta a la ciudad que despierta, lo que permite al escritor ofrecer una abigarrada panorámica de su fisonomía, sus imágenes, sus ruidos y sus voces características. Sin avisos ni transiciones, la descripción del entorno se alterna con la transcripción de las percepciones de la muchacha, lo mismo visuales que auditivas, de su musitar y sus tarareos, con el desorden de su pensamiento, en suma, apelando a técnicas de registro de conciencia aprendidas en Joyce. Anunciando un procedimiento luego reiterado con profusión a lo largo del libro, se yuxtaponen en el pasaje voces muy diversas: las de los otros transeúntes, que la mujer aprehende inconscientemente, las que pueblan su memoria, las de los escritos que se atraviesan en su campo visual -los discursos de la publicidad, los carteles de neón que localizan bares y tiendas, las portadas de los diarios...-, todo ello en un intento de renovación de los mecanismos con que la literatura venía procurando la consignación mimética de lo real. Como apoyatura a este afán por transmitir la compleja realidad de la urbe, su caótica e intensa diversidad, y a los intentos de reproducción del pensamiento cuando este avanza por asociación, sin

adherirse al hilo conductor de la reflexión consciente, la canción popular va a desempeñar un papel extraordinariamente relevante, presente como está en la cotidianidad de los personajes -tanto externa, acompañando ocios y rutinas, como íntima-, por su capacidad de sugerencia, por su condición de documento de época, por su enriquecimiento rítmico, sonoro y heterofónico del lenguaje, etc. Aludidas o intercaladas aparecerán así a lo largo del libro canciones de todo tipo: tradicionales mexicanas, corridos, rancheras y boleros, cha-cha-chás, éxitos en inglés...

La canción contribuye pues a la identificación sintética y afectiva de la época, adquiriendo un protagonismo que resulta por lo demás lógico en un texto entre cuyos intereses se halla el dar cuenta del ingreso de México a la sociedad de consumo. *La región más transparente*, ambientada en 1951, refleja los abusos del programa “modernizador” alemanista, un motivo recuperado asimismo por José Emilio Pacheco con una novela en la que el referente musical adquiere gran relevancia, *Las batallas en el desierto* (1981). También es aprovechado el cancionero para la caracterización social de los personajes, de modo que si los corridos y las canciones revolucionarias delimitan la extracción humilde de algunos de ellos, o indican su participación en los pasados hechos de armas, la burguesía y la aristocracia metropolitana escucha en cambio sonos tropicales, mambos y boleros.

-Licenciado Tortosa –preguntó Gus con una mano en la cadera-. ¿No se siente cohibido, usted que es marxista-cristiano, en este ambiente de Armagedón?

*Ay minué minué minué, lo bailaba el siglo quince y ahora en el cincuenta y uno*

-Nihil humanum a me alienum puto –exclamó en éxtasis Tortosa.

-Oooj, siempre las indirectas. Los griegos opinaban que la armonía...

*¿quién es, quién es? Yo les voy a decir: Pachito’e Ché, le dicen al señor*

-Inderwelstein.

*La televisión, pronto llegará, aaay, no, no, no, no*

-El lugar del intelectual está en el campo.

*Pabarabatibi cuncuá neegro, pabarabatibi cuncué*

-Quiere obligarme a que duerma con medias y ligas puestas, ¿tú crees?

Delquinto gritaba por encima del estruendo de maracas y tumbaos y sudor de negros: -Esnobismo, puro esnobismo. ¡Miren a Juliette! ¿Creen que es una mujer enigmática, con pasado? Es una idiota, vulgar, ignorante, recogida por mi sabia mano de la Facultad de Odontología, y muerta del susto en este ambiente, ¡grrrr! –y apretó a Juliette entre sus brazos mientras la Contessa Aspacúccoli aprovechaba la confusión general para colarse a la cocina.

*Ay supermán, ay supermán*

-Ché, ¡México es el tropicalismo nietzscheano!

[...] *Ya se va, la clave azul, se va al son del marabú* (Fuentes, 1994: 189).

Efectivamente, el 1 de septiembre de 1950 se inauguraba la primera estación televisiva de México, un evento pregonado por la canción de Lolita Garrido: “la televisión pronto llegará”. De nuevo entre mambos de Pérez Prado (“Pachito’e Ché”) y sonos de Agustín Lara (“La clave azul”), transcurre una escena en la que la interpolación de lo musical persigue una simultaneidad sensitiva de raíz fílmica: si el ruido ambiente, las voces dispersas, las canciones interpretadas por los artistas invitados o por los discos que amenizan las fiestas de la alta sociedad capitalina pasan al texto interrumpiendo el discurrir conversacional en formas que se aproximan a la realidad perceptiva en grado mayor que el intercambio de parlamentos a la manera realista decimonónica, la asunción de las potencialidades de este tipo de creación llegaría a los escritores en no poca medida a partir de experimentos semejantes ensayados por el cine. A su vez, los temas que se suceden en *La región más transparente* constituyen una “banda sonora” recuperada con facilidad por sus destinatarios inmediatos. Intercalados a lo largo del libro resuenan versos como el archifamoso en la voz de Bobby Capó “Quizás, quizás, quizás”, canciones de ronda, temas de Guty Cárdenas, Ricardo Palmerín, Rafael Hernández, Ignacio Fernández Esperón, etc., que reproducen el sonido ambiente en un intento de homologación al registro propio del camarógrafo.

En forma de marco que delimita los contornos de una escena, o de armazón que la estructura contrapuntísticamente, son convocados toda una serie de temas en cuya elección no suele ser tampoco ajena la voluntad del escritor de establecer un juego irónico entre letras y situaciones narrativas: emblemas ocasionales de heroísmo, testimonios de amor y generosidad descomunales, expresiones de pasión extrema, Fuentes relaciona contradictoriamente una y otra vez a las manifestaciones del cancionero con personajes y comportamientos que desdican o desvirtúan su mensaje. Muchas veces, es un verso sugerido pero ausente el que permite poner en relación el tema musical y el contenido de la secuencia, forzando al lector a activar su memoria sonora y exacerbando así la ansiada participación lectora. En la misma línea, las canciones proveen al receptor de anticipaciones trágicas, de resúmenes de lo acontecido, o se constituyen en narraciones especulares de las trayectorias de los personajes implicados en la acción. Si el destino fatal y la procedencia humilde, amén del nombre

de pila, vinculan a Juan Charrasqueado y a Juan Morales, taxista de este novelesco D.F., serán precisamente los versos del corrido los que pauten, en una gradación climática que va intensificando el suspense hasta su culminación, el relato de su muerte. Morales, que en un gesto extraordinario dada su precariedad económica, ha invitado a cenar a su mujer y sus hijos, sufre al regresar del restaurante un accidente de tráfico en el que pierde la vida.

-¿Qué nos tocan, Rosa?

-Ahí, que escojan los niños...

-Juan Charrasqueado. Juan Charrasqueado...

La fonda rumiaba un pequeño olor de chipotles y de tortilla recién calentada y sedimentos de grasa y agua frescas. Juan se acarició la barriga. Miró alrededor, las mesas de manteles floreados y sillas de mimbre y los hombres morenos y vestidos de casimir peinado y gabardina aceituna que hablaban de viejas y toros y las mujeres con melenas negras y encrespadas, acabadas de salir del cine, con labios violeta y pestañas postizas. ¿Quién no los estaba mirando, a él y a la familia?

*de aquellos campos no quedaba ni una flor*

-Juan, no podemos...

-¿Cómo que no? Esto sí lo quise siempre. Una botellita de vino, de ese de la etiqueta dorada, ya sabe...

*¿qué tal si no voy con el gringo hoy? ¿qué tal si no estoy en el sitio cuando me piden del hotel para todo el día? ¿qué tal si el gringo no me lleva al Hipódromo y me regala esos cuarenta pesos de boletos?*

*“-Oye, mano, ganaste, ándale a cobrar.*

*“-¿Cómo que gané? ¿Qué pasó? Oye, ¿y dónde?*

*“-Cómo se ve la suerte del principiante*

*“-Cómo se ve que en tu pinche vida has visto tanto junto...”*

-A tu salud, viejecita.

*Pistola en mano se le echaron de a montón* (Fuentes, 1997).

La canción, que gozaba por aquellos años de un extraordinario éxito, es interpretada por los mariachis en la cantina, interrumpiendo el discurrir de Morales. El paralelismo entre los dos Juanes, vencidos por el alcohol y por la muerte violenta, no puede ser más claro.

Sea por la denuncia de la futilidad de unas letras que constituyen su acompañamiento cotidiano, o por su precisa inserción estructural, el caso es que la canción popular contribuye una y otra vez a lo largo del texto a recrear la superficialidad y la falta de compromiso y de profundidad que Fuentes atribuye a la burguesía mexicana. Así, será la nefasta interpretación por Rodrigo Pola del “Santa” lariano en una fiesta de sociedad la circunstancia que resulte elegida para corroborar su ridículo temperamento y sus

inseguridades de arribista social. En la misma línea se sitúa el recurso a la conocida “Guadalajara en un llano” -copla tradicional de exaltación del terruño, cuya estructura se repite con variantes a lo largo y ancho de la geografía folclórica hispánica- y de las estrofas que la acompañan en la versión difundida por Jorge Negrete: sus versos, resaltados tipográficamente, introducen una serie de pasajes cuyo motivo principal queda de alguna manera reflejado por ellos, comenzando por aquel que con título “México en una laguna” da cuenta bajo el persistente rumor de la lluvia de las andanzas de Ixca Cienfuegos, de cuyo cuerpo se dice además que era “líquido y apretado” (359). Tanto él como su madre, Teódula Moctezuma, acabarán alcanzando la “tuna” anhelada por la canción (“Guadalajara en un llano, / México en una laguna, / me he de comer esa tuna, / aunque me espine la mano”), que es en su caso una recompensa de tipo sacrificial. Sigue Fuentes con el mismo procedimiento al encabezar con “L’águila siendo animal” un diálogo entre Federico Robles e Ixca Cienfuegos, el primero de los cuales, millonario hombre de negocios, se ha retratado figuradamente tal y como reza la canción en el dinero, mientras que la que principia “para subir al nopal” introducirá por boca de Ixca una reflexión sobre la falta de escrúpulos de la casta postrevolucionaria para acabar centrando su atención en la figura de Norma Larragoiti, encarnación del arribismo. También el cancionero permite al autor vehicular una crítica, ya directa, ya velada, a la peculiar prosperidad del México del medio siglo XX y su retórica nacionalista.

Su presencia resulta asimismo notable en un pasaje como el que relata la muerte de Gabriel, bracero retornado de los Estados Unidos, en una escena coral que se construye a partir de un contrapunteo de intervenciones de origen variado durante la celebración del 16 de septiembre.

-Esa mera. Esa es Yolanda. Pero que no te hagan de chivo los tamales, Beto... Es traicionera, y el corazón de un hombre le viene más guango que el aire a Juárez, mano.

-Esas son las que me hieren, ¡jaaaaaaaaaaaaaay, jay! Esas son... *qué se creían esos americanos, que combatir era un baile de carquís...* Ya, Fifo, ¿quién va a platicar una noche como esta?... *se regresaron corriendo a su país, se regresaron...* Uuuuuuuy, juy, juyyyyyy, ¡qué gordos me caen los gringos! ¡Un mexicano se come vivos a cien güeros de esos! ¡Jijos de mal dormir!- Gabriel se paró gritando (Fuentes, 1994: 504).

Fuentes intercala aquí fragmentos de “La Punitiva”, el famoso corrido que dio cuenta de la persecución del general Pershing a Pancho Villa tras el ataque perpetrado por este sobre la ciudad norteamericana de Columbus (1917). El acontecimiento promovió el desarrollo de todo un discurso, del que la tradición oral se hizo temprano eco, que convertía a Villa en emblema de la resistencia mexicana frente a los afanes expansionistas del país vecino, una imagen que vino a sumarse a las otras dos representaciones folclóricas dominantes de la figura del revolucionario: la que lo describía según los parámetros propios del bandolerismo social, la que incidía por contra en su condición de jefe militar de la División del Norte (Paredes, 1976). El personaje de Gabriel, representante de una realidad que iría adquiriendo cada vez mayor protagonismo en el panorama sociocultural mexicano, la de la emigración a Estados Unidos, permite a Fuentes trasladar al plano de la ficción algunas de las notas que, no sin polémica, habían sido reivindicadas por Paz (2003) en su célebre caracterización del pachuco. Gabriel representa sin embargo al migrante que retorna al suelo patrio y en quien el principio de aculturación y desarraigo convive con una acendrada reivindicación nacionalista. De ahí que el autor convoque a lo largo del pasaje temas caracterizados por la exaltación de un país del que se destaca por otra parte su incapacidad para garantizar el sustento a sus habitantes, desde la cinematográfica “Tequila con limón” (Esperón y Cortázar) hasta el “Xochimilco” lariano, mucho más comedido en sus reivindicaciones.

Entre los dedos del mariachi, el guitarrón cabalgaba con la fluidez secuestrada de las cataratas. Amasijo de cuerpos, las mujeres con trajes de chaquira abrazadas al cuello de sus hombres, el pequeño olor a vómito que comenzaba a vencer al de pipián, los alaridos viejos, con los puños cerrados y los ojos apretados, y *sentir hervir la sangre por todito el cuerpo entero y gritar ¡Viva Jalisco! con el alma y corazón.*

-Ésa la cantaba George Negreti. Teníamos el discacho en el campamento de Texas, ¿te acuerdas?

-¡Que me echen a los gringos!

-¡Ahi está Gabriel! –chilló una mujer pintarrajeada, con dientes de oro.

Los mariachis se sirvieron sus copas y volvieron a tañer con lentitud, sacándole el nervio a cada cuerda. La cantina bajó a un susurro mientras Gabriel se abría paso hasta la mujer. *Xochimilco Ixtapalapa, ay qué lindas florecitas mexicanas...*

[...] Gabriel ya no se movía. Beto llegó hasta el cuerpo moreno, hasta los pantalones de mezclilla enrojecida. El mariachi volvió a cantar, con los petardos y los buscapiés, los gritos y las banderitas de papel de china, *se agacha y se va de lado, querido amigo* (Fuentes, 1994: 504).

Cierra el pasaje la irónica remisión a un tema que perfectamente podría amenizar el ambiente festivo de esta conmemoración del Grito de Dolores, “¿Qué te ha dado esa mujer?”, interpretada con gran éxito por Pedro Infante, típico alegato en contra de la maldad femenina (“cada que la veo venir / se agacha y se va de lado”), y que corrobora lo que para muchos es un hecho: Gabriel ha muerto por culpa de las provocaciones de una hembra.

Nacido en parte de la familiaridad del autor con el medio cinematográfico, cuya naturaleza audiovisual constituiría desde muy temprano un poderoso modelo para los escritores, el manejo por Fuentes de una serie de iconos del cancionero popular mexicano se combina con frecuencia en la novela con otra serie de técnicas de carácter eminentemente fílmico. La influencia del cine, directa o aprendida en testimonios novelísticos que ya habían desarrollado este tipo de experimentación intermedial, resulta muy evidente en pasajes como aquel en el que Federico Robles, ex-revolucionario representante de la estirpe oportunista de la que habrá de ser sin duda la más recordada de las criaturas de ficción surgidas de la pluma del escritor, Artemio Cruz, recupera escenas de su vida pasada en un diálogo con su amante al que completa una exhaustiva exploración narrativa de su conciencia. Atraviesa esta, en caótica avalancha, el recuerdo de los nombres de lugares, batallas y oficiales conocidos por él durante el periplo militar (“quién sabe cuántos pueblos, cuántos nombres y batallas pasamos” (1994: 237)), un fluir incontrolado de voces al que se suman fragmentos de corridos entonados por la soldadesca.

-Tenía la espalda tensa y los brazos duros de dormir en la tierra y pelear al sol. Las piernas, como que se vuelven tensas de corcel. Quién sabe cuántos pueblos, cuántos nombres y batallas... pasamos...

*Santa Rosa Guaymas Orendain ahora sí borracho Huerta ya te late el corazón  
Zacatecas Lucio Blanco Felipe Ángeles Herrera el sordo al saber que en Zacatecas  
derrotaron a Barrón Diéguez Iturbe y Buelna,*

*Andaban los federales  
que ya no hallaban qué hacer  
pidiendo enaguas prestadas  
pa vestirse de mujer*

...el sol... era como un volado diario que nadie cobraba. La patria era el general, la gloria mi sombrero acribillado. Todas esas imágenes corren con el color de las paredes del norte, que era el color de las montañas, de las faldas de percal

*dos mil quinientos pelones*

fueron los que se agarraron  
 los llevaron a las filas  
 pero a ninguno mataron<sup>98</sup>

por los llanos y los montes pelearon de noche y de día y sufrieron mil rigores por quitar  
 la tiranía recorrimos el territorio palmo a palmo, Cienfuegos,  de monterrey a lerdo y de  
 lerdo a torreón se echaron los carrancistas toda la federación<sup>99</sup>, nosotros sí conocimos el  
país. Aquel país seco y triste que apenas existía en la línea de pólvora alzada entre el cielo  
y la tierra, y que estallaba en la gran fiesta que siempre nos acompañaba. La fiesta de los  
trenes repletos de soldaderas y cajas de munición, de los cabritos asados a la orilla del riel  
 era china, china, china, chinos su papá y mamá<sup>100</sup> eran días de metralla y sangre, vividos  
sobre aquellos llanos amarillos que parecían galopar solos (Fuentes, 1994: 237-238).

Remeda aquí Fuentes un típico artificio fílmico por el que da cuenta del movimiento espacial del personaje en los días de la Revolución, así como del rápido sucederse de unos años claves para la moderna configuración socio-política del país. Apelando al importante papel desempeñado por el ferrocarril durante la contienda, Fuentes proyecta tras la imagen de Robles una rápida sucesión (*swiss-pan*) de imágenes que parecen quedar atrás como el paisaje rebasado en el transcurso de un viaje en tren, un artificio conocido con el nombre de “técnica de proyección de fondo” (Duffey, 1996). El procedimiento permite al escritor dar cuenta metonímicamente de un cambio de época y de un cambio de personalidad, el operado por Federico Robles, emblema de los diversos rumbos ideológico-morales de buena parte de la casta revolucionaria y post-revolucionaria, cuya pobreza e idealismo van quedando atrás lo mismo que el vasto paisaje norteño que acaba de convocar su pensamiento. Fuentes va a dejar constancia de idéntica manera del complejo proceso de reorganización nacional que siguió a la firma del armisticio, en el que los enfrentamientos en el seno de la facción vencedora dieron lugar a una década de intrigas y crímenes políticos iniciada con la firma del Plan de Agua Prieta y el asesinato de Carranza, a la sazón presidente del país, y el de Pancho Villa en 1923, confirmando el ascenso al poder de Álvaro Obregón, al que contribuiría igualmente la sofocación de la conocida como “rebelión delahuertista” (1923). El atentado contra Obregón (1928) dejaría a su vez la dirección de la política mexicana en manos de Calles (1924-1928), un control que este mantendría a través de su injerencia en los gobiernos de Portes Gil y Ortiz Rubio. Episodio de la historia mexicana clave

---

<sup>98</sup> Los fragmentos subrayados pertenecen al “Corrido de la toma de Zacatecas”.

<sup>99</sup> “Corrido de Venustiano Carranza”, anti-huertista.

<sup>100</sup> “Corrido de la china maderista”.

para comprender el enquistamiento de su vida política en dinámicas atravesadas por el personalismo, la corrupción y la violencia, que el escritor consigna sugestivamente imitando la proyección en primer plano de titulares de prensa que dan cuenta de los hechos, tal y como estos habrían sido contemplados por Robles en su momento (una técnica característica tanto de Dos Passos como del Orson Welles de *Ciudadano Kane* (1941)), intercalando fragmentos de los corridos que se hicieron eco de los acontecimientos (“Pancho Villa se murió, / lo mataron a traición, / pobrecito Pancho Villa, / ya se encuentra en el panteón”), reproduciendo anuncios de moda, etc. Si el corrido y la canción campirana sirven para caracterizar al México que ve desarrollarse el alzamiento maderista, serán el bolero-ranchero de Esparza Oteo (“Un viejo amor”) y las menciones a Lupe Rivas, estrella cinematográfica, los que acompañen la revisión de los años próximos en el tiempo, los que culminaran el ingreso del país a los circuitos del capitalismo transnacional y el masivo éxodo campesino que convertirán a la mexicana en una sociedad eminentemente urbana y cada vez más afectada por el aluvión *massmediático*. Cierran significativamente el pasaje los versos de “Adiós mi chaparrita”, de Ignacio Fernández Esperón, con los que Robles parece despedir a la Revolución, al mundo campesino, a la miseria y, en definitiva, a la lucha por un ideal que no le ha reportado sino sufrimiento:

*cuatro milpas  
tan solo  
han quedado*<sup>101</sup>

El Plan de Agua Prieta le dio la puntilla al pretorianismo, y la rebelión delahuertista y luego lo de Serrano y Escobar solo fueron patadas de ahogado

TRIUNFO GOBIERNISTA Once horas duró la batalla de OCOTLÁN

*(Adiós mi chaparrita,  
no llores por tu Pancho)* (Fuentes, 1994: 243-244).

La canción popular se propone asimismo en el libro como soporte de la identidad y la memoria colectiva, desempeñando funciones próximas a las que Fuentes atribuye al mito. Mitos y canciones son de hecho profusamente convocados en el tramo final de la novela, donde la saturación polifónica es máxima. En la enumeración de

<sup>101</sup> Versos pertenecientes a “Las cuatro milpas”, con letra de Fernández Esperón, “Tata Nacho”, y melodía del maestro Vigil y Robles.

acontecimientos y figuras destacadas de la historia mexicana que la cierra, ese largo inventario con el que el escritor pretende sintetizar el desarrollo cronológico de la historia del país, completando el previo recorrido topográfico por su capital, junto a los apellidos célebres conviven fragmentos de corridos que son un homenaje a la memoria del pueblo y que articulan precisamente la voz de los sin voz. Se entrelazan así de forma significativa versos del *Corrido de la muerte de Emiliano Zapata* con textos mayas sobre la fundación del Universo y fragmentos de textos políticos asociados a la rebelión popular como el zapatista Plan de Ayala o el anti-huertista Plan de Guadalupe. También la guerra de España y la labor de los brigadistas, un motivo que reaparece en *La muerte de Artemio Cruz*, ha sido referida con anterioridad mediante la mención de canciones revolucionarias. Recopilando las voces dispersas a lo largo del relato, este concluye entonces cerrando un círculo que le lleva a fijarse otra vez en la imagen de Gladys García en el puente de Nonoalco, amaneciendo de nuevo a la región más transparente del aire:

[...] Y todos los hombres y cantos y frases y ordenanzas y batallas y ritos no son sino el recuerdo de mañana, el recuerdo que no quisimos encontrar hoy: es cuando (cometa, si hubieras sabido) el tiempo preñado da a luz todos sus hijos y cada hueso se yergue desde la tierra de lutos y dice su palabra y cae (lo que venías anunciando, nunca hubieras salido): las tumbas y los rostros tienen fuegos rayados entre la sangre y la memoria (por el cielo relumbrando)<sup>102</sup> es, por fin, la de todos, todos aquí, hoy, todos vivos y adivinándose los unos a los otros como surtidores sobre las ruinas, reconociéndose sobre la tierra cuadrículada de sangre (el veintidós de febrero, fecha de negros pesares)<sup>103</sup> y entre la tormenta de humo y sobre los caballos veloces y los corazones que se dejan beber por la noche y los cañones que se limpian el polvo de la garganta Ciudad Juárez la Ciudadela “los terrenos montes y aguas que hayan usurpado los hacendados científicos o caciques entrarán en posesión de los pueblos”<sup>104</sup> Villa se unió con Urbina y con don Maclovio Herrera con Pereyra y los Arrieta Aguirre y el jefe Contreras “para la

---

<sup>102</sup> Fragmentos del “Corrido de Madero”, subrayados entre alusiones a la “Leyenda de los soles” (tercera parte del manuscrito *Anales de Cuautitlan o Códice Chimalpopoca*) y otros relatos cosmogónicos prehispánicos (Georgina García Gutiérrez, en Fuentes, 1994: 330). El paso del Cometa Halley por México en 1910 se convirtió en un acontecimiento de extraordinaria relevancia y fue interpretado por algunos, lo mismo que por el corrido, como un anuncio de la entrada del líder revolucionario Francisco I. Madero a la Ciudad de México.

<sup>103</sup> Versos del corrido titulado “Del cuartelazo felicista”: “El veintidós de febrero, / fecha de negros pesares, / mandó Huerta asesinar / a Madero y Pino Suárez”. Con el nombre de “Decena Trágica” se conocen en México los días que culminaron en el asesinato de Francisco I. Madero y José María Pino Suárez en 1913, tras el golpe de Estado (“cuartelazo”) encabezado por Félix Díaz, al que no tardó en incorporarse el jefe de la guardia presidencial Victoriano Huerta, quien terminaría asumiendo la presidencia del país.

<sup>104</sup> Fragmento del Plan de Ayala (1911). Proclamado el 28 de noviembre de 1911 en Ayala (Morelos), contenía los principios de la reforma agraria que aglutinó al Ejército Libertador del Sur en torno a la figura de Emiliano Zapata.

organización del ejército encargado de hacer cumplir nuestros propósitos nombramos como primer jefe del ejército que se denominará constitucionalista”<sup>105</sup> adiós todos mis amigos me despido con dolor ya no vivan tan engreídos de este mundo traidor<sup>106</sup> el nombre Emiliano Zapata Hilario Salas Cesáreo Castro Otilio Montaña Catarino Perdomo Antonio Villarreal Francisco Múgica Pedro Colorado Eulalio Gutiérrez Cenobio Moreno es el nombre de todos, de ellos y de los anteriores, el río de tierra que corre entre el río de voces surgido de una huella del tamaño de un hombre, de una tumba del tamaño de un hombre, de un canto del tamaño de un hombre (campanas de Villa Ayala<sup>107</sup> ay Villaldama Chihuahua<sup>108</sup> para sarapes Saltillo<sup>109</sup> camino de Huehuetoca<sup>110</sup> Vicente Cornejo canta en el puente del Naranjo<sup>111</sup>). Solo la tierra habla, ¡no va más! Las memorias están echadas... (Fuentes, 1994: 561-562).

\*

### RECAPITULACIÓN

Respuesta a un mismo acontecimiento histórico, si bien producto de una lógica sociopolítica diversa, pues el *corpus* escrito ve la luz mayoritariamente a lo largo de un período extenso y una vez concluidos los hechos de armas, son varias las confluencias que aproximan el corrido y la narrativa que tiene por tema a la Revolución Mexicana, en particular la alumbrada por quienes presenciaron o tomaron parte en ella de forma directa. Manifestaciones marginales, parcialmente encajadas en lo literario, fronterizas con otros productos de naturaleza verbal, uno y otra se sitúan en la periferia del polisistema, ya por su carácter oral-popular y su origen folclórico, ya por su tendencia a desbordar los moldes de la “literatura” y participar de los intereses y las particularidades enunciativas propias de la crónica, el testimonio, las memorias, los apuntes, el folletín o el artículo periodístico. Los enunciantes insisten además en ambos casos en su calidad

<sup>105</sup> Fragmento del Plan de Guadalupe (1913), manifiesto político que daba cuenta formal del rechazo del ejército constitucionalista a la figura de Huerta y reconocía al frente del mismo a Venustiano Carranza.

<sup>106</sup> Típica fórmula de despedida corridística, muy frecuente también en los romances vulgares, sobre todo en aquellos que dan cuenta del ajusticiamiento o la muerte violenta de un bandido o criminal, con clara finalidad ejemplarizante.

<sup>107</sup> “Corrido de la muerte de Emiliano Zapata”, obra de Armando Liszt Arzubide: “Campanas de Villa Ayala, / ¿por qué tocan tan dolientes? / Es que ya murió Zapata / y era Zapata un valiente”.

<sup>108</sup> “Corrido de Los Dorados”, original del coronel José Uribe, lamento por la muerte del general Villa.

<sup>109</sup> Copla perteneciente a la tradición oral, que participa de la clásica estructura enumerativa-distributiva de las excelencias de lugares próximos o relacionados, integrada a la serie de las de “La cucaracha”, las cuales dieron cuenta en su momento de la revolución carrancista: “Para sarapes, Saltillo, / Chihuahua para soldados, / para mujeres, Jalisco, / para amar, toditos lados”.

<sup>110</sup> “Corrido de la muerte de Emiliano Zapata”.

<sup>111</sup> “Corrido de la toma de Papantla”, de María de la Luz Lafarga: “el trovador de la gleba, / el ciego de los fandangos, / Vicente Cornejo, canta / en el puente del Naranjo”.

de testigo directo o bien informado y cantan o escriben movidos por la actualidad del asunto, intentando ofrecer una visión de los acontecimientos veraz y próxima. Una pretensión que no debe ser asimilada no obstante con la búsqueda de objetividad, cualidad de la que las dos manifestaciones se hallan igualmente distantes. Y es que la visión parcial y localista del corrido se homologa en este sentido a la de cuentos y novelas, cuya arbitraria evaluación de los hechos es resultante en unos casos de la urgencia reivindicativa, en otros del afán intervencionista y en otros de las presiones mediáticas que conlleva la aparición por entregas. Finalmente, esta resultará también consecuencia del posicionamiento de los escritores con respecto a la articulación de un aparato institucional que se arrogaría la representatividad revolucionaria al tiempo que pondría freno en la práctica a muchas de sus aspiraciones.

Es precisamente esta circunstancia, que hace arraigar el panorama postrevolucionario en un nacionalismo dirigido por el Estado y contestado por los sectores hegemónicos opuestos al gobierno, el que auspicia desde finales de los veinte y a lo largo de la década de los treinta una visibilización de lo popular que constituye otra de las señas de identidad de relatos y corridos, en cierto sentido realizaciones particulares de un mismo arquetipo épico. Los dos se fijan en el pueblo y le conceden el protagonismo exigible a un momento histórico que lo ha descubierto capaz de hazañas no solo de interés, sino de extraordinaria trascendencia. Incorporan la voz y el punto de vista de los de abajo a la expresión cotidiana del país, con mayor espontaneidad las formas orales y desde la perspectiva de las clases medias la narrativa. La novela de la Revolución Mexicana recuperaría en parte el viejo anhelo épico de constituirse en narración del grupo, en relato de la colectividad, conviviendo en uno y otro caso la inspiración en el hecho histórico con la tendencia mitificadora, la presentación de acontecimientos y figuras en tanto que piezas ejemplares. La fluctuación de esta novelística hacia instancias característicamente narrativas guarda relación por otro lado con la incardinación de memoria y experiencia autoriales en unas realizaciones que se aproximan de nuevo con ello al territorio de la balada. Si lo popular se constituye como un ingrediente fundamental de la nueva imagen de nación que el país busca encarnar tras el fin de la contienda, y es por ello utilizado interesada y demagógicamente tanto desde los ámbitos de la política como los de la literatura, la pintura, la danza, la filosofía o la música, es

igualmente cierto que en no pocas ocasiones el interés por las tradiciones culturales populares se convirtió en un estímulo extraordinariamente vivaz para la creación artística. No lo es menos que la mejor novelística revolucionaria cumplió, como señala Christopher Domínguez Michael (1991) “con la función moderna de la escritura, con su estirpe crítica”, alejándose de la exaltación distorsionada tanto de los hechos como de los hombres propia de la tradición oral.

Pese a que tanto esta ambigüedad analítica como los diferentes origen y repercusión de las muestras las convierten en estatutos no homologables, no hay duda tampoco de que en determinados momentos, y así ha sido señalado por la crítica, narrativa revolucionaria y balada popular participan de unas mismas constricciones formales. La aceleración del *tempo* narrativo y la estructura fragmentaria aproximan al *corpus* corridístico y a la primera novela revolucionaria. El predominio en esta de los enunciados de acción y de movimiento, la tendencia a la sobriedad, los diálogos entrecortados, la elisión de procesos psicológicos o la supresión de episodios, restituidos por la competencia genérica del receptor, son asimismo consecuentes con la naturaleza expositiva del corrido.

De la atracción por un mismo campo da cuenta el interés de novelistas y cuentistas por el cancionero, el cual resulta evidente en la abundante intercalación prosística de temas cantados. La funcionalidad de estas citas es diversa, contribuyendo tanto a la promoción de un “efecto de realidad” y una ilusión de mimesis de “lo popular” en el seno del relato, como a la consignación en la propia ficción de documentos de época o a la puesta en marcha de toda una serie de artificios narratológicos que se sirven del enriquecimiento polifónico del texto para ilustrar una anécdota, condensar el motivo central de la historia, caracterizar vivamente situaciones y personajes o modelizar el plano de la intriga introduciendo pasajes ajenos que funcionan como pausas, síntesis, repeticiones o pronósticos de su desarrollo. Cada verso intercalado crea un clima, abre una situación, un mundo dramático ajeno en parte al del discurrir de la prosa que lo enmarca. Se aprovecha también el poder evocador de lo musical, que sobrepasa la mera lectura para incorporar el fraseo melódico, y su remisión a imaginerías hondamente arraigadas en la memoria colectiva, capaces de promover un tipo de comunicación

diversa, más directa y de distinta calidad, y de dar cuenta con ello de la existencia de sistemas alternativos de valores y estilos de vida.

Los ejemplos novelescos analizados con detenimiento, heterogéneos por su procedencia, su fecha de publicación, su naturaleza literaria y su sentido último, muestran sin embargo notables semejanzas en su apelación al cancionero popular. La oralidad es convocada por unos y otros en tanto que emblema de una determinada cosmovisión, la de las sociedades ágrafas campesinas que constituían la base social del país en 1910 y que protagonizaron buena parte de los sucesos de armas, así como por su particular funcionamiento semiótico. Tanto en Campobello como en Rulfo o en Estrada, esta permea el texto de ficción en un intento de los autores por remedar su capacidad para establecer vínculos con el mundo más directos que los proporcionados por la escritura, su implicación en situaciones rituales que otorgan sentido de pertenencia identitaria y renuevan la memoria colectiva, su potencialidad para afectar a estados distintos del consciente o su apelación durante el proceso comunicativo a un número tal de instancias (el gesto, la prosodia, el contexto, el contacto, etc.) que este termina por distanciarse sensiblemente del sostenido mediante la locución diferida. Es posible así poner en relación el ritmo de una prosa como la de *Cartucho* con toda una serie de particularidades de los “géneros literarios orales” advertidas por la etnolingüística, entre ellas la importancia adquirida por el ritmo del discurso, la subordinación de la oratoria a lo respiratorio, de la representación a la acción, del concepto a la actitud, del movimiento a la idea de cuerpo, etc. (Zumthor, 1991: 35). Una consecuencia lógica de la aplicación de Campobello a la reescritura de historias regionales locales, relatos que circulaban de viva voz entre los habitantes del Norte en el que transcurre su infancia o que la autora conoce por haber quedado consignados por leyendas y canciones populares, de su interés por reproducir todo un estilo colectivo del decir, tras el que tanto ella como el resto de los autores citados advierten un claro trasfondo filosófico y cultural.

En consonancia con este afán, las páginas de *Cartucho*, lo mismo que las de *Rescoldo*, de Antonio Estrada, los textos rulfianos y buena parte del *corpus* cuentístico y novelístico de la Revolución, dan cuenta de una tendencia a la condensación del sentido de los hechos narrados en dísticos de fuerte sabor proverbial, los cuales adquieren una

cualidad ejemplarizante próxima a la emblemática por la sabiduría popular. Modelo de copresencia textual propio de la denominada “intertextualidad exoliteraria”, la cita de refranes y la elaboración lingüística a partir de patrones característicos de la paremiología comparte muchas de sus características con la mención por los escritores de textos cantados. Ya el mismo refrán había sido asumido dada su capacidad de síntesis y sus cualidades métricas y rítmicas por formas típicas de la lírica folclórica. En esta línea, Nellie Campobello ficcionalizará la oralidad en torno mediante al recurso a un lenguaje que se sitúa a caballo entre lo poético, lo cronístico y la transcripción de modismos propios de habla popular de su región natal, dando como resultado una prosa que guarda más de un punto de contacto con la de la narrativa corridística. Con preferencia por los particulares concretos y por un léxico básico, flexibilizando el lenguaje con la moderada incorporación de diminutivos y regionalismos, aprovechando las múltiples posibilidades de la repetición, apenas hay distancia entre la voz de su narradora niña y la de los personajes que pueblan el libro, frente a la tendencia de otras de las elaboraciones novelescas que se adentraran contemporáneamente en el episodio revolucionario a mostrar, exacerbándolo incluso, el contraste entre la expresión letrada y la vernácula. Un proceder evidenciado asimismo por *Rescoldo*, novela que puede ser calificada sin duda de corrido en prosa de la muerte de Florencio Estrada, testimonial y memorialista, basada en hechos reales y organizada a partir del punto de vista de uno de los implicados en los sucesos, el hijo del mayor Estrada, que funge a la vez como narrador y personaje -“así era todito, como en los recuerdos” (Estrada, 1961: 8)-. Historia trágica de un grupo de hombres ninguneados por las instancias hegemónicas del país, epopeya regional duranguense en la que poco a poco van imponiéndose el cansancio, el hambre y el desaliento, el recurso a un narrador hablante cuyo interlocutor permanece silencioso resulta sumamente efectivo para aproximar el texto al terreno de la oralidad, haciendo además mínima la distancia entre la voz que sustenta la narración y la enunciación popular del corrido.

Expedientes todos ellos –el del narrador dialogante con un interlocutor ausente, el de la convocataria del universo de lo oral por sus implicaciones reivindicativas y su capacidad para la apelación emocional, el del aprovechamiento de las potencialidades líricas de la prosa...-, que la ficción rulfiana pondría en práctica con una frecuencia y

una maestría de sobra conocidas. Sin embargo, el juego de Rulfo con el cancionero popular mexicano no será tan intenso en sus novelas y cuentos de tema revolucionario como habría de serlo en uno de sus textos considerados “menores”, inscrito simultáneamente en las coordenadas de la novela breve y el guión para cine, *El gallo de oro*. Aquí, las remisiones a la música y los personajes músicos y la cita intertextual de coplas serán aprovechadas mayoritariamente para la caracterización costumbrista, si bien el escritor no dejará de establecer con canciones y corridos un diálogo dirigido al enriquecimiento diegético y de procurar un aprovechamiento de los mismos semejante al efectuado por el relato cinematográfico con su banda sonora.

En el cine, y en toda una narrativa que se haría tempranamente eco de las novedades tecnológicas que desde finales del siglo XIX habían venido trastocando tanto las formas de comunicación y el registro de imágenes y sonidos como la propia percepción humana de lo real, aprenderá Carlos Fuentes buena parte de sus recursos escriturales, poniendo en práctica una apertura del texto novelístico a lo intermedial que será reivindicada cada vez con más fuerza en el ámbito de la literatura en lengua española. La canción popular adquirirá por ello un protagonismo notable en la construcción de *La región más transparente*, sirviendo tanto a la ambientación escénica como a la caracterización ideológica de los personajes, proporcionando una importante apoyatura al cuerpo principal del discurso –en forma de resúmenes, anticipaciones, *mise en abyme* argumentales, relaciones especulares...- y desempeñando a su vez un destacado papel estilístico. Fundamental de cara al desarrollo de un nuevo concepto de mimesis, la saturación intertextual de fragmentos de canciones altera el curso de la prosa de Fuentes dotándola de un diverso sentido rítmico, aproximándola en la medida de lo posible a la simultaneidad tonal y heteroglósica de la polifonía, etc. Un nuevo tipo de canción popular es convocada además por el escritor, que no vacila en echar mano de éxitos comerciales y *massmediáticos*, y que repara oportunamente, al igual que lo haría en relación al folclore campesino, en su importancia para la configuración y la representación de las identidades sociales, adentrándose pioneramente en una corriente no clausurada hoy, cuando acabamos de celebrar el cincuentenario de la publicación de la obra.

**CAPÍTULO 4.**  
**LA NOVELA BOLERO.**

*Aquí me siento a contar* \_\_\_\_\_

## 4.1. INTRODUCCIÓN.

*No necesité formulármelo para saber  
que mi destino era el enredo de la música.*

*¡Que viva la música!, Andrés Caicedo.*

El juego con lo musical-popular alcanza sin duda en el entorno hispanoamericano una dimensión inédita a partir de finales de la década de los sesenta, como parte de un diálogo más amplio que la literatura comienza a sostener entonces con la realidad crecientemente urbanizada, tecnificada y *massmediática* de la región. Esta saturación melódica de la prosa recibirá por parte de la crítica apelativos diversos, entre ellos el de “novela bolero” con el que los venezolanos Luis Britto García (“El culto literario del ídolo”) y Juan Carlos Santaella (“El bolero novela”), ambos en el *Papel Literario* de *El Nacional* de Caracas del 28 de enero de 1990, señalaban la ya notable presencia en el panorama continental de comienzos de la década de narraciones determinadas temática, estilística o estructuralmente por los cánones de la canción popular latinoamericana. Un marbete que será recogido por el mexicano Vicente Francisco Torres en su estudio monográfico de 1998 y que, junto con otros como los de “novela de tema musical” (Méndez Guédez, 1999) o “narrativa de lo musical-popular latinoamericano” (Plata Ramírez, 2004), va a ser empleado para dar cuenta de un *corpus* en constante crecimiento y cuyo denominador común viene dado por la heterogénea asunción de los códigos expresivos o el universo temático de un cancionero vigente a lo largo de prácticamente toda la pasada centuria.

Las formas de penetración prosística de este paradigma son en efecto múltiples y afectan a estatutos narratológicos diversos, manifestándose bien como referencia paratextual o intertextual, con la incorporación al relato de los argumentos y los *topoi* sentimentales y estéticos de la música, mediante la exploración extrema de las posibilidades sonoras del lenguaje o a través de la convocatoria de los medios de masas como inspiradores de un universo referencial predominante y de unos modos de creación, estructuración y difusión de la obra artística muy definidos. Buena parte de los textos rastrean las vidas de los principales iconos del *star system* latino, apropiado en un sentido amplio que engloba lo mismo al cine, la radio, la sala de fiestas, el auditorio o la

telenovela. En definitiva, no se trata estrictamente ni de novela (Torres incluye por ejemplo en la nómina cuentos, biografías no literarias de figuras como Beny Moré o Agustín Lara, subgéneros fílmicos como el cine de rumberas, monografías críticas y ensayos), ni de bolero, puesto que el hipotexto de la canción lo proporcionan en la misma medida el tango, la ranchera, la guaracha, la salsa, el mambo o el cha-cha-chá. En cuanto a su génesis, es preciso destacar la apertura que sobre la “alta literatura” operaron el espíritu de irreverencia y las transgresiones lingüísticas y contraculturales de “La Onda” mexicana y advertir en las obras de Manuel Puig, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy o Luis Rafael Sánchez algunos de sus hitos fundacionales.

Ateniéndonos al terreno de la ficción narrativa, las dificultades que se imponen para su caracterización son ya en todo caso notables, no solo por la variedad de presupuestos que la animan, su diversidad estilística o la pluralidad ideológica en la que se enmarcan sus cultivadores, sino también, y de manera muy significativa, por los más de cuarenta años en los que se viene sucediendo su aparición, un despliegue diacrónico que ha comportado entre otros aspectos una variación de las relaciones en el interior del campo artístico, convirtiendo en retóricas o en oportunistas ciertas incursiones en la materia y cierta voluntad de solidarización con una tradición cultural ancilar. Diversas coordenadas permiten no obstante verter sobre ella una mirada unitaria, de manera que distinguir algunas de estas señas de identidad, integrándolas en una interacción más abarcadora con el horizonte estético y socio-político circundante, atender a la recuperación o impugnación del componente “popular” del cancionero hispanoamericano efectuada por las muestras, ofrecer un inventario de autores y obras implicados en el proceso y delimitar de forma específica algunos de los “usos” narrativos de que ha sido objeto la canción mexicana van a representar los objetivos del siguiente epígrafe. Como comentábamos en la introducción, trascenderemos ampliamente las menciones a esta última al entender que los casos en que su manejo resulta significativo se encuadran en un movimiento más amplio de recuperación del patrimonio melódico que es preciso delimitar, pero también debido al abigarramiento de una convocatoria referencial que a menudo concita la remisión en un mismo texto a especies del cancionero novecentista de procedencia dispar. Optamos entonces por ofrecer una demarcación cronológica del fenómeno de la apropiación narrativa de lo

musical-popular hispanoamericano del último medio siglo en su conjunto para revisar a continuación lo que consideramos que son los rasgos que lo definen de modo más característico –acompañando este repaso de una ejemplificación con muestras de procedencia variada- y terminar presentando, de manera no exhaustiva pero sí muy abarcadora, un *corpus* de títulos adscritos al ámbito de la “novela bolero” en los distintos países de habla española entre 1963, fecha de publicación de *Gestos* de Sarduy y *Al sur del Equanil* de Renato Rodríguez, y 2010, en que aparecen póstumos los *Cuerpos divinos* de quien precisamente había sido uno de sus primeros impulsores, Guillermo Cabrera Infante. Escogemos para el análisis detallado cuatro testimonios donde el manejo de la canción específicamente mexicana resulta sobresaliente, los cuales dan cuenta a su vez de cuatro formas posibles y a menudo reiteradas de canalizar ciertas preocupaciones estéticas e ideológicas vía la convocatoria musical *massmediática*.

## 4.2. RASGOS DISTINTIVOS.

### 4.2.1. PERIODIZACIÓN: LA “CUESTIÓN” POSTMODERNA.

La experimentación con formas del cancionero popular-comercial latinoamericano, que tiene en el universo literario de Manuel Puig, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Umberto Valverde, Luis Rafael Sánchez, Renato Rodríguez, Salvador Garmendia o Parménides García Saldaña a algunos de sus iniciadores<sup>112</sup>, se enmarca en el movimiento de carácter doblemente reactivo en que se ve inmerso un sector de la

<sup>112</sup> Suele reconocerse en títulos como *Gestos* (1963) y sobre todo *De donde son los cantantes* (1967), de Severo Sarduy, *Tres tristes tigres* (1967), de Guillermo Cabrera Infante, ambos cubanos, *Boquitas pintadas* (1969), del argentino Manuel Puig, *El rey criollo* (1970), del mexicano Parménides García Saldaña, *La guaracha del Macho Camacho* (1976), de Luis Rafael Sánchez, puertorriqueño, o *Bomba Camará* (1972), del colombiano Umberto Valverde a algunos de los testimonios pioneros de esta imbricación entre el discurso narrativo y el universo del cancionero popular latinoamericano contemporáneo. Enrique Plata Ramírez (2004) incluye también entre los iniciadores de esta “auténtica saga” de finales de siglo al venezolano Renato Rodríguez (*Al sur del Equanil*, 1963; *El bonche*, 1976) y a un exponente de literatura testimonial centrado no obstante en el mundo de la bohemia artística cubana, *Canción de Rachel* (1969), de Miguel Barnet, que repasa la vida de una cupletista del Teatro Alhambra de La Habana.

creación literaria latinoamericana desde finales de la década de los sesenta y que se desencadena a raíz tanto de una fractura de las expectativas de cambio social en el modo en que estas eran entendidas hasta 1968 aproximadamente, como, en lo específicamente estético, de un abandono de los afanes totalizadores y fundacionales de la “nueva novela”. Se trata de líneas identificadas en parte con lo que se ha dado en llamar el “*postboom*”, “*boom junior*”, “generación del 68”, “de los novísimos” o “de la crisis”, con el “postmodernismo” igualmente, y entre cuyas señas pueden reconocerse el distanciamiento respecto del gran relato explicativo de la historia y la identidad continentales frecuentado por la novelística precedente, pero también el rechazo en términos generales de la autorreferencialidad extrema de la “novela de la escritura”, la asunción de una perspectiva doméstica en el análisis de la realidad, el interés por lo inmediato, el privilegio de lo afectivo, la simplicidad aparente, el recurso a la parodia y el humor, la tendencia a la difuminación de la separación entre arte y vida o la fusión desacralizadora de niveles de cultura (Skármeta, 1981, 1984; Rama, 1981; Salvador, 1995, 1999; Ruffinelli, 1990; Fernández, 2000; Shaw, 2003).

Antes que la defensa de una vinculación programática o grupal entre autores, la mención de esta suerte de “poética” epocal -en absoluto exclusiva y en la que van a verse implicados por otra parte escritores de distintas generaciones (Aínsa, 1999), si bien con una participación predominante de los nacidos en torno a la década del cuarenta del siglo pasado-, supone el reconocimiento de la inscripción de toda una praxis literaria en las coordenadas de la nueva correlación político-social y cultural que, con antecedentes varios, comienza a perfilarse de forma distintiva en Occidente en la década de los sesenta del siglo XX y que, no sin polémicas, ha sido caracterizada de manera general desde finales de los setenta con el marbete de “postmodernidad”. Más allá por tanto de las disensiones que circundan a la adscripción de algunas de estas figuras a la órbita del *boom* o del *postboom*, de la conexión de parte de la literatura de Sarduy con el *telquelismo* y el post-estructuralismo francés, cuyo sustrato modernista en lo relativo a las relaciones entre “alta cultura” y cultura de masas es reconocido por críticos como Huyssen (1986), de distinciones como la de Donald Shaw (2003) entre el *postboom* como un movimiento literario identificado con la referencialidad, el coloquialismo y la afectividad, que arrancaría en 1975 con la publicación de *Soñé que la*

*nieve ardía* de Skármeta, y el “postmodernismo” en tanto que intensificación de las tendencias antirrealistas, herméticas y experimentales del *boom*, o de las excepciones presentadas por la región al modelo original de conceptualización postmoderna, proveniente de países altamente industrializados y desarrollados, “centrales”, en suma, lo cierto es que una reflexión periodizadora nos obliga a atender a la emergencia en estos años de un contexto singular, correspondiente a las condiciones de existencia que distinguen a la fase tardía de la modernidad y en las que el subcontinente latinoamericano se va a ver necesariamente implicado.

Condiciones que suponen el afianzamiento progresivo, primero en Occidente, y luego a escala planetaria, desde mediados del siglo XX, de un nuevo orden económico sujeto al modelo capitalista multinacional, avanzado (Jameson) o postindustrial (Bell), y de un tipo de sociedad cada vez más determinado por el consumo, la informatización, la implementación de las comunicaciones, la burocratización o una extensión de la racionalidad instrumental tecnológica tan desproporcionada que termina por lindar con lo irracional (Sánchez Vázquez, 1990). Son coordenadas de este tipo las que van a incidir en el desarrollo de una serie de valores, de actitudes, de una perspectiva o sensibilidad postmoderna de la que resultan representativos aspectos como el replanteamiento de la cuestión de la legitimación diagnosticado a finales de los setenta por Lyotard (1987) -erosión de la significatividad de los “grandes relatos”, metanarrativas desarrolladas dentro de un horizonte de emancipación final del hombre<sup>113</sup>- o la crisis del concepto de verdad, acelerada por el perfeccionamiento tecnológico y el desarrollo infográfico, los cuales resultarán a su vez decisivos en relación al protagonismo cada vez mayor adquirido por el “simulacro” -el pseudoacontecimiento, la copia carente de original-, en tanto que mediador en la relación entre el hombre y el mundo. También ciertas notas que fundaban la inicial experiencia moderna como la inseguridad, la crisis o la desorientación, se intensifican

---

<sup>113</sup> En la conocida lectura de la postmodernidad efectuada por el francés en la década de los ochenta, los grandes relatos se reconocen en buena medida como versiones secularizadas del paradigma cristiano de salvación que encierran la idea de que el ser humano alcanzará la liberación de sus servidumbres bien por medio del conocimiento (iluminismo), la ciencia y la técnica (positivismo), la independencia de la mente -o del espíritu- de su alienación a través de la dialéctica (hegelianismo), de la explotación a través de la revolución del proletariado (marxismo) o de la pobreza a través del mercado (capitalismo), tratándose este último del único paradigma que conservaría su vigencia en la sociedad postmoderna.

ahora hasta el punto de que la “esquizofrenia” y el “pastiche” son propuestos a lo largo de la década de los ochenta como metáforas descriptivas de una nueva vivencia del tiempo y del espacio (Jameson, 1991). Ambos vienen a dar cuenta de la incapacidad del hombre para situarse históricamente, de la pérdida de espesor histórico de su tejido cultural y de la generalización en el ámbito de lo privado de una experiencia extrema y desorientadora de lo simultáneo, así como de la crisis experimentada por la noción de sujeto en tanto que identidad unitaria, fuente original de creación, de transformación social o de fundamentación metafísica. La absolutización del potencial destructivo del armamento nuclear y la espectacularización de la sociedad se constituyen asimismo como desencadenantes, junto con el colapso de las grandes ideologías del que la caída del muro de Berlín vendrá a constituirse en marca simbólica, de la idea del “fin de la historia”: entendida como el triunfo final del capitalismo y la democracia liberales tras la cancelación de otros sistemas e ideologías y saludada en consecuencia con optimismo por Francis Fukuyama (1992), otros inciden sin embargo con estos términos en la disolución progresiva de la concepción de lo histórico como un proceso en avance y dotado de cierta coherencia y en la generalización de actitudes de indiferencia y hastío, cuando no de narcisismo (Lyotard, 1987), que responden a la conciencia de crisis moral con la cancelación de toda voluntad constructiva y proyectiva, a lo que Baudrillard se referirá mediante el concepto de “implosión” (Foster, 2006: 94). Apatía, equivalencia e intercambiabilidad se aparecen así como contracara del pluralismo sancionado por la apertura postmoderna a formas anticanónicas y marginales.

Frente a la lectura apocalíptica de lo postmoderno como sinónimo de inacción y desesperanza, aun lúcida -o lúdica-, se alzan alternativas de interpretación como la formulada por Gianni Vattimo (1986) en torno a la noción de “pensamiento débil”: al desaparecer el concepto de Verdad Absoluta, que él funda en la destrucción de la ontología practicada ya por Nietzsche y Heidegger, se favorece el acceso a filosofías silenciadas, abriéndose con ello oportunidades inéditas para el diálogo y la comprensión mutua. La descentralización cultural, la valoración de escenarios y voces silenciadas por la normatividad burguesa y la consolidación de un paradigma de desarrollo que había venido siendo también paradigma de dominación, inauguran entonces vías de crecimiento no contempladas con anterioridad.

El terreno del arte ha venido haciéndose eco consecuentemente de este estado de cosas en formas diversas. Ante la hecatombe de la estética modernista como expresión de una experiencia humana integrada y auténtica se desarrollan nuevas modalidades de exploración artística coherentes con la situación postmoderna o postmetafísica, tres de las cuales han sido recogidas por Vattimo mediante los marbetes de “*kitsch*”, “silencio” y “utopía”. La segunda entendida como una forma de respuesta a la banalidad circundante a través del refugio en la autorreferencialidad extrema y el experimentalismo radical, garantes otra vez del esfuerzo creativo e interpretativo, y génesis de un arte no propositivo, instalado prioritariamente en la problematización –de las categorías de verdad, realidad, identidad, estética...-. En cuanto a la tercera de estas posibilidades, el italiano señala la existencia de un arte que no renuncia a la utopía de la reintegración adorniana, pero que la reinterpreta desde esa postura débil, no normativa, que hallaría un correlato en el juego de interpretación hermenéutico, “en el que no hay vencedores ni vencidos sino ‘fusión de horizontes’” (Rossi, 2007). La óptica postmodernista ofrece así una plataforma favorable a la desautorización de la exigencia de universalidad presente en el juicio del gusto kantiano, saludando además de manera positiva a diversos intentos de conexión entre arte y vida.

Si bien es cierto que ni las circunstancias ni el repertorio de actitudes asociadas a lo postmoderno se imponen de manera sincrónica ni afectan por igual al conjunto de la población, no lo es menos que el carácter particular de la propia modernidad latinoamericana ha exigido una consideración alternativa de la experiencia postmoderna en el subcontinente. Ya la singularidad de la primera había sido abordada tanto desde la negación (imposibilidad de desarrollo moderno en un entorno como el hispánico que no habría participado de la revolución ilustrada, a la manera de Paz), como desde el énfasis en su condición “híbrida” (heterogeneidad del sustrato socio-cultural) o “periférica” (devenir histórico marcado por la condición post-colonial), al tiempo que desde el punto de vista estético no ha dejado de llamarse la atención sobre la distinta naturaleza del *Modernism* anglosajón con respecto a su equivalente latinoamericano, que hace que textos de la década de los sesenta, aun leídos por algunos como testimonios postmodernos, se constituyan como el canon alto-modernista de la narrativa de la región. En todo caso, la apelación a un marbete como el de “postmodernismo” no deja

de resultar útil para dar cuenta de la nueva significación sociológica de una literatura que en las tres décadas finales del siglo XX se halla ya plenamente inserta en los circuitos de la industria cultural (Oviedo, 2004) y para la que vectores como los proporcionados por la cultura de masas y la propia frustración histórica se definen como cauces fundamentales y como plataformas desde las cuales se discute la idea de modernidad (Kozak Rovero, 1993).

El carácter postmoderno de la literatura que trabaja con el referente del cancionero popular-comercial latinoamericano es defendido de hecho por la mayor parte de los autores que se han ocupado del tema<sup>114</sup>, quienes advierten su impronta en rasgos tales como la mezcla de niveles de cultura por ella practicada, su tendencia a la hibridación de géneros, estéticas y motivos -exponente a su vez de la erosión de la frontera entre saberes diagnosticada por Jameson como típicamente postmoderna-, o la problematización de la *mímesis* realista y la reflexión sobre la originalidad estética en la era de la comunicación *massmediática* y la reproductibilidad técnica exacerbada de autores como Puig, Sarduy, Sánchez o Cabrera Infante. Las deliberaciones en torno a la idea de nivelación histórica y del fin del arte impulsan además una frecuentación retro o nostálgica del pasado y una recuperación ecléctica de elementos de diferentes épocas y culturas, entre ellas la “de masas”, circunstancia que trae a primer plano toda una serie de procedimientos que van a ser largamente explotados por el conjunto, así la parodia, el pastiche o la incorporación interdiscursiva de signo dispar<sup>115</sup>. La generalización del escepticismo y la quiebra ideológica tras el fracaso de diversas tentativas políticas y de la experiencia guerrillera se traduce, si bien no siempre en la pérdida de la fe de la literatura en su capacidad de incidencia social (que hace que entre los hitos de estos

---

<sup>114</sup> Véanse al respecto los trabajos de Kozak Rovero (1993), Silvestry-Feliciano (1996), González Silva (1998), Aparicio (1998), Amar Sánchez (2000), Santos (2004), Plata Ramírez (2004, 2005) o Valerio-Holguín (2006). En contra de la aplicación del adjetivo postmoderno a estas obras se manifiesta en cambio Vicente Francisco Torres (1998), quien entiende que el asentamiento del *corpus* en la tradición de la biografía y del mito y la reivindicación social puesta en marcha por el mismo al conceder protagonismo mayoritario a personajes marginales y a artistas procedentes de sectores desfavorecidos lo alejaría de una trivialidad que considera como característica de la postmodernidad.

<sup>115</sup> Es el ámbito de la arquitectura, y concretamente la reflexión de figuras como Jenks y Venturi o Paolo Portoghesi, el que va a ir revelando a lo largo de la década de los setenta y particularmente tras la Bienal de Arte de Venecia de 1980 a la estética postmoderna como enfrentada a la lógica modernista de la innovación y su negación de la tradición (Hutcheon, 1988). El cariz de esta “revisitación del pasado” como respuesta a la “muerte del arte” vanguardista estaría dominado bien por la nostalgia, en interpretaciones como la de Huyssen (1986), bien por la ironía resaltada por Eco (2000).

años se distingan por ejemplo la emergencia del testimonio, el arraigo de una modalidad liberadora de lectura y de escritura a través del feminismo, la reivindicación de los “desclasados” efectuada por parte de la novelística de lo musical-popular o la voluntad crítica y reparadora de la “nueva novela histórica”), sí en un abandono de los grandes proyectos épicos y totalizantes y en una radicalización subsiguiente de lo meta-afectivo. Como postmodernos se reconocen también gestos de esta narrativa que pasan por la canonización de la heterodoxia expresiva y la búsqueda de descentralización cultural, la importancia concedida a la recepción, la fragmentación, el minimalismo, el relativismo y la ausencia de trascendencia, su re-valorización del entretenimiento como vehículo transmisor de ideas y el carácter lúdico de buena parte de las muestras.

Es este contexto en gestación el que explica por ejemplo el recurso prácticamente simultáneo de autores como Sarduy o Cabrera Infante a un producto “espurio” o “trivial”, exponente de una cultura popular moldeada por los mecanismos de la industria como el bolero en tanto que hilo conductor de sus primeras producciones de madurez, para Amícola (2000), marca de un postmodernismo que se posiciona polémicamente tanto con respecto al sustrato erudito de experimentos narrativos del *Modernism* como frente al propio horizonte literario cubano y latinoamericano, los cuales no dejan de fungir no obstante como base de la formación intelectual y estética de los autores y como modelo no siempre refractado, sino también asumido en muchos de sus presupuestos. Sin embargo, frente al dominio de la escritura y de la cultura canónica, o en contrapunto con ella, va a ser ahora una canción popular, un viejo son de Miguel Matamoros, el que desvele de manera heterodoxa la clave interpretativa de una obra como *De donde son los cantantes*, en última instancia una reflexión sobre la cubanidad y una conceptualización alternativa de la misma, mientras que *Tres tristes tigres* reacciona con su monumental parodia -y un título proveniente de nuevo del ámbito de la oralidad lúdica, en este caso del trabalenguas- a la solemnidad de los maestros de la literatura cubana (Sklodowska, 1991).

El distanciamiento de la mimesis realista marca por otro lado el retrato del ambiente de los locales de alterne y el mundo prostibulario habaneros elaborado por Sarduy en *De donde son los cantantes*. Si una imaginería de corte finisecular maquilla la realidad grotesca de la pobreza de modo parecido a como los afeites de los y las protagonistas

tratan de remedar la vejez y la fealdad, y si la novela documenta el dominio de la prostitución frente al noviazgo y el triunfo del espectáculo, en la forma audaz del travestismo, ante la vida, es precisamente esta artificialidad, la tendencia de los personajes al ocultamiento o a la exhibición selectiva que posibilita el disfraz, la que determina su relación con la intención global de la escritura, que en opinión de Donald Shaw (2003) no hace sino presentar “tres visiones carnalescas de la cubanidad reducida a puro espectáculo”, fundadas cada una de ellas en las tres tradiciones que conformarían el sustrato del que emerge la Cuba contemporánea al autor: la española, la africana y la china. Marcan además estas el sentido profundo del diálogo de la novela con su paratexto. El tema de Matamoros, el “Son de la loma” de 1922,

*Mamá, yo quiero saber  
de dónde son los cantantes,  
que los encuentro galantes  
y los quiero conocer,  
con sus trovas fascinantes  
que me las quiero aprender...*

cifra una pregunta en torno al origen del género, el son montuno, proveniente de la región montañosa de Oriente, a la que el texto de Sarduy remite desarrollando un cuestionamiento paralelo en torno a los orígenes de la nacionalidad, esto es, de Cuba, entendida como el lugar “de donde son los cantantes”. A su vez, como señala Roberto González Echevarría, es la del escritor una interpretación solidaria con varios de los presupuestos vinculados al son: el tono festivo y la ironía, la procacidad, el arraigo popular... (Puertas Moya, 2002: 301), a los que puede añadirse la concienzuda elaboración lingüística de un texto que aprovecha al máximo los recursos sensoriales del lenguaje, concitando lo mismo una prosa estilizada, modernista, musical y poética que la procacidad o la grosería, haciendo hablar a sus personajes en contrapunto polifónico, introduciendo intertextos de corte melódico y alusiones continuas a la música y los músicos o procurando la acomodación rítmica al cariz del suceso narrado.

También el ejercicio de recuperación de la materia oral practicado por Cabrera quedaba sometido al filtro del artificio y no de la reproducción naturalista, una operación a la que apoyaba su remisión al sustrato fílmico como base de la concepción

narrativa (Ludmer, 1979). Este aspecto domina el universo literario de otro interesado tempranamente en la canción popular latinoamericana como Manuel Puig, en quien la experiencia de la narración provendría todavía de manera más radical del ámbito de la cinematografía que en el caso de los anteriores, en quienes el espesor de la tradición “letrada” es indudablemente protagónico pese a su frecuentación de otros universos culturales. De esta forma, si *Tres tristes tigres* supone un homenaje al mundo de la noche habanera, al circuito de locales de alterne y al panorama de artistas y aficionados que le dieron sustancia en los años finales del batistato, tanto como una reivindicación no programática, pero sin duda efectiva, de formas culturales denegadas por la tradición de la “alta” cultura como es el caso de la música mestiza del Caribe, y que en esa realidad extratextual halla el autor un escenario desde el que recrear una época y un *modus vivendi* sumamente característicos al tiempo que un objetivo para la sátira y una base lingüística desde la que construir una novela de la que se nos advierte que está escrita “en cubano” -y además para leer “en voz alta”- <sup>116</sup>, no es menos cierto que el texto se constituye también como encarnación de una radical “aventura del lenguaje”, capaz de revisar paródicamente toda una tradición de literatura cubana “altisonante” (Skłodowska, 1995: 70-72). La riquísima elaboración lingüística de la obra, su correlación de *punes*, ecos, aliteraciones, distorsiones gramaticales, etc., debe situarse entonces en relación a este doble horizonte: el de la plasmación del hablar habanero, que el escritor conoce bien y que admira, el de la exploración tanto de las posibilidades como de las limitaciones expresivas del lenguaje, oral y escrito, que terminará por alzarse como su constatación última.

---

<sup>116</sup> En efecto, el *speech*, el gesto de “contar a”, tanto público como privado, alcanza en la novela una importancia máxima. Dominan en ella los pasajes dialogados, se reproducen tanto conversaciones telefónicas como discursos grabados y desfilan por el relato toda una serie de personajes para quienes la voz ya no constituye solo un rasgo de personalidad, sino también un instrumento de trabajo: cantantes, locutores, actores, profesores de dicción, etc. Incluso la escritura de algunos revela en realidad una intensa presencia de lo oral, caso de la carta que Delia, analfabeta funcional, escribe a una vecina del pueblo, y lúdica reflexión en torno a la transposición directa del habla al texto. La novela se presenta así como un auténtico *collage* de voces que, a diferencia de la de la misiva, son sometidas a toda una serie de filtros distorsionadores, hasta convertir al texto en un prototipo de experimentación lingüística y en un ejemplo de plasmación literaria de las operaciones puestas en marcha por las tecnologías de fijación y reproducción audiovisual. La narración queda organizada también frecuentemente a partir de patrones rítmicos, imitando las síncopas *jazzísticas* o enhebrando las intervenciones de los personajes según formas diversas de medida temporal. Tienden estos a abandonarse a auténticos delirios verbales, en los que, más importante que las palabras o la comunicación, resultan la eufonía, la velocidad, la melodía, en suma, que acompaña al decir, y en concreto al decir permeado de ingenio y ocurrencia de la tradición cubana del “choteo”.

Es en cambio la de Puig como comentábamos una formación nutrida ante todo por el cine, y un cine de segunda como el que dominaba la programación en General Villegas, su pampeana ciudad natal. Afianzada aquella con sus estudios en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, la circunstancia biográfica, tanto como el panorama sociológico del que busca dar cuenta en sus primeras novelas, así como el propio entorno artístico –fundamentalmente el de Nueva York de mediados de los sesenta donde culmina la redacción de *La traición de Rita Hayworth*<sup>117</sup>-, contextualizan la sostenida indagación del escritor en el imaginario y la retórica cinematográficos. Su escasa familiaridad con la tercera persona omnisciente de la novelística tradicional le producía según sus propias declaraciones dificultades en el manejo del lenguaje narrativo, hasta el punto de que su literatura termina por desterrarla mediante el recurso al monólogo interior y a una amplia gama de lenguajes “enajenados” (instancia discursiva del guión, inserción recurrente en el cuerpo de la obra de fragmentos de cartas, diarios, textos escolares, etc.) (Rodríguez Monegal, 1973), parte de ellos provenientes del ámbito de la gran pantalla y que pasarán a convertirse en elemento indelible de su quehacer literario. Por otro lado, el escritor enfrentaba la tarea de poner voz a un estamento social que había construido su propio lenguaje a partir de los modelos proporcionados por la industria, desde las películas a los seriales radiofónicos o el cancionero, muchos integrantes de una segunda generación de argentinos, hijos de inmigrantes, que carecía de un castellano familiar que tomar como referencia para su propia elaboración idiomática tanto como del acceso a modelos provenientes de la “alta cultura”<sup>118</sup>.

Pero más allá de este aprovechamiento de lo cinematográfico en tanto que dispensador de motivos y de paradigmas, la presencia del cine forma parte sustancial de una reflexión más ambiciosa que su literatura despliega en torno a las nociones de “alta”

---

<sup>117</sup> Tal y como recuerda Graciela Speranza (2000: 25), la novela, primera del escritor, fue redactada en Nueva York entre 1962 y 1965 y publicada definitivamente en Buenos Aires en 1968, después de tres años de rechazos editoriales durante el gobierno militar de Onganía.

<sup>118</sup> “Como he trabajado mucho con el lenguaje de mis personajes, he tenido, forzosamente, que trabajar con el cancionero de la época, con la radio de la época, grandes influencias en el lenguaje de esos personajes. Mis personajes son, por lo general, la primera generación de argentinos que no hereda de sus padres un gran bagaje cultural. Esa primera generación tuvo un poco que inventarse el lenguaje; hubo que echar mano a modelos que estaban a mano. Los modelos más próximos eran la radio, las canciones, el tango; en los años cuarenta los boleros de México y Cuba; los subtítulos de esas películas americanas y mucho las revistas femeninas, las revistas de modas” (Puig en entrevista con Emir Rodríguez Monegal, 1973: 80).

y “baja” cultura, autoría y estilo, tal y como habían venido siendo entendidas a lo largo de la modernidad, así como de su problematización de cuestiones como las de la representación o la categorización de lo real, y que cabe poner en relación con la práctica del *pop art*, un aspecto que ha sido analizado en profundidad por Graciela Speranza (2000). Vislumbrado por Huyssen (1986) como manifestación de la fase inicial del postmodernismo, el *pop* libera a Puig del imperativo de originalidad estilística como marca del genio a través de una comprensión del hecho artístico que reconoce en el montaje de materiales preexistentes -con voluntad no tanto paródica como fundamentalmente recontextualizadora- su razón de ser. Semejante proceso de traslación lleva aparejada una acentuación enfática de determinados rasgos, la difuminación de otros, en definitiva, una manipulación que no hace sino desvelar las contradicciones implícitas en el manejo y en el disfrute de toda una serie de productos vinculados al ámbito de lo cotidiano y popular, y cuyo posicionamiento frente a ellos destierra tanto la actitud censora como la celebración aproblemática de cuestiones como la reproductibilidad, la intercambiabilidad o el consumo, hallando en cambio en la ambivalencia su gesto ideológico fundamental. La sensibilidad *pop* puede leerse así tanto en la práctica reproductiva de los dibujos y redacciones escolares de Totó (*La traición...*), como en el propio discurso de Molina, quien no crea, sino que re-crea, modificándolo oportunamente, un material ya conocido, un vasto acervo de películas de género, la mayoría de serie B (*El beso de la mujer araña*, 1976) y, sobre todo, en la artista Gladys D’Onofrio, cuya técnica viene definida por el *collage* de materiales de deshecho y que se alza como trasunto del propio Puig en esa tematización del estado del campo artístico argentino que, entre otros aspectos, constituye *The Buenos Aires Affair* (1973).

También la cuestión de la copia está en la base de *Tres tristes tigres*, tentativa de transcripción de un ingente abanico de lenguajes y evaluación de los mismos a la luz de una tensión grafismo-fonetismo que se constituye a su vez en eje vertebrador de la obra (Ludmer, 1979). Cabrera da cuenta del modo en que la “era de la reproductibilidad técnica” de la que Benjamin hablaba en 1936 se había instalado también en la sociedad latinoamericana y de que la literatura debía hacerse eco de esta situación, no solo tematizando la presencia del cine o de la radio en la vida cotidiana y admitiendo su

repertorio de imágenes, temas y figuras, sino interrogándose acerca de la nueva posición que aquella estaba llamada a ocupar en competencia, o en simbiosis, con los nuevos medios y sus lenguajes asociados. La novela pone entonces en solfa la pertinencia de cada una de estas instancias para dar cuenta de la complejidad de lo real y la cuestión de la adopción por lo literario de procedimientos y de recursos de otros ámbitos representacionales, así como la de su solidarización con el nuevo *sensorium* –distinta naturaleza de las formas de impresión, recepción y procesamiento de información vía los sentidos- alentado por el estallido de la técnica audiovisual, encarnándola por su parte, y entre otros aspectos, en su elección del cine como modelo constructivo y núcleo temático profundo. Este le proporciona una técnica de inserción de escenas vía el montaje, un léxico y una gama de situaciones y de tipos característicos, pero, además, como señala Josefina Ludmer “el cine es el modelo dominante hacia el cual se orienta el texto, porque su modelo de producción es un modelo de reproducción: el único hecho estructural constitutivo del cine es su producción-reproducción, la tachadura de todo original, la identidad de las copias” (1979: 499).

La cuestión de la relación entre el acontecimiento original y su transcripción a otro registro se evidencia igualmente en la densidad que la parodia, lingüística y literaria, adquiere en el seno del texto. Sin embargo, su comprensión como traición al original no descarta la contemplación de dicha traición, traducción o reproducción en tanto que versión superior y mejorada de unos originales por lo demás risibles o fallidos. La misma se halla presente también, aunque de modo ciertamente más condenatorio, en las continuas alusiones de la novela a la condición “derivativa” de la modernidad latinoamericana, un motivo que enhebra la interpretación del arribismo social como “imitación” de las secciones encabezadas bajo el rótulo de “Los debutantes” con la identificación entre el *show business* cubano bajo la dictadura de Batista y una parodia rebajada del primer mundo, o de las equivocaciones músico-históricas de Cué y una asimilación deficitaria de la cultura letrada occidental en el Caribe del subdesarrollo.

Pero la tecnología mediática que consolida su presencia en el continente en las décadas del treinta y del cuarenta no favoreció el cuestionamiento de las categorías de lo real únicamente a raíz de la perfección alcanzada por su sistema productivo y por su

capacidad reproductiva, sino también a partir de su maestría para forjar un ámbito referencial que, en su artificialidad, es propuesto y adoptado curiosamente como encarnación palpable de lo real. Más allá de limitarse a denunciar la alienación contenida en esa nueva forma de mitología contemporánea construida por los medios y su imposición modelizadora de hábitos y creencias, la novelística que en estos años comienza a explorar el panorama mediático latinoamericano se caracterizará en sus mejores encarnaciones por ofrecer un cuestionamiento complejo de la relación establecida entre los productos de la industria cultural y sus destinatarios, interesándose por aspectos como el de la recepción y por el propio potencial liberador de aquella. El paradigma de esta perspectiva lo ofrece de nuevo la figura de Puig: el conservadurismo, la mediocridad y la represión generalizada que el escritor advierte en el medio social de General Villegas serán conjugados por él durante su infancia y adolescencia mediante una frecuentación casi obsesiva del cine de la localidad, de manera que es en las proyecciones hollywoodienses y en su propuesta artificiosa de un mundo de elegancia sin límite y amor absoluto –lo que él mismo denomina “la ideología de la gran pasión”– donde el argentino localizará, al modo platónico, su verdadera realidad, un arquetipo que, más que el de la Idea, es el de la Belleza y la Sensibilidad. El mito, el producto cinematográfico, resulta así reivindicado como realidad, en tanto que el entorno circundante de General Villegas es entrevisto como un “simulacro” deficiente, tal y como el propio escritor ha señalado más de una vez. Una constante de su narrativa vendrá dada precisamente por la exhibición del juego de apropiaciones y traiciones sostenido por distintos estratos de la población con respecto a los modelos proporcionados por el cancionero sentimental, los seriales radiofónicos, el periodismo popular, los melodramas fílmicos, etc. Perseguidos entre otras razones por el capital simbólico que la imitación de sus componentes de elegancia y fineza podía proporcionar, ni la sentimentalidad extrema, ni la generosidad, ni el arrojo codificados de forma habitual por los productos de género se hallan en cambio presentes en la actitud calculadora, el cinismo y la frialdad que el escritor reconoce en torno suyo, encontrándose precisamente en el desajuste entre la adopción de una retórica y un imaginario y la moral de fondo que se supone los sustenta, el germen de la cursilería y

la hipocresía de esas capas medias y provincianas que constituyen el paisaje humano protagonista de parte de su producción y que esta radiografía de forma tan eficaz<sup>119</sup>.

Obras como las señaladas evidencian entonces una sensibilidad pionera para advertir la emergencia de una nueva tipología de ídolos y de referentes y de un campo de intereses populares a los que no podía negarse la atención, sensibilidad de la que participan también tempranamente figuras como Luis Rafael Sánchez (*La guaracha del macho Camacho*, 1976), Rosario Ferré (“Maquinolandra”, en *Papeles de Pandora*, 1976), Umberto Valverde (*Bomba Camará*, 1972) o Renato Rodríguez (*Al sur del Equanil*, 1963; *El bonche*, 1976). Como estos, toda una larga serie de textos “musicalizados” va a seguir cartografiando las modificaciones experimentadas por la configuración social del continente y por el dominio de una cultura popular que había rebasado el terreno del folclore y del mito tradicionales al adscribirse al ámbito de lo urbano, de lo masivo y del *marketing*. Lo popular deja de ser identificado de forma reduccionista con un arquetipo unitario circunscrito al campesinado o al proletariado, y el consumo, y de manera sintomática, el consumo y el capital simbólico y cultural, en el sentido en que el concepto es codificado por Bourdieu, pasan a constituirse en vectores fundamentales de reflexión en lo concerniente tanto a la estratificación como a las posibilidades de movilidad social. Categorías que habían sido ninguneadas de la representación precedente o que se habían constituido, salvo excepciones, en objeto de atención marginal o condenatoria, como las del sub- o *lumpen* proletariado, adquieren además condición protagónica y son reivindicadas incluso como modélicas o heroicas. No otros que los “desclasados”, el “inefable *lumpen*” van a ser por ejemplo los destinatarios confesos de un texto como *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988), de Luis Rafael Sánchez. El cariz de la resistencia y la reivindicación política se ve también ampliado, reconociendo, en consonancia con lo que teóricos como Foucault o Michel de Certeau, pese a sus divergencias, van a proponer casi por los mismos años desde Europa y con lo que trabajos como los de Martín Barbero o Néstor García

---

<sup>119</sup> Así se expresa el propio Puig en una entrevista concedida a Miguel Osorio en 1977 a propósito de *Boquitas pintadas* (1969): “A mí me interesaba un aspecto en esencial, esta gente había creído en la retórica del gran amor, de la gran pasión, pero no habían actuado de acuerdo a ella. Es decir, por un lado creer en las letras de las canciones, y por otro una conducta de cálculo frío, una típica actitud de clase media ascendente. Yo quise reproducir esa contradicción en la forma dada a la novela, contar una historia de cálculos fríos en términos de novela apasionada...” (en Shaw, 2003: 230).

Canclini van a popularizar en la región a partir de la década de los ochenta, una intencionalidad política en prácticas urbanas en apariencia insignificantes o en determinados hábitos de consumo, y de privilegiar, en una actitud coherentemente postmoderna, el papel social de la micro-respuesta, la acción local, la resistencia simbólica, el rechazo de la ciudadanía, la marginalidad bohemia, etc.

En definitiva, si bien es cierto que no toda la literatura implicada en este trabajo con lo popular-musical problematiza conceptos como los de verdad o representatividad, criterio esgrimido por Jameson (1991) o Raymond L. Williams (1995) para adscribir una obra a la órbita del postmodernismo, y que la “novela bolero” en las décadas de los ochenta y los noventa arraiga principalmente en una vocación comunicativa, anti-hermética y no cuestionadora de la condición referencial del arte, en términos generales puede reconocerse que tanto la emergencia como el desarrollo del *corpus* se inscriben en un marco cultural de carácter postmoderno. Es así tanto por la significatividad que desde mediados de los sesenta van a adquirir en el entorno latinoamericano toda una serie de procesos erosionadores de las distancias entre “alta” cultura y cultura de masas como por la cancelación mayoritaria del discurso utópico modernista a lo largo del período 1968-1976, al que delimitan de forma simbólica la impronta de los sucesos de Tlatelolco en el extremo norte de la región y la instauración del Proceso de Reorganización Nacional argentino en el Cono Sur. Estos hechos, junto con el distanciamiento del castrismo de un buen número de sus antiguos valedores, marcan un cambio de paradigma a nivel político en un momento, la década del setenta, que determina para un teórico como Harvey (1998) la emergencia de un nuevo contexto a nivel mundial, el de la consolidación efectiva de un “capitalismo tardío” -cuyos inicios Jameson remontaba al término de la Segunda Guerra Mundial y cuyo afianzamiento localizaba ya en la década de los sesenta-, identificado por él como una transición desde el fordismo-keynesianismo dominante en los países industrializados en el período emergente de 1945 a 1973 a un régimen de “acumulación flexible”, metamorfosis ligada a su vez al surgimiento de nuevas formas de regulación social y política.

Consecuentemente, emerge en Latinoamérica en el mismo período toda una literatura que se hace eco de la presencia de la moderna industria cultural en la región. Los escritores nacidos en torno a la década del cuarenta habían sido además los primeros en

ser educados en estrecho contacto con sus productos y estrategias comunicativas, con lo que resultaba lógico que, en su madurez, muchos se aplicaran a dar cuenta de la importancia formativa de dicha experiencia y de su familiaridad con los nuevos imaginarios, tanto nacionales como transnacionales, que la misma había contribuido a gestar. Un aspecto del que no dejarán de ocuparse tampoco los escritores de la generación precedente -en la que por edad se enmarca el mismo Cabrera Infante-, los cuales darán lugar a lo largo de los setenta y los ochenta a una serie de obras que, o bien tematizan esa misma realidad mediática, o bien asumen como modelos formales los proporcionados por los productos “subliterarios” y de género difundidos habitualmente por la radio, el cine, la prensa popular, etc. Así, Carlos Fuentes se aproxima al cada vez más protagónico universo del policial, en su vertiente “negra” o *hard-boiled*, con un *thriller* político como *La cabeza de la hidra* en 1978, mientras que el prototipo de la investigación detectivesca subyace también en el fondo de un texto como *Crónica de una muerte anunciada* (1981), de Gabriel García Márquez, quien adoptará fórmulas del romance y el folletín para la construcción de la posterior *El amor en los tiempos del cólera* (1985). Por su parte, Julio Cortázar se nutriría de las fuentes del *cómic* en *Fantomas contra los vampiros multinacionales* en 1977, el mismo año en que se produce la incursión paródica en el mundo de la narración seriada de Mario Vargas Llosa de la mano de *La tía Julia y el escribidor*. El manejo del radioteatro le proporciona sin embargo al peruano una oportunidad para exhibir más contrastiva que solidariamente los mecanismos que enfrentan a la “alta” y la “baja” literatura, así como para reflexionar por medio de una acusada y simpática *mise en abyme* acerca de los distintos modos de inscripción de la realidad en la ficción. El escritor hace alarde otra vez aquí, aunque de manera diversa a lo que había venido siendo su producción hasta la fecha, de un profundo dominio técnico, explotando contrapuntísticamente los recursos de la literatura de masas (el suspense, la construcción climática, la serialidad, la adjetivación tópica e hiperculta, el *cliché* retórico, la temática pasional y truculenta, etc.) y los de la autobiografía literaria, y manejando en dos niveles paralelos pero separados las virtudes y los defectos de la narratividad, pues la suya, la del escritor Varguitas y su romance con la tía Julia, no deja de ser una historia dotada de un alto número de elementos característicos de la narración popular y sentimental.

Con el tiempo, el devenir tecnológico postmoderno, rápidamente cambiante y progresivamente definido por la influencia sobre los procesos de socialización y de representación de instancias como la televisión, primero, e Internet, después, dará lugar a una diversa frecuentación literaria del panorama mediático, que algunos van a caracterizar de manera global como “post-Puig” y que conoce encarnaciones muy diversas, desde la que representa una trayectoria como la del argentino César Aira hasta la que, ya en el filo del año 2000, popularizan los denominados textos “McOndo”, etiqueta que viene a definir la línea creativa defendida por la antología que con ese título editan los chilenos Sergio Gómez y Alberto Fuguet en 1996. Esto hará entonces que durante las décadas de los ochenta y los noventa coincidan formas distintas de apropiación de lo mediático en el horizonte literario continental y que ilustran la intensa variabilidad de aquel, al tiempo que dan cuenta de una dialéctica entre formas emergentes y residuales, según la terminología de Raymond Williams, todavía activa hoy.

#### 4.2.2. UNA NUEVA COMPRESIÓN DE LO POPULAR.

*¡Qué rico pero qué bajo, Changó!*  
*¡Que viva la música!, Andrés Caicedo*

El grueso de la “novela bolero” concede notable protagonismo a las clases populares, aprehendidas desde una perspectiva que las define tanto en función de su exclusión de los mecanismos de poder (la subalternidad gramsciana) como de su manejo de un repertorio cultural en el que se conjugan las manifestaciones vinculadas a la oralidad primaria con los aportes procedentes de la industria. Por otra parte, muchos de sus personajes van a resultar inspirados, tal y como señalábamos, por un sector que había sido habitualmente ignorado por la novelística, el de los bohemios, vagos y maleantes carentes de acomodo preciso en la escala de producción y distantes tanto del campesinado objeto de atención del regionalismo como de la burguesía que desde el siglo XIX había protagonizado las más memorables aventuras novelescas. Pero a

diferencia de lo que sucede con el género testimonial, no domina en los textos que trabajan con las manifestaciones del *kitsch* latinoamericano un anhelo de promoción al terreno de la ciudadanía (Santos, 2004), de manera que obras determinadas por la presencia de lo musical-popular como las que comentaremos de Denzil Romero, Laureano Alba, Andrés Caicedo, Umberto Valverde o Salvador Garmendia, entre otras, definen por el contrario una orgullosa y desafiante adscripción a la marginalidad.

Esta circunstancia viene acompañada de una modificación de la propia perspectiva escrituaria, que, más que un registro del “inframundo” por parte del habitante de la “ciudad letrada”, hecho también frecuente, busca asimilarse novedosamente al punto de vista de los implicados en este universo cultural y de darles voz. Ello explica la incorporación a los textos de un repertorio de figuras, motivos, iconografías, retóricas, etc., adscritas al terreno del “mal gusto” tanto por la comprensión militante del arte propia de la izquierda y su identificación mayoritaria de lo popular con lo folclórico-rural como por la distinción burguesa. Lidia Santos (2004) ha llamado la atención sobre el modo en que autores como Puig, Sarduy o Luis Rafael Sánchez conforman una nueva vanguardia latinoamericana precisamente a raíz de su capacidad para combinar toda una “tradición de lo viejo”, despreciada en el momento y en la que se integran formas del cancionero como el bolero, el tango o el son, con una tradición experimental, fundamentada en la permanente ruptura con el arte establecido. Esta circunstancia permite a José Amícola (2000) hablar de una “neo-vanguardia posmodernista” o “posvanguardia” que, conforme a la comprensión adorniana de las relaciones entre alta cultura y cultura de masas, se hallaría radicalmente enfrentada a la vanguardia modernista. No así para Andreas Huyssen (1986), sin embargo, quien reconoce una actitud diversa entre las manifestaciones del *Modernism* y los -ismos vanguardistas en lo relativo a las conexiones entre arte y vida y a la mezcla de niveles de cultura, advirtiendo por ello en el primer arte postmoderno, o en sus adelantos de la década del sesenta, una revitalización del impulso de la vanguardia de principios del siglo XX.

Pero además de la novedad que desde el punto de vista estético comportaba el gesto inclusivo, la construcción de obras pertenecientes al ámbito de la “alta cultura” a partir de materiales espurios, seriales y retóricos, este lleva aparejada por lo común una reivindicación ideológico-política que de la mano de sus primeros valedores se

constituía además en avanzadilla del análisis social, dada su clarividente lectura de las relaciones de manipulación en la versión latinoamericana de la sociedad de consumo. En efecto, algunos de estos autores se adelantan como venimos comentando a la difusión continental de las teorías del análisis mediático centradas en la recepción, al trasladar su centro de interés de la producción a la re-elaboración y el uso del material transmitido por los medios por parte de los consumidores. El *kitsch* y la industria del espectáculo latinoamericano son apropiados por ellos como signos con los que expresar las desigualdades sociales del continente y con los que dar cuenta de la deficiente modernidad latinoamericana y de su condición derivativa o espuria<sup>120</sup>. Pero ambos son acreditados también como plataformas desde las que los olvidados por el sistema reivindican su propia marginalidad como una marca de distinción, de la misma manera que el vestido o las particularidades jergales y sociolectales han podido alzarse en barreras de clase positivamente marcadas desde abajo. El cancionero popular-comercial latinoamericano, pese a su aguda despolitización y a las diversas instancias manipuladoras que lo atraviesan, es advertido entonces como un emblema de solidaridad lo mismo identitaria (una lectura privilegiada por el Luis Rafael Sánchez de *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988) y frecuentada asimismo por otros narradores), que política y de clase, capaz de superar en sus mejores versiones las llamadas al conformismo contenidas en las fórmulas de asunción gozosa de la miseria. De esta realidad se hace eco una afirmación como la siguiente de “El Inquieto Anacobero”, Daniel Santos, célebre intérprete de boleros y guarachas, recogida por

<sup>120</sup> Esta lectura, característica de la perspectiva de una investigadora como Lúcia Santos (2004), es enunciada asimismo mediante la apelación a la noción de “travestismo” por la escritora puertorriqueña Mayra Santos-Febres: “el concepto de travestismo ayuda a pensar en cómo está organizada la sociedad en el Caribe y en América Latina: sus ciudades son travestis que se visten de Primer Mundo [...]” (De Maeseneer, 2004). Por otra parte, la apelación al travestismo en tanto que ocultamiento vía la máscara, la mezcla y el disfraz va a ser recurrente en este ciclo de textos, una de cuyas líneas propone una comprensión alternativa de la sexualidad al desafiar, trastocar o enmascarar las enfáticas atribuciones de género operadas por el cancionero. La reflexión sobre la androginia y el juego de identidades son parte consustancial de novelas como *De donde son los cantantes*, *El beso de la mujer araña* o la misma *Sirena Selena vestida de pena*, de Santos-Febres, cuyos personajes se relacionan con los postulados que rodean al *camp* en tanto que “amor de lo no natural, del artificio y de la exageración”, “fervor del manierismo y de lo sexual exagerado” y “aprecio de la vulgaridad”, conforme a la caracterización que del mismo ofrece Carlos Monsiváis (Torres, 1998: 87). Si bien la relación con las muestras del cancionero de la mayoría de los personajes novelescos es más bien la propia del *kitsch*, pues solo algunos de ellos pueden hacer gala del “bilingüismo culto” que subyace a la mirada *camp*, no es menos cierto que la reivindicación del mal gusto operada por esta forma parte del horizonte conceptual de un buen número de narradores, que, en el caso de Denzil Romero en *Parece que fue ayer* (1981), llegan incluso a incorporar las propias reflexiones de Monsiváis sobre el tema al cuerpo del relato.

Guillermo Cabrera Infante en su prólogo a *Reina Rumba* (1981) de Umberto Valverde: “yo entro a cualquier barrio del mundo, porque en todos se habla un idioma común, el idioma de la pobreza, y aunque haya matones, tecatos, putas o contrabandistas, siempre me respetan” (Valverde, 1983). Parte del extraordinario predicamento de figuras como Santos, Infante o Gardel estuvo relacionado con su extracción humilde, circunstancia favorable a la proyección identificativa y que ofrecía una constatación, siquiera individualizada y excepcional, de las posibilidades de ascenso social. Las luces y las sombras que circundan al tema del ídolo como cifra de sueños van a ser abordadas entonces por una literatura que no deja de rendir tributo a la impronta que sobre el imaginario latinoamericano de los últimos sesenta o setenta años han ejercido las estrellas del cancionero y a su significatividad, aun paradójica, en la consolidación de la presencia de los sectores populares en el arte y en la vida pública.

La comprensión literaria del carácter ideológico del ya por sí polivalente cancionero popular resulta por tanto compleja y si obras como *Solo cenizas hallarás* (1980), de Pedro Vergés, o *Musiquito* (1993), del también dominicano Enriquillo Sánchez denuncian los componentes de manipulación y des-historización presentes en la retórica bolerística, la misma va a poder ser auspiciada sin embargo como símbolo de resistencia identitaria por Luis Rafael Sánchez en *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Otro género popular, la plena, es resemantizado por Rosario Ferré como emblema no solo de la lucha de la población negra puertorriqueña por reivindicar su dignidad, sus derechos y su propia tradición patrimonial, sino también de la de la mujer en favor de una vivencia plena y no inculpatoria de la sexualidad. La aparición en 1975 en la revista *Zona carga y descarga* del relato “Cuando las mujeres quieren a los hombres”, luego recogido en *Papeles de Pandora* (1976) y cuyo título procedía de una plena interpretada por Manuel Canario Jiménez, originó un escándalo de tal repercusión que la edición de la revista hubo de ser cancelada. El volumen contenía además otro texto vinculado a la plena y concebido como el de Ferré a raíz de la muerte en 1974 de Isabel “La Negra”, regente de un conocido burdel isleño, “La última plena que bailó Luberza”, de Manuel Ramos Otero, el cual participaba del mismo espíritu transgresor del anterior. Este asumía la vieja codificación simbólica que elevaba a la danza, de ascendencia europea y vinculada a la raza blanca, a la categoría de folclore nacional discriminando a la plena

en tanto que cadencia populachera propia de la población negra y por lo mismo suburbial y falta de valor, para asimilar a la misma a las dos mujeres que protagonizan su relato, Isabel Luberza e Isabel la Negra. Ambas son propuestas así como encarnación de los dos extremos de una dicotomía –deseo vs. placer, represión vs. liberación, riqueza vs. pobreza, espíritu vs. carne, ciudadanía vs. etnicidad...- polarizadora de las relaciones sociales de la isla y sentida como lacerante por la autora. En una vuelta de tuerca, en ese momento escandalosa pero que terminará por derivar a su vez en toda una retórica ideológica y en un *cliché* literario, lo que va a hacer Ferré es adoptar la categorización tradicional de la hembra caribeña, negra o mulata, como encarnación del erotismo y de la pasión y revestirla de un contenido positivo frente al puritanismo sancionado, al menos en su dimensión pública, por el *statu quo*.

Los ejemplos de este tipo se multiplican, si bien es cierto que la construcción de cuentos y novelas a partir del sustrato referencial del cancionero no quedará circunscrita al paisaje de lo popular urbano que de su mano adquiere carta de naturaleza literaria, sino que las clases medias se constituirán igualmente como protagonistas y objeto de reflexión de un buen número de obras, en consonancia con la propia naturaleza proteica de los temas, las divergencias de público y carácter entre los subgéneros melódicos convocados y su movilidad diacrónica en la escala social.

#### 4.2.3. LA RECUPERACIÓN DE LA ORALIDAD Y LA SATURACIÓN TRANSTEXTUAL

*Nosotros, los vates de San Clemente, los profetas del mondongo encorado  
de los cueros de los congos, nosotros los gozaderos, los bendecidos,  
los perseguidos por los agentes de la ley,  
venimos a divinarlos, llegamos a lucimbrarlos,  
venimos a lunizarlos hasta hacerlos dar a luz.*

“Maquinolanderá”, Rosario Ferré

La “novela bolero” procura un general traslado a la prosa de modos propios del lenguaje oral, con lo que resultan frecuentes en ella el ritmo rápido y la proliferación de similitudines, enumeraciones, anacolutos no resueltos, paralelismos, anáforas,

polisíndetos, muletillas, vulgarismos, incursiones en el *spanglish*, etc., propios de las distintas variedades del habla coloquial hispanoamericana. El aprovechamiento de la sustancia sonora del lenguaje bajo la doble referencia del decir urbano y de los modelos proporcionados por la canción popular termina por aproximar la prosa al terreno de la poesía, una contaminación presente ya en el entrelazamiento de citas y juegos de palabras orquestado por Cabrera Infante en su literatura y, en cierta medida, en la propia experimentación, irreverencia y barroquismo verbales de La Onda mexicana.

Son posiblemente los cuentos y novelas del entorno caribe los más afectos a esta “aventura del lenguaje” (Torres, 1998) que convierte a onomatopeyas, jitanjáforas, aliteraciones, anáforas, variaciones e intertextualidades de procedencia oral en marcas distintivas de un tipo de literatura que comienza a visibilizarse desde finales de los sesenta y de la que constituyen muestras ejemplares desde la producción de autores como los ya citados hasta textos como *Reina Rumba* (1981), de Umberto Valverde, *Noche de califas* (1982), de Armando Ramírez, *Rajando la leña está* (1986), de Cintio Vitier, *Vive y vacila* (1986), de Luis Arturo Ramos, *Parece que fue ayer. Crónica de un happening bolerístico* (1991), de Denzil Romero, *Ya no estás más a mi lado, corazón* (2003), de Enrique Plata Ramírez, o ciertos cuentos de Ana Lydia Vega y de Rosario Ferré, entre otros. La prosa va a poner entonces en práctica algunas de las constantes de géneros como la salsa, la guaracha, la plena, el son u otros exponentes lírico-melódicos populares como la alternancia entre coros y solistas, la veloz repetición de unidades de idéntica medida con efecto percusivo, el encadenamiento eufónico de sonidos por medio de la aliteración, la inserción de estribillos, la rima abierta, etc. Tampoco resultan ajenas a esta actitud lingüística ni una poética del exceso como la neobarroca con la que pueden ponerse en relación parte de los textos ni la propia experimentación de la vanguardia negrista de los años veinte y treinta, cuyo circuito de retroalimentación entre lo oral y lo escrito, denotación y connotación lingüísticas, sentido y sensación, música y letra, va a prolongar parcialmente la narrativa musicalizada de finales del siglo XX y principios del XXI.

El modelo proporcionado por la obra de Cabrera Infante se ha demostrado fecundo no solo a nivel estilístico, sino también por lo que concierne a imágenes y motivos, inaugurando toda una saga celebratoria de la noche y el espectáculo latinoamericanos,

hasta el punto de que escenas célebres como la de la apertura de *Tres Tristes Tigres* con la presentación en directo de un *show* van a ser reescritas por varias de las obras del *corpus*. Así por la *Noche de califas* del mexicano Armando Ramírez:

UUUUUUUUUUUUUUUUUUUUUY UUUUY UY UY, señores y señoras, este es el chacachá del tren, vamos a chacachachear, moviendo la cintura y los pies. Este es el templo del califato, del califato del tren... Yaaaaaa los califas van cayendooooooooo a la viña del Señor... Muuuuuuuuy buenas tengan esta noche, respetable público del Califas Dancing Club... (Ramírez, 1983: 43).

Una de las más brillantes secuelas en este sentido la constituye sin duda la proporcionada por *Reina Rumba*, novela-reportaje de Umberto Valverde en torno a la figura de Celia Cruz, en la que la celebración de la oralidad alcanza por otra parte uno de sus puntos culminantes. La convocatoria del cancionero, sobre todo salsero y caribeño, se acentúa hasta permear absolutamente la textura de la prosa, no solo en función de la abundantísima intertextualidad de origen musical que la atraviesa, sino también a raíz de su configuración a partir de patrones rítmicos y eufónicos, que, en los pasajes dedicados a la artista, hacen difícil distinguir dónde termina el cuento y empieza el canto:

Se oye el rumor de un pregonar que dice así el yerberito llegó llegooooó. Su majestad ya viene, qué linda está, vamos a verla pasar, vamos a oír su compás, viene con un ritmo sandunguero repicando bien los cueros y tocando guaguancó, trae un séquito de mil rumberos que dicen los que la vieron que la rumba se acabó... (Valverde, 1983: 9).

Todo este abigarramiento y esta polifonía se acentúan en el relato de la intervención inaugural de Celia en la Feria de Cali, un fragmento con el que Valverde alcanza un objetivo común a buena parte del ciclo, el de la reproducción escrita del murmullo de vida que circunda a la noche cabaretera. El locutor, el narrador y la propia Celia Cruz confundirán así sus voces en una rápida alternancia de intervenciones que, al igual que las que dan cuenta de las actuaciones de La Estrella en los pasajes de “Ella cantaba boleros”, constituyen un homenaje al artista al tiempo que un difícil ejercicio de traslación literaria de un espectáculo total:

Los quiero de gratis, Cali capital de la salsa, mira qué elegancia, hay una película que se llama *Diez*, con Bo Derek, para mí Celia es once y medio, y ella ríe, a carcajadas: no,

quince, qué desgraciado, bueno, con todos los hierros caballeros, qué pena me da tu caso, lo tuyo es mental; y la música irrumpe en la caseta y el ritmo nace de su voz: este ritmo de mi Cuba tiene sabor tropical, sabe a caña, sabe a piña, no hay quien lo pueda igualar, cuando suenan los tambores hacen la tierra temblar, baila el gordo, baila el flaco, con este ritmo de mi Cuba no hay quien se pueda aguantar, pero óyelos sonar los tambores, este ritmo de tambores, cuando yo siento la rumba, la rumba empieza a bailar; y ese solo inolvidable de Lino Frías, esas blancas y negras producen el ritmo perfecto, la melodía de la Sonora Matancera, Caito hace la señal de la Santa Cruz con las maracas, este ritmo es muy sabroso, yo sé que te va a gustar, es el ritmo de mi Cuba que nadie puede igualar, mírela, es Celia Cruz, la diosa de la rumba como lo dice Bienvenido en su canción, es su voz: no sé qué tiene su voz que fascina, su voz que salió de Santos Suárez, la voz que se impuso, esa voz que golpeaba esquinas en mi barrio obrero, mientras gastábamos andén y noche, ahí en el encuentro de todas las noches... (Valverde, 1983: 10-11).

La imbricación entre la biografía personal y generacional y el fondo melódico que las acompañan constituyen constantes del *corpus*. Si en el fragmento anterior de Valverde la voz del narrador va a terminar por asumir completamente el discurso, que pasa a evocar su propia vida, a la que la Reina de la rumba habría puesto un inolvidable fondo musical, fluctuando entonces a lo largo de toda la obra entre la reconstrucción autobiográfica y el recuerdo de pasajes de la trayectoria pública y privada de la cantante, también el contrapunto entre el recuento de un fragmento del pasado y la cita de los temas musicales que se le asocian se alza como eje constructivo de un texto como *Vive y vacila*, del puertorriqueño Juan Antonio Ramos. Es la esperanza de volver a reunir a los miembros de su fraternidad universitaria la que lleva a Gerardo a evocar los años sesenta en los que transcurriera su juventud, acompañando el ejercicio rememorativo de una intensa convocatoria del cancionero que signaba sus ocios de entonces. La dialéctica entre el recuerdo nostálgico del pasado y el desenmascaramiento de las contradicciones que lo atravesaron, entre ellas las vinculadas a la condición colonial de la isla -muy presentes en ese momento ante el dramático episodio que supuso el reclutamiento de jóvenes puertorriqueños para luchar en Vietnam, cuya denuncia constituye uno de los motivos centrales de la novela-, atraviesa una narración que, pese a constatar la soledad y la frustración que el presente ha deparado a sus protagonistas, dista sin embargo de abandonarse a la idea de que todo tiempo pasado fue mejor. Acierta Ramos con su vigorosa reconstrucción del lenguaje coloquial y con la interrupción del decurso narrativo de la mano de pasajes contruidos al ritmo de la descarga, dominados absolutamente por la síncopa, el paralelismo y la polifonía:



negra isleña. El relato constituye un homenaje a grandes figuras de la música popular, pero también una reivindicación de los derechos de toda población sometida, aunque particularmente de los puertorriqueños de origen africano. Como sucedía en “Cuando las mujeres quieren a los hombres”, Ferré hace de la demarcación tradicional de la plena en tanto que “música de negros” un hecho positivo y enarbola su racialización como bandera de la lucha de este sector del proletariado y el subproletariado urbano por el reconocimiento social, repolitizando así un género que había tendido a abandonar su condición de sátira de figuras y acontecimientos relevantes de la historia local y nacional. Pero, además, y como ha advertido Frances Aparicio (1998), el papel clave que desempeña en el relato la figura de Rivera, que aparece encarcelado y cuya voz se escucha a veces con dificultad, estaría metaforizando una búsqueda de la palabra perfecta y del sonido o la nota ideales que, vehiculada a través de un sonero e improvisador, no haría sino dar cuenta del modelo alternativo de composición que subyace a la experimentación puesta en práctica por la narrativa de la propia Ferré.

Por su parte, *La importancia de llamarse Daniel Santos*, de Luis Rafael Sánchez, va a ensayar una suerte de elevación de la “chismología” a la categoría de técnica documental en un texto que, entre otros varios, adopta el modelo del ensayo etnológico, pero que lo hace concediendo una irreverente consideración al murmullo, el cotilleo y el intercambio verbal informal. La oralidad se alza como pilar sobre el que se sustenta toda la novela, tratándose eso sí de una fijación de lo oral que explota al máximo las posibilidades del anacoluto, la repetición, el retruécano, la exageración... y que por tanto la artificializa. El discurso procede por acumulación o funda su avance en la asociación, al tiempo que potencia su naturaleza transtextual incorporando la cita y la parodia de un ingente número de idiolectos y de discursos poéticos y literarios latinoamericanos. Además, y dado que la leyenda de Santos está entretejida de canciones, el recuento que constituye *La importancia...* se construye precisamente a partir de un complejo entrelazamiento de jirones de las mismas.

Semejante exploración del lenguaje jergal y de los diversos sociolectos urbanos hace que, junto con el cariz de la materia intertextual convocada, parte de estas obras abandonen la pretensión de universalidad en favor de un destinatario muy específico, que se supone dotado de una competencia particular tanto desde el punto de vista

lingüístico como cultural. Es así que esta literatura llega a poner en funcionamiento sofisticados contratos de lectura, los cuales exigen el dominio de un registro concreto, sin el que se hace difícil el desenmascaramiento de los guiños, las impugnaciones, los paralelismos o las alusiones metacríticas desplegados. La significatividad del intertexto puede variar desde su funcionamiento como simple alusión hasta su desempeño como condición de sentido de la obra, pero en todo caso la apelación al cancionero actúa en el conjunto de la “novela bolero” como guiño cómplice a un lector solidario de una misma comunidad cultural y partícipe de idéntico campo de intereses. Si la difusión internacional y finalmente interclasista de géneros como el bolero o la ranchera procuran la apertura democratizante de una prosa que soslaya el sustrato referencial de los productos asociados a la tradición de la “alta cultura”, las bellas letras o el discurso filosófico europeo, y expande así su radio de significación, no es menos cierto que formas como la guaracha, el son o la plena, aun insertándose en esta misma posición ideológica, hacen gala de un carácter regional, local incluso, tan marcado tanto en lo relativo a temas y contenidos como a maneras de decir, que puede convertir a los discursos que las incorporan en textos crípticos para los no iniciados. Por último, varias de las obras se desenvuelven cómodamente en el seno de un espesor cultural muy amplio y variopinto que termina por posicionar a parte de esta producción más del lado de la “estética de la dificultad” referida por Lúcia Santos (2004) que del de la sencillez vinculada a la poética del *postboom*.

Las formas y los objetivos de la llamada intertextual al cancionero popular son además numerosos y varían en función de obras, autores y momentos. Por un lado, esta responde como se ha dicho a una voluntad de enriquecimiento del lenguaje que se beneficia de los recursos métricos, rítmicos y fónicos de aquel y que aprovecha también la apoyatura que la propia línea melódica convocada proporciona a la transmisión de sentido, expandiendo así la dimensión semiótica del texto escrito. A su vez, la referencia hipotextual o intertextual se presenta como un importantísimo instrumento de construcción novelesca: la repetición de determinados motivos y fragmentos los convierte en principios organizadores del *tempo* del relato y de su trama, llegando algunas de estas obras a adoptar antes un ritmo que un tema o un personaje como eje de la narración. La asunción de técnicas reiterativas propias de la canción popular-

comercial por parte de la prosa, a la que Mariano Feliciano Fabre se ha referido con el marbete de “procedimiento del disco rayado” (Torres, 1998), rompe con el desarrollo consecutivo de las tramas, un gesto que se halla presente por ejemplo en la parodia orquestada por *Pero sigo siendo el Rey* (1983), de David Sánchez Juliao, en el grueso de la literatura de Luis Rafael Sánchez o en textos como *Vengo a decirle adiós a los muchachos* (1989), de Josean Ramos, el cual introducirá en todas y cada una de sus secciones la imagen de Daniel Santos con un vaso de whisky en la mano para iniciar desde ahí el desarrollo narrativo. La serie de capítulos “Ella cantaba boleros”, que Cabrera Infante intercala en la trama novelística de *Tres tristes tigres*, no solo describe el ambiente nocturno de los *clubs* y salas de fiestas habaneros de finales de los cincuenta y a sus intérpretes mediocres, a caballo entre un inframundo grotesco y la tentación del éxito, sino que conforma una suerte de estribillo cadencioso del conjunto novelístico. En la estética del derroche sentimental y lingüístico del autor, la “ella” cantora no es otra que Estrella Rodríguez, mulata inmensa, voraz, locuaz, excesiva:

La Estrella cantó más. Parecía incansable. Una vez le pidieron que cantara la Pachanga y ella, detenida, un pie delante del otro, los rollos sucesivos de sus brazos sobre el gran oleaje de rollos de su cadera, golpeando el suelo con una sandalia que era una lancha naufragando debajo del océano de rollos de sus piernas, golpeando, haciendo sonar el bote contra el suelo, repetidamente, echando la cara sudada, la jeta de animal salvaje, de jabalí pelón, los bigotes goteando sudor, echando por delante toda la fealdad de su cara, los ojos ahora más pequeños, más malvados, [...] toda su cara por delante del cuerpo infinito, respondió, la Estrella no canta más que boleros (2008a: 73).

También la canción puede subyacer como fondo que desvela el sentido global y la estructura básica de la narración. Tanto esta forma de presencia como la que viene definida por su cita o su alusión directa ponen en funcionamiento una variada gama de paralelismos, lo mismo diegéticos que de contenido, entre temas melódicos y argumentos novelescos. Un ejemplo de la primera posibilidad ha sido observado en relación a *La guaracha del Macho Camacho*, donde el carácter tautológico y repetitivo de la música popular considerada por Sánchez se homologa al estatismo dominante en la propia ficción (Barradas, 1981). La segunda explora las posibilidades de la reduplicación o *mise en abyme*, o bien convoca a las letras en tanto que contrapunto disonante con respecto a la historia narrada y a sus propuestas ideológicas y

emocionales. La llamada intertextual constituye de hecho la forma más común de interacción entre música vocálica y prosa literaria, que con este gesto no hace sino remedar el funcionamiento del melodrama y su recurso a lo musical con una finalidad climática, aclaratoria o explicativa semejante a la puesta en marcha por el corifeo de la tragedia clásica. Testimonio ejemplar en este sentido lo ofrece la obra del peruano Alfredo Bryce Echenique: las letras de boleros, vales criollos, tangos y rancheras, presentes en grado notable en el interior del discurso narrativo, ofrecen un comentario a la acción que se acaba de relatar, reiterando enfáticamente sus contenidos emocionales, o bien ocupan el lugar de pasajes descriptivos de carácter más tradicional en la presentación de los estados de ánimo de personajes y narrador. Las posibilidades para la ejemplificación son muchas, pues se trata de un recurso que ha terminado por convertirse en marca de estilo de la literatura bryceana. El cancionero se presenta en ella como una nueva retórica amatoria, un repertorio de posibilidades expresivas,

-No puede ser, Negra...

-Te puedo yo jurar ante un altar, Felipe.

Ya yo venía sintiendo algo delicioso en las palabras de Eusebia, en cada frase suya, pero solo cuando me las dijo acompañado de unas cuantas palabras de bolero, me di cuenta. (*La última mudanza de Felipe Carrillo*, 1988b: 35),

y de ilustraciones situacionales:

..que por más que esta no sea una historia interminable, señoras y señores, yo a cada rato pongo la ranchera aquella de volver, volver, volver, y lucho y me desangro tanto y tango por la fe que me empecina y pongo otra vez Cambalache en el tocadiscos de los pro, que me he comprado, para escuchar ese tango al mismo tiempo que escucho en el tocadiscos de los contra, que ya tenía, y volver, volver, volveeeeer... (1988b: 141)<sup>121</sup>.

En el texto citado, *La última mudanza de Felipe Carrillo* (1988), calificada por Bryce de “crónica de un bolero anunciado”, el peruano llega incluso a sustituir el capítulo introductorio por una “música de fondo” con la que establece el temple sentimental del relato y exhibe la tendencia del personaje/narrador a expresarse en términos musicales, a emplear para la construcción de metáforas, la designación de

<sup>121</sup> Los fragmentos subrayados forman parte de “Contigo”, tema de Claudio Estrada clásico del repertorio de Los Panchos, la ranchera “Volver”, de Fernando Z. Maldonado y los tangos “Uno” y “Cambalache”, con letra de Enrique Santos Discépolo.

tipos humanos y de paradigmas de conducta, nombres y sentencias provenientes del cancionero hispanoamericano:

Pensaba y pensaba, en aquel tren de la ausencia me voy (yo siempre pensando así, como musical, letras de canciones de ayer y de siempre, música de fondo, verán ustedes), pensaba y pensaba, en forma realmente abrumadora, cosas como mi boleto no tiene regreso y en el tren de mi ausencia me voy, por consiguiente, aunque nada había conseguido y eso que lo habíamos intentado todo aquella última vez (1988b: 9).

Bryce se sirve además del cancionero latinoamericano en tanto que trama simbólica sancionada por una cultura: identifica en sus muestras una variada encarnación discursiva de instancias bien conocidas de la experiencia, fundamentalmente amorosa, y sabe que la cita no tiene por qué desarrollarse en su totalidad para que el contenido -al nivel de la denotación, pero sobre todo de la connotación- alcance a su destinatario. Pone así en práctica un uso de los temas lírico-melódicos que sintoniza con la comprensión del funcionamiento semiótico del bolero de Rafael Castillo Zapata (1990), y lanza al mismo tiempo un guiño a la comunidad con la que comparte un mismo repertorio. Este tipo de adscripción ha sido destacado por Claudio Guillén como clave de buena parte de la mecánica intertextual:

Quien cita y repite, valora lo repetido, no calcando sino recalando; y tal vez manifiesta, con tenacidad que llega a ser emotiva, una voluntad de continuidad. Entonces el *topos* interesa no como realidad textual, acaso banal y socorrida, sino como signo, como guiño, como reconocimiento de un conjunto cultural de “larga duración”, con el que el escritor enlaza activamente y se declara solidario (2005: 257).

Con esta operación Bryce se muestra además consecuente con la asunción postmoderna de que ya todo ha sido dicho y que por lo tanto toda escritura participa necesariamente de la reescritura. La canción es convocada por él como parte de una enciclopedia que integran materiales diversos, muchos codificados ya por la tradición novelesca y algunos impulsores decisivos de la misma: cartas, diarios, álbumes..., pero también películas, otros textos literarios –propios y ajenos-, etc. A su vez, la teatralización de determinados estados de ánimo (el enamoramiento, el desamor, la soledad, el rencor, la esperanza, la pasión, el miedo, etc.) vía voces y fábulas ajenas

permiten a la historia universalizarse y autoparodiarse a un tiempo, como bien ha advertido José Luis de la Fuente (en Pellicer, 2002: 294). Así, el novelista confía en la pulsión de lo musical para hacer partícipe al receptor del mismo movimiento emocional que aquel le provoca<sup>122</sup>, practicando conscientemente un arte que promueve la identificación. Parte de la “novela bolero” recupera en efecto el concepto de “vivencia” que había sido repudiado por Adorno y no teme a la llamada a la emoción de la obra artística. El trabajo intertextual facilita a su vez este expediente, en ocasiones vulgarizándolo en extremo: si el “esnobismo” y la “pereza”, unidos al comercio con “‘universales’ ya plenos de prestigio” que ponen al lector en sintonía con una experiencia dada en lugar de construir o representar literariamente una emoción, han sido reconocidos por Eco (2001) como base de buena parte de las operaciones intertextuales, idéntica actitud es perceptible en un sector de esta novelística, trocado el “esnobismo” en aparente “democratismo”. No obstante, en las mejores de sus encarnaciones, el discurso narrativo exhibe una auto-consciencia que le permite hacer gala de dicha estrategia e introducir al tiempo una serie de efectos distanciadores que complican la naturaleza final del trabajo, de forma que el propio Eco (1988) ha llamado la atención sobre el modo en que las operaciones de relectura, guiadas por lo que él define genéricamente como “entrecuillado”, pueden modificar el estatuto de una obra. Y es esta precisamente la ambivalencia puesta en práctica por la literatura de Bryce, donde, como ha advertido Julio Calviño, “los tropismos culturalistas (literarios, musicales -tangos, valsos, milongas, tristes, corridos...- o cinematográficos)”, cuya función proyectiva acabamos de destacar, sirven también para trazar “una red paragramática de efectos distanciadores o dialógicos entre la experiencia amorosa y la reflexión intelectual o metanarrativa” (1990: 25). Y es que la perspectiva del autor se halla doblemente signada por “la ironía que distancia y la intimidad que aproxima; y se mueve por eso entre la sátira y el lirismo, entre la crítica y la ternura” (Ortega, 2003: 236).

O sea que fue una despedida de lo más seca, de lo más sin lágrimas que darse pueda. Amanecemos, simplemente, otra vez entre nuestros brazos, y por última vez quisimos

<sup>122</sup> “Para escribir mi alcohol es la música, yo escucho música de noche y allí nacen las ideas para mis libros, nace el amor hacia determinado personaje; la música me produce una sentimentalidad profunda” (entrevista con Julio Ortega, 1994: 67).

decirnos no sé qué cosas, aunque claro, ya no era necesario, todo estaba dicho y bien clarito en mi billete de avión (Bryce Echenique, 1988b: 182)<sup>123</sup>.

En efecto, si por una parte el imaginario idealizado del repertorio lírico abre una vía de escape de una realidad que se detesta por su pragmatismo, su hipocresía o por la radical soledad en que ha sumido al sujeto y es capaz de proporcionar asidero identitario a unos personajes casi siempre nómadas, por otra no es menos cierto que su condición quimérica contribuye a agudizar la percepción del carácter fallido del mundo en torno, acentuando la fractura de los anti-héroes bryceanos con una sociedad en la que se resisten a encajar. La recuperación tributaria del cancionero se presenta entonces en la literatura del autor con la misma relevancia que la denuncia del contraste, ya trágico, ya humorístico, entre el entramado de las relaciones personales y sociales y la codificación sublimada de las mismas propia de tantas muestras del discurso literario popular. Como afirma César Ferreira (1993) en relación a *La última mudanza de Felipe Carrillo*, en la “sinfonía de voces” resultante del “exacerbado diálogo entre el discurso amoroso, el discurso musical y el discurso psicoanalítico”, “tras un curioso juego de asimetrías, triunfa siempre el ejercicio del acto literario, vale decir, la ilustración del acto mismo de la ficción” (38).

Otro de los aspectos que explican la persistente recurrencia bryceana al universo de la canción popular es sin duda la eficacia con que su convocatoria contribuye a la caracterización epocal. En la historia de aprendizaje del joven perteneciente a la alta sociedad limeña Manuel Sterne Tovar y de Teresa, Manongo Sterne, que constituye *No me esperen en abril* (1995), Bryce se sirve con acierto de la canción para recrear todo un modo de vida asociado precisamente a esa clase en un momento en el que la quiebra del modelo económico fundado en la posesión hereditaria de los bienes del país por parte de unos pocos se hace inminente. El escritor documenta el canto del cisne de un universo de *clubs* privados, primorosos jardines, bailes de iniciación y colegios británicos en las estribaciones de una capital que reniega del interior quechua-hablante, indígena y mestizo, y que contempla con horror la “cholificación” de las instituciones que comienza a sucederse en el panorama peruano. Como sin quererlo, pero con amarga

---

<sup>123</sup> Bryce juega aquí con el célebre “Amanecí en tus brazos”, de José Alfredo Jiménez, cuyo sentido trastoca pues lo que describe finalmente es la ruptura entre los amantes.

certeza, va iluminando los claroscuros sostenedores del *statu quo*: la desigualdad como clave sobre la que pivota el sistema, la incultura de una clase dirigente que identifica buenos modales y capacidad gestora, el elitismo como defensa del privilegio, la prevaricación, la estafa, el nepotismo, el abuso de poder, etc. La propia figura del Manongo adulto va a sugerir la de aquellos otros sobre los que gravitará el Perú del futuro, en esencia una prolongación de los mismos vicios y las mismas miserias, pero conjugadas en un nuevo diseño de alianzas que incluye el traspaso de poderes del colonialismo europeo al imperialismo norteamericano. La música popular cumple en la novela una intensa función evocativa, que vivifica la reconstrucción literaria de toda una época y activa la nostalgia, pero sin renunciar por ello al desenmascaramiento de sus contradicciones y sus vicios. Tristeza rememorativa pues que no se abandona al consuelo de que todo tiempo pasado fue mejor:

Porque había el *De aquí a la eternidad* de Deborah Kerr y Burt Lancaster, por ejemplo. Porque Nat King Cole cantaba *Unforgettable*, porque Lucho Gatica le respondía con *Todo el amor del mundo*, *El reloj*, *Contigo en la distancia*, *La barca*, *Tú me acostubraste* y *Sabor a mí* y, a su vez, Nat King Cole le respondía con *Blue gardenia* y *Dinner for one, please James* y Lucho Gatica le respondía con *Yo vendo unos ojos negros* (¿quién me los quiere comprar?) y Nat King Cole le respondía en castellano, nada menos que con *Cachito mío*, *Adelita*, *Yo también vendo unos ojos negros*, sí, Nat King Cole le respondía con *Ansiedad* y había también las canciones increíbles de Frankie Lane y de Johnny Ray [...]. Había esa música para amar y había Bienvenido Granda, Pérez Prado, Daniel Santos, ah, Daniel, más tangos y rancheras en los burdeles para aprender con mal disimulado terror el primer polvo inmundo de mi vida, aunque mienta que no, que ya hubo otro, que ya la chola de mi casa... La crueldad de un paso a otro duraba lo que el término de la distancia entre San Isidro o Miraflores, atravesando Lince, hasta ir a dar por fin a los oscuros jirones en que iba degenerando más y más el barrio de negros de la Victoria. Era inmensa la distancia en aquel breve e interminable término de la nocturna carrera que llevaba hasta la música infernal de una buena guaracha (1995: 57).

Si Margarita Krakusin (1996) hace hincapié en otro uso narrativo de la canción frecuente en las obras del peruano, su aprovechamiento como retórica que permite la comunicación entre personajes socialmente distantes, inversamente esta puede adquirir también la condición de barrera alegórica capaz de señalar las divergencias entre estamentos que, aunque unidos por la frecuentación de ciertos productos culturales, se hallan en el fondo tan alejados que el propio espectro de la cultura popular no puede sino dar cuenta de ello. El mismo Manongo Sterne se referirá a esta circunstancia de forma explícita:

La verdad es que hubo tanto mambo y que Pérez Prado estuvo tan de moda y además en aquel Perú del cual ya nada queda –ni mambo ni rock ni salsa ya casi, siquiera: queda una mezcla andina y caribeña, o sea totalmente inesperada e inexplicable aún por los sociólogos: la chicha y sus aledaños y hay inmensos chichódromos cual pampones hampones y todo, donde no entran ni siquiera los sociólogos que estudian *lo chicha* ni los cultores del realismo sucio ni del inmundo ni de nada porque todo él es chicha y sus aledaños. Y donde no entraría, por supuesto, ni el hijo más ido al carajo de un ex alumno del San Pablo supervenido a menos (1995: 466).

En este sentido, Bryce recurre al material pedestre, vulgarizado por origen y por consumo indiscriminado –si bien es cierto que revestido del aura distintiva de la nostalgia- que representa el cancionero con un sentido reivindicativo, peculiarmente contestatario. Como señala Julio Ortega, la oralidad se presenta en su producción como una fuerza subjetivadora que practica un sistema de inversiones ya desde su primera novela, *Un mundo para Julius* (1970), donde los criados, representantes del universo de lo oral, “respondían por la civilización de un código inscrito como superior, mientras que los amos” –encarnación de la “ciudad letrada” e institucional que radiografiara Ángel Rama- “respondían por la barbarie, por la violencia que despoja de sentido a la vida cotidiana” (2003: 238). Por otra parte, si la estética hiperbólica de textos como *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981) participa según el mismo Ortega del “arte del recuento, esa virtud oral de recobrar por expansión digresiva la aventura de lo vivido como una celebración paradójica” (1994: 36), subyace tras ella una significatividad política cuya raigambre puede bien calificarse de rabelaisiana: la exageración tanto verbal como vital puesta en solfa por la novela y sobre la que su mismo título reclama atención, junto con su celebración de lo escatológico, despliega una contra-retórica desafiante de la moral burguesa del medio tono y el bien decir. Si el privilegio de lo oral contribuye a abrir el espacio novelesco al terreno de lo marginal y silenciado, otro aspecto presente en un testimonio ejemplar de oralidad, el cancionero, pasa también a esta novelística como vía para la refutación de códigos restrictivos y para la negación de la racionalidad social, sancionando, de nuevo frente a la práctica burguesa sostenida en la eficiencia y el recato y frente al pragmatismo de las instancias detentadoras del poder, a la pasión y al derroche sentimental. Personajes como Martín Romaña, Pedro

Balbuena, Manongo Sterne, esgrimen el arma de una subjetividad exaltada para negar los mecanismos de reproducción social de la injusticia que ellos advierten lo mismo en el discurso político supuestamente “contestatorio” que en la hipocresía de la convencionalidad social o en los valores de la distinción. La fidelidad casi demente a un universo propio de sentimientos y pasiones verdaderas se convierte así en un gesto profundo de rebeldía. De ahí las confesiones relativas a lo musical que pueblan la retrospectiva que Martín Romaña realiza de su particular experiencia del mayo francés:

Lo que sí, nunca canté *El cóndor pasa*, y evité, en la medida de lo posible, el folklore sudamericano, debido al demagógico abuso que de él hacían los nuestros, viviendo un poquito del cuento a veces, porque la verdad es que no basta con cantar bonito *Los ejes de mi carreta* para haber estado en la guerrilla del Che o haber sido su amigo o haber sufrido cárcel y persecución, bajo esta o aquella feroz dictadura. Esta gran farsa, y muchas otras, era lo que más daño podía hacerle a a los que sí habían sufrido cárcel y persecución. La gente descubría, se cansaba, generalizaba, se confundía, se equivocaba, y ya después era tan difícil establecer la verdad. Por eso me limité siempre al vals criollo, al tango, a la ranchera, al cha-cha-chá o al bolero, cuando de nuestros países se trataba. Detesté, detesto, la demagogia, el uso indebido y el aprovechamiento sinvergüenza e irresponsable... (1988a: 346).

También la utilización narrativa de este patrimonio pone al descubierto otro embuste, en este caso el que guarda relación con la codificación tradicional de las atribuciones de género. En la producción bryceana, el sujeto masculino, vía entre otros medios una apropiación ventrílocua de la canción romántica, hace valer su derecho a mostrar aspectos asociados a la “debilidad”, como la ternura, la vulnerabilidad, la carencia, el cariño... Sostiene a este respecto Margarita Krakusin: “para Bryce Echenique, la función retórica de la música es la de desconstruir la idea del machismo, mostrando el verdadero interior del hombre y la falacia de querer mantener un universo mítico que no se ajusta a la realidad de ninguno de los sentidos” (1996: 40-41).

En todo este juego, el repertorio melódico mexicano resulta particularmente significativo. Los temas de José Alfredo Jiménez, sin duda uno de los compositores favoritos del escritor, se convierten en *leitmotiv* cómplice al que acuden sus personajes para significar su relación o para referirla desde el recuerdo. De manera muy clara en *La vida exagerada de Martín Romaña*, donde “Amanecí en tus brazos” forma parte de la

jerga que el narrador utiliza para dar cuenta de los vaivenes de su relación con Inés. Llega este a incluirla íntegramente en el relato, en sus palabras, “porque añade ambientacho, y porque [...] me la sé de memoria” (1988a: 116). En *Reo de nocturnidad* (1997), Max escucha una y otra vez una ranchera del guanajuatense que ha terminado por alzarse en emblema de los trabajos de amor perdidos: “voy camino a la locura / y aunque todo me tortura... / ...yo sé perder” (239). El novelista aprovecha el matiz distanciador de la hipérbole y la socarronería que está ya en la lectura con la que el tiempo ha ido revistiendo la recepción de esta parcela de la canción mexicana, cuya presencia es también constante en *Tantas veces Pedro* (1977): “El último brindis” (José Alfredo Jiménez), “México lindo y querido” (Esperón/Cortázar), “Juan Charrasqueado” (Víctor Cordero)... El libro constituye el relato de las aventuras sentimentales de Pedro Balbuena, peruano aspirante a escritor radicado en París y en concreto de sus esfuerzos por superar el final de su romance con una joven llamada Sophie. Como es habitual, Bryce termina por alumbrar un denodado ejercicio de memoria que se alza además como narración de un servicio, en el sentido medieval, a una dama a la que se venera si no en presencia, sí al menos en el espacio que le es reservado en el panorama anímico del personaje y en la serie de guiños y de rituales con los que exterioriza la impronta que aquella sigue manteniendo sobre su vida. Sus *affaires* con una serie variopinta de muchachas constituyen otros tantos testimonios de “pasión”, lo mismo desde el punto de vista amoroso que desde el que relaciona el término con el concepto cristiano del martirologio, y en los que esta nueva versión del apóstol Pedro se muestra incapaz de “negar” a nadie, acogiendo sentimentalmente en cambio a cuantos se cruzan en su camino. “El brindis del bohemio” es reiterada también una y otra vez en *No me esperen en abril*, que la reproduce casi en su totalidad. La canción funciona como una suerte de anticipo, expresión de la entrega total que el protagonista cree tributar a su amada y de la imposibilidad de un final feliz para su relación: “*pero ya estaba escrito / que aquella noche... Manongo: perdiera su amor...*” (1995: 457). “Un mundo raro”, símbolo de los años parisinos de amor, encanto y sorpresa de Juan Manuel Carpio y Fernanda María en *La amigdalitis de Tarzán*, el “Cielito lindo”, piezas de Los Panchos, de Agustín Lara o de Armando Manzanero son otras habituales de una práctica literaria sumamente característica, de cuyo sentido daba cuenta en buena medida ya la aguda consciencia metatextual del escritor en 1988:

En mi discoteca me esperaba casi el disparate y hasta el disparate sin casi. Me esperaban los caminos andados, mis nostalgias e ironías, mi reírme de esas palabras de tangos, rancheras, valsecitos, boleros, que solo a nosotros los latinoamericanos nos pueden decir tantas cosas. Ahí se cruzaban mil caminos. Y se detenían noches enteras. Ahí me reía de mí mismo, pero también, cuántas noches, una copa más, y bajo el ala del sombrero, una lágrima empozada, yo no pude contener... Eso era tan cierto como que Eusebia era *La que se fue* y *María Bonita, Noche de Ronda* y *Cambalache*, porque el mundo fue y será una porquería... (1988b: 43-44).

De signo algo diferente se propone la exacerbación del juego intertextual con el cancionero latinoamericano ensayada por una obra como *Es la historia de un amor... Novela en letras de tangos y boleros* (2004) del colombiano Jorge Trejos Jaramillo, experimento curioso, hasta el punto de que el autor se siente obligado a darle comienzo con una “A manera de explicación” en la que expone y justifica su voluntad de construir un texto “íntegramente” con fragmentos y títulos de tangos y boleros (una designación bajo la que incluye un repertorio más amplio que comprende rancheras, boleros rancheros, mambos, cha-cha-chás, etc., en general, todo el territorio de la canción sentimental hispánica). Ya esta misma introducción se compone en buena medida de citas ajenas en las que se defiende la práctica intertextual como base constitutiva tanto del arte como del conocimiento y se propone el ennoblecimiento artístico de los *corpus* bolerístico y tanguero. Trejos termina por salir airoso de su difícil empeño y consigue dar cuenta de las idas y venidas de un romance mediante el exclusivo ensamblaje de fragmentos de un total de 6300 canciones.

Por otra parte, son a menudo los propios títulos de las novelas los que proponen ya diversas posibilidades de relación con el imaginario o la retórica de los ritmos populares. La convocatoria paratextual está presente en enunciados que evidencian su homenaje al ídolo (*Reina Rumba, Si yo fuera Pedro Infante, El entierro de Cortijo*, “El Inquieto Anacobero”, “Los motivos de Lobo”...), la celebración de algún ritmo (*Aire de tango, Bolero, Yo soy la rumba, La guaracha del macho Camacho*...) o que se construyen precisamente a partir del préstamo de un verso de canción: *Vengo a decirle adiós a los muchachos, Pero sigo siendo el rey, Si me han de matar mañana* (que da nombre a tres obras distintas: la conocida antología de relatos de Rafael F. Muñoz de

1939, una recopilación de artículos periodísticos, obra del también mexicano Pablo Espinosa Becerra, de 1988, y la colección de cuentos del venezolano Ígor Delgado Senior aparecida en 1999), *Si tú me dices ven*, *La última noche que pasé contigo*, *Parece que fue ayer*, *Sabor a mí*, *Perfume de gardenia*, *Arráncame la vida*, etc. Los títulos establecen un contrato de hipertextualidad que obliga a poner en relación el acto de lectura con el de la escucha musical y con los presupuestos estilísticos, emocionales o ideológicos del género convocado. Después, cada obra mantendrá una posición diversa en relación a este sustrato, desde la solidarización hasta la impugnación abierta, frecuente en un buen número de textos escritos por mujeres. *Arráncame la vida*, de Ángeles Mastretta, *Desacato al bolero*, de Alejandra Basualto, la “Letra para salsa y tres soneos por encargo” de Ana Lydia Vega o sus “Cuatro selecciones por una peseta. Bolero a dos voces para macho en pena”, en colaboración con Carmen Lugo Filippi se insertan en una línea de la que participa también una novela como *Te trataré como a una reina* (1983), de Rosa Montero, que deconstruye la falsedad contenida en la promesa del tema que le da título exponiendo la realidad de una experiencia femenina opacada por la cosificación de la mujer conforme a la idealización de las relaciones propia de la retórica bolerística.

#### 4.2.4. LA HIBRIDACIÓN GENÉRICA Y LA TENDENCIA AL FRAGMENTARISMO.

Se trata de rasgos que reaparecen en numerosos exponentes del ciclo, compuesto por novelas que se presentan como reportajes, textos cronísticos en los que se mezcla lo rigurosamente histórico y lo ficticio, biografías noveladas, relatos imaginarios que abren grandes paréntesis a la digresión musicológica y sociológica, recuentos en los que se mezcla el anecdotario de la historia reciente y la peripecia personal del autor... De una adscripción genérica claramente fronteriza participan obras como *La importancia de llamarse Daniel Santos*, *El entierro de Cortijo*, *Bolero*, *Celia Cruz*, *Reina Rumba*, *Entre el oro y la carne: la trágica vida de Felipe Pirela*, el ciclo semi-biográfico dedicado a Agustín Lara (*La hora íntima de Agustín Lara* (1990), de Alejandro Aura, *El flaco de*

oro (1993), de Gabriel Abaroa, *Músico de cortesanas* (1993), de Eusebio Rubalcava, *María del Alma* (2003), de Daniel Samper y Pilar Tafur), etc.

Quizás un paradigma en este sentido lo constituya *La importancia de llamarse Daniel Santos*, mezcla de ensayo, biografía y ficción. En lo relativo al primer aspecto, el libro de Sánchez se constituye como una reflexión en torno al arraigo de la música y de ciertos ídolos populares en Latinoamérica, su influencia en los procesos de adscripción identitaria y la condición de los subalternos a nivel continental. Para la reconstrucción de la biografía de Santos, el escritor adopta el modelo de la literatura científica testimonial, si bien reconstruye el mito poco heroico del intérprete de la mano de “informantes” de dudosa fiabilidad: alcohólicos, delincuentes, ex amantes de la estrella, etc. A la parodia del género biográfico que se halla en la base del conjunto narrativo se añaden otras como las de la retórica feminista que el puertorriqueño mimetiza en parte en la sección titulada “Vivir en Varón”, donde refleja la impronta de Santos en tanto que imagen del “macho latinoamericano”, o la del discurso académico, que la “bibliografía” del volumen desacraliza al combinar los nombres de intelectuales reconocidos junto a los de los compositores de boleros citados a lo largo de la obra. El bolero y la lírica hispánica son enfrentados de hecho a través de una serie de procedimientos que alternativamente elevan y degradan el estatus de cada uno de ellos y rompen con la expectativa tradicional al respecto. A su vez, la prosa de Sánchez se construye a través de un *collage* de múltiples citas, voces y modelos escriturales, alterando las convenciones del género narrativo al contaminarlo de otros varios, señaladamente del de la lírica de origen musical, un hecho al que el autor alude en el mismo prólogo del libro –“una prosa danzadísima me impuse, una prosa que boleticé con vaivenes” (1989: 16)-. En sus propias palabras, *La importancia...* se encontraría “más allá de los textos que demarca la preceptiva, más acá de los textos que se confían a la tradición”, representando a los “posgéneros, los géneros híbridos y fronterizos, los géneros mestizos” (16). Relacionados con el ámbito de la canción se hallarán, además de la célebre *Guaracha...*, los títulos de otras piezas suyas que rebasan las demarcaciones tradicionales, así las recopilaciones periodístico-ensayísticas *No llores por nosotros, Puerto Rico* (1997) y *Devórame otra vez* (2004). También algunas de las monografías que se han ocupado de su obra, caso de *Por la vereda tropical: notas sobre*

la *cuentística* de Luis Rafael Sánchez (1994), de Carmen Vázquez Arce, juegan paratextualmente con la cita de fragmentos del cancionero popular, un aspecto que afecta a otros testimonios recientes de la crítica, el ensayo y la biografía latinoamericanas (*El bolero: historia de un amor* (1991), de Iris M. Zavala, etc.).

En términos como los siguientes se refiere Guillermo Cabrera Infante a *Reina Rumba*: “es un reportaje, una entrevista, una biografía, una autobiografía, una confesión y a la vez un poema. No había visto nunca una apropiación tan total de la música cubana –excepto, claro, en ciertos músicos de salsa-. Pero no como música vivida, como literatura” (en Valverde, 1983: 4). El trabajo del colombiano se relaciona efectivamente con una pluralidad genérica que comprende desde la biografía del ídolo hasta la autobiografía, la crónica (de las transformaciones urbanísticas, sociales y políticas de la ciudad de Cali y del entorno colombiano y latinoamericano), el ensayo musicológico, el reportaje y el testimonio, recogiendo fragmentos de entrevistas realizadas a músicos que trabaron relación con la cantante y a varios de sus seguidores, práctica que no resulta sorprendente si se considera que Valverde es autor asimismo de una serie de ensayos en torno a la música popular del continente, con títulos como *Abran paso: historia de las orquestas femeninas de Cali* (1996) o *Memoria de la Sonora Matancera* (1998).

Como crónica del entierro del último de los grandes pleneros puertorriqueños, Rafael Cortijo, se presenta *El entierro de Cortijo* (1983) de Edgardo Rodríguez Juliá, cuya dimensión más profunda lo inclina sin embargo del lado del ensayo sociológico, un terreno en el que el autor se desenvuelve con sutil penetración. Su evaluación crítica de las formas de la movilidad social adoptadas por la población de la isla con el impulso del desarrollismo muñocista convive con el repaso de la historia de la música popular del país, que vincula precisamente con las transformaciones en el terreno de lo social y las aproximaciones y los distanciamientos de la cultura isleña con respecto a la influencia norteamericana y los avatares del Estado Libre Asociado. También adopta la forma de crónica de un velorio público una pieza más próxima al ámbito de lo ficcional como *Bolero* (1984), del cubano Lisandro Otero, presentada como el reportaje escrito en 1963 por un periodista asistente al entierro del músico Esteban María Galán, trasunto probable de Beny Moré. El autor incluye en ella toda una serie de manifestaciones – personales, musicales, profesionales...- acerca de la figura del músico que darán lugar a

un testimonio polifónico y delirante, mezcla del homenaje con la vindicación personal, la afirmación neutra con la difamación, el recuerdo amistoso y la inquina, etc. Lo contradictorio de las informaciones, el perspectivismo desde el que se reconstruye la trayectoria de Galán, contribuye a proporcionar una impresión de realidad que sin embargo no se correspondería con ningún referente concreto. Con respecto a esta mezcla de lo biográfico y lo ficticio, se pronuncia el propio escritor en una nota aclaratoria:

Esta novela ha sido escrita mediante un método usual en el proceso de creación narrativa: tomando elementos verídicos de diferentes caracteres y contextos y añadiendo recursos de fantasía pura. No es, por tanto, una biografía sino una novela. Aunque el lector pueda hallar huellas que le induzcan a atribuir ciertas apariencias como correspondientes a identidades varias, no ha sido la intención del autor efectuar una investigación objetiva, sino crear una fábula, realizar un ejercicio imaginario de ficción (Otero, 1984).

Como ha destacado Leonardo Acosta (1986), Otero crea toda una “mitología del bolero” invirtiendo la fórmula del Capote de *A sangre fría* con una novela de ficción escrita en forma de testimonio. También *Entre el oro y la carne* (1990), de José Napoleón Oropeza, recupera tangencialmente la figura del bolerista venezolano Felipe Pirela en un relato que ficcionaliza la juventud de su autor con un fuerte sabor de crónica urbana.

Habitual al ciclo es el componente metacrítico diseminado en el interior de los textos, que abundan en reflexiones técnicas, estéticas, sociológicas, históricas... sobre la música popular latinoamericana y la industria del espectáculo en la región. Entre la información y la parodia se proponen las reflexiones vertidas en la obra de Otero en torno a aspectos tales como el arte bolerístico, la transculturación cubana y las teorías de Fernando Ortiz, la historia nacional, etc. Idénticos temas frecuentan la literatura musicalizada de Valverde, Rodríguez Juliá, Cabrera Infante, Sánchez o los mexicanos Gonzalo Celorio y Héctor Aguilar Camín. Particularmente intensos son sin duda los interludios de corte ensayístico en torno a la música popular en un texto como *Rajando la leña está* (1986), de Cintio Vitier. La novela reconstruye de manera fragmentaria la vida de un trompetista figurado, Quintín Palma, al tiempo que aprovecha para repasar algunos de los hitos de la historia y la cultura del país, destacando de manera oblicua pero sostenida el relevante papel desempeñado en ambas por las manifestaciones

asociadas a lo popular. De difícil lectura, el discurso se propone como una suerte de melodía, ejecución de una partitura imaginaria, en un paroxismo que termina por primar su condición de materia sonora antes que todas las cosas. El final del libro ofrece una verdadera apoteosis musical, en forma de parranda en la que participan, unidos en el presente eterno del ritmo, figuras capitales de la historia de la música cubana, entre ellas la Ma'Teodora de cuyo son toma Vitier el verso que da título al libro.

-¿Dónde está la Má Teodora?  
-Rajando la leña está.  
-¿Con su palo y su bandola?  
-Rajando la leña está.  
-¿Dónde está que no la veo?  
-Rajando la leña está,  
rajando la leña está...

Vitier introduce por boca de sus personajes una larga digresión que recupera la polémica en torno a la existencia histórica de esta mujer y a la antigüedad y sentido del son que la festeja. Ya Alejo Carpentier (1988) había encontrado evidencias en una “Relación de vecinos de La Habana y Guanabacoa” de 1582 de la residencia habanera en aquella fecha de varios ciudadanos con profesión de músico, un dato que le lleva a aceptar como válidas las informaciones de un documento de 1893, obra de Laureano Fuentes Matons (*Las artes de Santiago de Cuba. Apuntes históricos*), que daban por cierta la localización en el siglo XVI en la ciudad de Santiago de las hermanas músicas Teodora y Micaela Ginés, oriundas de Santo Domingo, y que reputaba a la primera como la creadora del son, para Carpentier en ese momento una forma solo ligeramente modificada por el aporte rítmico africano del romance español. El escritor concede además a la expresión “rajar la leña” el sentido de “estar en un baile”, esto es, trabajando, tocando o dirigiendo con el palo o bastón la danza, conforme a una típica sustitución idiomática del folclore cubano que utiliza la referencia al jolgorio para aludir irónicamente al trabajo. Al igual que se empleaba “rajar la leña” por “tocar”, también se habría dicho “cazar el verraco” o “sacar la manteca”, todas ellas ocupaciones de la población rural, por bailar. Sin embargo, Vitier, sumándose a la perspectiva de Antonio García de León (2002) y toda una corriente de la historiografía y la musicología cubana, refuta las controvertidas tesis del autor de *Los pasos perdidos* y desacredita la veracidad

de sus fuentes, entendiendo que la letra del “Son de la Ma’Teodora” se recopila en el siglo XIX y que su existencia anterior resulta poco probable. En cualquier caso, la novela apela a la figura de la negra liberta Ma’Teodora como una seña de identidad cubana, representante de la música popular caribeña y, tal y como parecen sugerir las palabras finales del narrador, encarnación simbólica de los desposeídos de la tierra.

Toda esta mezcla, abigarramiento de formas, modelos y estilos, saca a la luz otro de los rasgos que deben ser apuntados al considerar en bloque a esta literatura: su heterogeneidad constitutiva, así como la diversidad de posiciones (estéticas, ideológicas, sentimentales, fruitivas, etc.) que sus testimonios asumen con respecto a los productos de la industria cultural. El contacto con las formas populares implica siempre, como recuerda Ana María Amar Sánchez (2000), una transformación, una torsión del código, que hace que el resultado de dicho trabajo pueda presentar un cariz sumamente variable. Gisela Kozak Rovero ha sintetizado a partir de los trabajos de Pedro Vergés y de Ana Lydia Vega las dos encarnaciones antagónicas que desde el punto de vista estilístico puede presentar el trabajo con el cancionero, curiosamente a partir de dos autores que no dejan de impugnar en lo ideológico el contenido de los mensajes difundidos por la música popular-comercial:

La producción cultural industrial es percibida así de dos formas distintas: una que la utiliza para facilitar un acercamiento a un número de lectores más amplio, pero que la cuestiona desde el plano estético y, a través de las disquisiciones históricas del texto, desde el ángulo ideológico, y otra que asume su capacidad expresiva en una nueva correlación cultural (1993: 23).

La abultada nómina de títulos relacionados con los presupuestos que venimos comentando y lo prolongado en el tiempo de su aparición ha traído aparejada además tanto una retorización de las fórmulas, los motivos, las intencionalidades... presentes en los testimonios pioneros y clásicos del ciclo -derivación evidente en buena parte de las muestras aparecidas en los últimos diez o quince años-, como la exhibición de una notable consciencia autorreferencial por otro sector de los mismos. Ana María Amar Sánchez habla de un “movimiento autorreflexivo y metacrítico” que “funciona como un modo de exponer, a la manera de etiqueta, la pertenencia a un nuevo canon” (2000: 122), que en su caso excede el trabajo con lo puramente musical en favor de una

consideración más amplia del reciclaje literario de elementos de la cultura *massmediática* del último medio siglo aproximadamente. En este sentido, Pausides González Silva llama la atención sobre el hecho de que un texto como *Yo soy la rumba* (1992), de Ángel Gustavo Infante, introduce como parte de su trama la enumeración de otras novelas que han tematizado el mismo universo o han trabajado con sus recursos expresivos. Pero como el propio González Silva advierte, “esta relación de obras tiene un vínculo intertextual como soporte de su validez discursiva, ya que ella se funda en una escena similar que hay en *Celia Cruz. Reina Rumba*. En esta se enumera todo el repertorio musical con el cual se formaba ‘la rumbatela’” (González Silva, 1998: 102), un gesto que se repite en relatos como *Parece que fue ayer*, de Denzil Romero, o *Si yo fuera Pedro Infante* (1989), de Eduardo Liendo, convertidos en índices de una autorreflexividad cuyo paradigma lo constituiría posiblemente la prosa del Luis Rafael Sánchez de *La importancia...: “veintiún boleros replican mi prosa, intermedian los trozos narrativos o los mosaicos constructores de mi fabulación”* (1989: 17). Si Umberto Valverde incluye en *Reina Rumba* un homenaje apenas encubierto a los *Tres Tristes Tigres* de Cabrera, Roger Salas hará lo propio en un texto aparecido ya en 2002, aunque concluido en 1974 y no publicado con anterioridad por razones de censura, *Florinda y los boleros de cristal*. Rinde este un nuevo homenaje a la noche habanera, esta vez la de la década de los setenta, de la mano de la figura de una bolerista natural de Holguín, inspirada en un personaje real, y un escritor, Chicherecú, álter-ego del propio Salas. Los paralelismos con la obra seminal de Cabrera son evidentes, llegando a lastrar en ocasiones al texto nuevo, aun cuando el escritor acierta en su particular recreación de la jerga de la bohemia habanera y en la reconstrucción de la odisea del migrante del interior a la capital, y pese a ser perfectamente consciente del camino elegido:

Yo escribí esta novela a raíz de la lectura de *Tres tristes tigres*. La única manera de no convertirme en un pálido imitador de aquella novela era buscar mi propia noche habanera y contarla. Yo quería escribir sobre la juventud de mi generación, una gente cuyo anhelo principal era instalarse en La Habana y disfrutar de la vida artística que todavía allí resistía, y que era muy rica y variada. La vida clandestina de una generación que se niega a que la silencien, que no quiere que se olvide una etapa que fue irrepetible (Salas, 2002a).

#### 4.2.5. LA CONDICIÓN URBANA.

Buena parte de las “novelas bolero” constituyen un testimonio del proceso de urbanización de la vida latinoamericana, del arraigo de grandes contingentes migratorios del campo a la ciudad y de la modificación tanto de la fisonomía de esas urbes como de los hábitos, referentes culturales y prácticas sociales de un amplio sector de la población continental. De ahí que la infancia y la juventud, el período en que los escritores fueron testigos de dicho proceso, así como las convenciones retóricas asociadas a la memoria y a la confesión, vayan a cobrar también en ellas notable auge. Carta de presentación de una América urbana y eminentemente nocturna, investigadores como Vicente Francisco Torres (1998) o Enrique Plata Ramírez (2004, 2005) hablan de hecho de una “literatura del barrio”, a la que pueden adscribirse títulos como *Al sur del Equanil* y *El bonche*, de Renato Rodríguez, *Bomba Camará* y *Reina Rumba*, de Umberto Valverde, *Aire de tango*, de Manuel Mejía Vallejo, “El Inquieto Anacobero”, de Salvador Garmendia, *¡Que viva la música!*, de Andrés Caicedo, *Noche de califas* y *Bye, bye Tenochtitlán*, de Armando Ramírez, *Los duros de la salsa también bailan bolero*, de Laureano Alba, *La importancia de llamarse Daniel Santos*, de Luis Rafael Sánchez, *Entre el oro y la carne*, de José Napoleón Oropeza, etc.

El protagonismo adquirido por lo juvenil se impone en buena medida a partir de la asunción por los escritores de La Onda mexicana de modelos literarios estadounidenses, de Salinger a la *beat generation*, de la que se hará temprano eco toda una serie de autores colombianos y venezolanos (Rodríguez, Caicedo, Valverde, Alba...). Umberto Valverde publica *Bomba camará* a los diecisiete años, mientras que Andrés Caicedo se suicida a los veintiséis, el día en que recibe el primer ejemplar de *¡Que viva la música!* Los mismos José Agustín y Gustavo Sainz habían comenzado a publicar siendo muy jóvenes. También *El rey criollo* (1970), de Parménides García Saldaña o *Amor propio* (1992), de Gonzalo Celorio, dan cuenta, si bien desde parámetros muy distintos, del iniciático descubrimiento del amor, el sexo o la literatura por parte de sus jóvenes protagonistas al ritmo de los temas de moda durante la juventud de los autores.

Significativa en relación a estos aspectos resulta *Bomba Camará* (1972), de Umberto Valverde. El colombiano construye un magnífico testimonio literario de la vida del

Barrio Obrero de Cali por medio de una serie de relatos ágiles, vigorosos, en los que se destaca el manejo del lenguaje coloquial y la jerga de la calle, así como el ritmo de una prosa contagiada por los de la música popular que gobierna, desde su mismo título, tomado de un *boogaloo* de Richie Ray, el grueso de las evocaciones. Se trata de cuentos inseparables de su textualidad, de la plástica verbal que da cuerpo a anécdotas por otra parte menores, aunque socialmente significativas: el episodio frustrado de la emigración neoyorquina, la violación de una joven, la iniciación sexual de un muchacho, las penalidades de una familia en crisis, el baile de la escuela... Central al retrato de la calle, de la noche y de las vivencias de una juventud próxima a la realidad del *lumpen* resulta asimismo la recuperación de lo erótico, el recuento de las pasiones y las inhibiciones sexuales de los vecinos, el maridaje del sexo y el arribismo social, la violencia de una sociedad machista, la inquietante y abrumadora presencia del cuerpo y sus atractivos en la cotidianidad del barrio.

También tempranamente, en 1973, Manuel Mejía Vallejo ofrecía en *Aire de tango* una minuciosa descripción de la vida nocturna del barrio de Guayaquil y una recreación de su ambiente sonoro, dando cuenta de la profesión de fe de un “malevo” de los barrios periféricos de Medellín por la figura de Carlos Gardel. Entre la conversación y la confesión (como se desvela en último término), el relato se conforma como un recuento de la biografía de Jairo, cantante aficionado en cafetines y cantinas, entrelazado con el repaso de la del argentino, su modelo confeso, todo ello con un notable aderezo intertextual de canciones populares: tangos, boleros, bambucos, porros, etc. Vinculada a los escenarios de irradiación de la música, en este caso tropical, se halla asimismo la reconstrucción literaria de la Ciudad de México efectuada por Armando Ramírez en *Noche de califas* (1982), novela profundamente irreverente, provocadora, que opta por la desautorización de distintos lugares “sagrados” de la cultura mexicana y la paralela dignificación del elenco de figuras arrabaleras, intrascendentes y canallas que pueblan los antros nocturnos de la capital. La obra ofrece un magnífico retrato del proceso de urbanización acelerada del país durante las décadas del sesenta y setenta, cuando se intensifica el arribo de masas campesinas al D.F. y se produce su marginalización subsiguiente en los grandes cinturones de miseria periurbanos o en los degradados barrios del centro como el de La Merced, del que Ramírez se alza sin duda como

cronista principal. No obstante, y como en el caso de Valverde, la visión de esta realidad dista mucho de ser complaciente: si es cierto que este tipo de literatura contribuye a visibilizar las contradicciones que posibilitan el surgimiento de toda una cultura de la marginalidad social, no lo es menos que la mayor parte de la misma no rehúye la consignación del profundo machismo, la violencia, la falta de horizontes y la tendencia autodestructiva que la atraviesan. Más que como táctica de supervivencia urbana, el enfrentamiento individual entre compadritos es consignado por el escritor como una degradación de la épica de la lucha agraria, proletaria o revolucionaria. *Noche de califas* se inserta igualmente en esa línea de reflexión sobre el paso del tiempo, la memoria y el recuerdo grata a buena parte del ciclo: “viste a Macho instalarse en los mismos recuerdos, en el lastre que te conforma como identidad” (56).

En cualquier caso, con su exposición no siempre condenatoria de los márgenes del sistema, de la noche, el alcohol, el universo de la prostitución y el delito, esta y otras creaciones entroncan parcialmente con el malditismo. A caballo entre el retrato complaciente, la exaltación demagógica de la exclusión y su análisis sociológico, muchos de estos textos presentan la inmersión en la noche de sus protagonistas como una forma válida de respuesta a la miseria y el confinamiento social sin alternativas. El exceso, la fiesta, lo escatológico y lo sensual se proponen, a la manera rabelaisiana, como alternativa desafiante a una economía y una sensibilidad del orden y el medio tono que se sostienen precisamente sobre el despojamiento de los derechos fundamentales de parte la sociedad. Una línea de carnestolendas que no es sino otra forma de negar lo que disgusta, sobrellevar la adversidad y reivindicar el *carpe diem* en su versión modernizada como *carpe noctem*.

...todo el movimiento, todo el baile, toda la vida, frente a mis ojos.

[...] La Estrella cantó hasta las ocho de la mañana, sin que nosotros supiéramos que eran las ocho de la mañana hasta que los camareros empezaron a recogerlo todo y uno de ellos, el cajero, dijo, Lo sentimos, familia, y quería decir de veras, familia, no decía la palabra por decirla, decir familia y decir otra cosa bien diferente de familia, sino que quería decir familia de verdad, dijo: Familia, tenemos que cerrar (Cabrera Infante, 2008a: 72-74).

A la pregunta de Rita Guibert sobre las posibles razones del éxito de *Tres tristes tigres*, Cabrera responde:

... con el tiempo he tendido a explicarlo pensando que el humor y el erotismo [...] han facilitado considerablemente la lectura [...]. Hay, además, una cierta conducta determinada por la noche y la ciudad, por la vida nocturna, que es común a la mayor parte de los hombres cuando tienen determinada edad y viven en una ciudad en este siglo, ya que trasnochar conlleva ese atractivo fascinante que siempre tiene el mal. [...] Si por algo me identifico yo tanto con la literatura de la decadencia romana –me refiero concretamente a los libros de Petronio, de Catulo y de Sexto Propercio–, es porque fueron los primeros escritores que celebraron la noche, la noche entendida no como naturaleza, sino como su opuesto; como tiempo de aventuras eróticas, de “correrías”, como decimos en español, esas noches “de ronda”, y de la relación posible entre ciertas mujeres que habitan ese secreto mundo nocturno y ciertos jóvenes que tienen el ocio suficiente para frecuentarlo. Esta noche es una noche común, creo yo, a todos los mortales que han tenido la dicha de vivir en una gran ciudad cuando jóvenes y han sentido la curiosidad de viajar al centro de la vida antinatural y de conocer a los habitantes de ese otro mundo que es para el hombre que trabaja y se acuesta temprano o para el que vive en el campo, tan lejano y oculto como la otra cara de la luna (1971: 546-547).

La frecuentación de los bajos fondos y de los circuitos del espectáculo ciudadano se plantea como aventura de liberación personal no exenta de un cierto componente de exploración antropológica en *Los duros de la salsa también bailan bolero* (1987), de Laureano Alba. Aproximación fictiva al tema memorialístico a través de la narración en primera persona de un estudiante caleño que termina por renunciar a la vida académica para dedicarse al baile, también *Los duros de la salsa...* asocia la consignación de la relevancia de la música popular en el imaginario latinoamericano al retrato del barrio y consigue presentar con ello un original fresco de la convulsa situación caleña. En lo que constituye posiblemente una de las constantes más evidentes del ciclo, sobre todo de las muestras aparecidas a lo largo de la década de los ochenta, la novela de Alba va a destacar la importancia de la música y del cine de barrio en la educación sentimental de varias generaciones:

Yo había nacido, para gloria o desgracia de la familia Camargo, en el tenebroso barrio El Porvenir, entre las canciones de Toña la Negra, Pedro Vargas, José Alfredo Jiménez, que incitaban a la venganza en el amor, la traición en la amistad. Había nacido y había crecido entre pequeños forajidos y delincuentes, como Leopoldo Combariza, o entre muchachos que se debatían entre la desilusión y el heroísmo como Armando Barbosa y esos eran, en verdad, hechos accidentales, porque la única realidad habían sido los violines o los bandoneones, las guitarras o las maracas, los timbales o el acordeón, que habían sido un morado rumor en mis oídos y eran la razón de todas las pulsaciones que había tenido, durante veinte años, mi pequeño corazón, incapaz de fallarme en ningún momento (1987: 38).

El protagonista, que a lo largo de su vida asiste a una comprobación de la existencia de lo aprendido en la gran pantalla:

No habían sido vanas las lecturas de la niñez, tampoco la asiduidad a los teatros de barrio, ni la obsesión por las películas mexicanas: de esos bares y esas cantinas iban emergiendo –cubiertos por las brumas del alcohol- todos los Antonio Badú, los Pedro Infante, los Miguel Aceves Mejía, los Hopalong Cassidy y los Robin Hood, que la ciudad se encargaba de ignorar ignominiosamente (47),

se sirve de esa cualidad de “sinestesia totalizadora” que Jorge Eliécer Ordóñez (2002) halla en el bolero para encauzar desde él la evocación de una infancia que no se resiste a abandonar por completo y a la que la música y el baile lo ligan con más fuerza que ninguna otra cosa en el mundo:

Mi infancia está ligada a dos imágenes que ahora se me hace difícil conciliar, pero que corresponden a un mismo nivel de la emoción, a una misma intensidad de la evocación: un par de guantes de fútbol y una canción, un bolero, que canta Matilde Díaz (96).

Los primeros como cifra de un sueño de ascenso social expresado en la inauguración del consumismo en Latinoamérica, el segundo como el “timbre exacto de la música de toda infancia”. A la aceptación creciente de su vida en ese barrio humilde, trivial, común, grosero, ajeno a todo refinamiento va a contribuir de manera significativa la aceptación misma del bolero como melodía y como metonimia de lo doméstico urbano y sus pequeñas ritualidades:

La eximia belleza de Patricia, su extraña palidez, su cabello rubio, la irreprochable limpieza de su vestido fue cambiada –con la complicidad de los boleros de Los Panchos, de los Tres Reyes y Toña la Negra- por una inclinación a admirar los vestidos marchitos, el sutil desgreño, los ojos tristes de las muchachas pobres. Descubrí, sin demasiado asombro –aunque la infancia en El Porvenir era una ininterrumpida sucesión de sobresaltos- que yo podía ser, en la misma forma que cualquier muchacho menor de diez años del barrio, un muchacho desgreñado, sin tener que ruborizarme, practicar el abuso o la rapacidad sin arrepentimiento, bordear la vulgaridad, sin perder el aire de inocencia (112).

El relato se adhiere igualmente a la exaltación de raigambre romántica del mal, de lo prohibido y rechazado por la mayoría, y a la defensa del individualismo anárquico y bohemio como respuesta a un sistema fallido que está en la base de La Onda, de cierta

literatura anglosajona (novela *beat*, Mailer, Capote, género negro, etc.) muy frecuentada por el autor y de un testimonio de la literatura colombiana emblemático en este sentido como *¡Que viva la música!* (1977), de Andrés Caicedo. Imagen de rebeldía estéril, encarnación de una adolescencia hedonista seducida por lo contracultural, la novela de Caicedo constituye la narración del particular descenso a los infiernos de una joven de buena familia cuya culminación excede lo propiamente diegético para permear la biografía del autor, quien, en un gesto iconoclasta, decide suicidarse el día que aparece publicado el libro. *¡Que viva la música!* asume declaradamente el influjo de José Agustín y tematiza como la escritura de este el modo en que la contracultura norteamericana (*el rock and roll*, la exaltación de la juventud, la inmersión en el mundo de la droga...) es reinterpretada por la sociedad latinoamericana. Pero a diferencia de las obras anteriores, y en sintonía con la producción ondera, su protagonista no procede de una extracción humilde. En tanto que miembro de la clase media acomodada, la suya va a ser por contra una decadencia conscientemente asumida a la que no va a conducirla sino la búsqueda atrabiliaria y agónica de la propia identidad.

La línea cultivada por Caicedo la había frecuentado con anterioridad un escritor vinculado directamente a la corriente de Sainz y José Agustín como Parménides García Saldaña. En 1970, el mexicano publicaba *El rey criollo*, cuentos donde consignaba los ideales de libertad, desinhibición sexual, enfrentamiento a la convención y rebeldía que guiaron la revolución social de occidente en la década de los sesenta. Sus historias ofrecían la ajustada mimesis de un sociolecto en gestación, el de la juventud urbana capitalina, y recuperaban el ambiente de fiestas, bailes, clubes... donde comenzaban a consumir su ocio por aquel entonces los jóvenes defeños de clase media y alta. A la impresión de cercanía del conjunto contribuye la cita de una variada gama de letras de canciones que terminan por convertirse en una suerte de banda sonora de la historia, con lo que el texto adelanta en suelo mexicano procedimientos luego explotados hasta la extenuación por el cuerpo central de la “novela bolero”. Pese a la presencia dominante del *rock*, las páginas “criollas” de la colección completan su intertexto con fragmentos de rancheras, sones –“La iguana”, en versión de Lobo y Melón-, temas de Celia Cruz, Daniel Santos, Olga Guillot, la Sonora Matancera, Joan Báez, *bossa nova*, *jazz*... La música se convierte en cifra del enfrentamiento entre los compañeros del autor y las

generaciones que les preceden, de manera que, en el cuento que da título al volumen, este se representa a través del rechazo que el narrador experimenta hacia la música que escuchan sus padres y su hermano, las rancheras y corridos de Negrete, Infante, Pedro Vargas, los boleros de Lara, etc., y el que su propia familia siente por la música y la figura de Elvis Presley, *King Creole*, mercedores de su devoción. Sin embargo, el hedonismo y la incoherencia generalizados de los protagonistas de esta literatura preludian la acomodación final al sistema de unos muchachos que, pese a la exaltación indulgente de García Saldaña, no hacen sino continuar con los vicios (hipocresía, ambición, avaricia, clasismo, acomodación sentimental, indiferencia, autoengaño...) de un espectro social sobre el que la modernización de costumbres y de pensamiento habría operado solo de manera muy epidérmica. Por ello, pese a su carácter lúdico y su voluntaria intrascendencia, la de García Saldaña termina por convertirse como el caso de Caicedo en la crónica más bien amarga de un vacío existencial.

La capacidad evocadora de la música y los indudables réditos que proporciona su manejo en la caracterización de personajes y ambientes explica también la atracción que el cancionero popular ha ejercido sobre narradores vinculados prioritariamente al género negro. La asociación de determinados temas y estilos melódicos con los ámbitos de la periferia y la marginalidad urbana se acomodan naturalmente a una literatura que busca contextualizarlos y que pretende poner al descubierto las macroestructuras de poder que las sostienen. El interés por lo cotidiano, la anécdota nimia y la recreación jergal se presentan además como otras de las constantes de ambos universos narrativos que facilitan su acercamiento. Este se hace evidente en un texto como *Boleros en La Habana* (1994), de Roberto Ampuero, donde la tarea impuesta al detective no es otra que la de proteger en Cuba a un cantante de boleros de las amenazas que lo circundan como consecuencia de su participación en negocios poco lícitos. La trama se desdobra así en dos direcciones, la que acompaña a las pesquisas del investigador Cayetano Brulé, habanero residente en Chile, por las calles de La Habana, de Miami y de Valparaíso, y la que da cuenta de los avatares del cantante como parte de la farándula de la isla. De esta manera, el escritor puede retomar algunas de las imágenes inmortalizadas por Cabrera Infante en sus *Tres tristes tigres* al tiempo que aprovecha para re-evaluar la situación del régimen castrista, la del exilio cubano y la de la

violencia urbana en el Cono Sur. Ampuero recurre al expediente ya clásico de titular varios capítulos y secciones del libro con fragmentos de boleros (“Bésame mucho”, “Soy el *cantante* del amor”, “Usted es la culpable”, “Yo guardo tu sabor”...) y de trazar paralelismos entre la línea argumental y la letra del bolero que la enmarca. Sin embargo, el horizonte de evocación nostálgica, sentimental y epocal que el uso narrativo del bolero suele convocar es cancelado aquí por un guiño característico de cierta orientación desmitificadora del policíaco: el sensible bolerista que co-protagoniza la historia, paradigma del individuo mediocre, artista sin fortuna y enamorado sin suerte que pulula por tantas de las páginas del ciclo es en realidad culpable de un robo consciente y finalmente un asesino.

En parecidas coordenadas se inscribe un texto como *El bolero del perdedor* (1990), del boliviano José Wolfgang Montes Vanucci. Aunque la presencia intertextual del bolero es aquí más escasa que en el testimonio proporcionado por Ampuero, el modelo de la canción sentimental constituye un correlato ejemplar de la personalidad del protagonista, perdedor vocacional y forzado, con conciencia de serlo y orgullo de clase. El hipotexto bolerístico encaja también a la perfección con un texto pródigo en ingredientes eróticos, mucho más explícitos que en la novela negra clásica norteamericana. También el argentino Lázaro Covadlo da lugar con *Bolero* (2001) a una historia a caballo entre la tradición detectivesca y el romance sentimental. El texto se vincula con la canción que le da título merced a un componente melodramático, al sabor urbano característico del género y a la trama de pasiones y excesos que desarrolla, pese a mantenerse alejado temática y estilísticamente de todo testimonio bolerístico, a no ser por el epígrafe inicial:

*Yo no sé si es prohibido,  
si no tiene perdón,  
si me lleva el abismo,  
solo sé que es amor...* “Pecado” (Bahr, Francini y Pontier).

Además, contraviniendo tanto las convenciones del *noir* como las del discurso dominante en el cancionero hispánico, si bien acentuando por ello la calidad dramática de la fábula, los sujetos del romance van a ser aquí dos hombres, y dos hombres duros: el guardaespaldas estoico y de férrea moral, y el hijo del hombre “fuerte”, que solo con

una trabajosa metamorfosis llegará a ocupar el papel del padre cínico, corrupto y poderoso.

También llevan título de pieza musical la mayor parte de las novelas de Lorenzo Lunar (*Échame a mí la culpa* (1999), *Que en vez de infierno encuentres gloria* (2003), *La vida es un tango* (2005), *Usted es la culpable* (2006)). Segunda de la saga protagonizada por Leo Martín, inspector de policía en Santa Clara durante los años del período especial, *La vida es un tango* se sirve del soporte de la música para su exacerbación entre cínica y melodramática de la derrota. El protagonista entonará repetidamente un tango y no dejará de contemplar la realidad de su mundo desde una perspectiva que, al constatar la depresión en que se hallan sumidos el barrio, la ciudad y la isla, los excesos sentimentales y criminales de la lucha por la supervivencia y el fracaso más o menos generalizado de la propia vida, puede sin duda calificarse de tanguera:

Diez mujeres después. Diez maridos después. ¿Por qué tuve que buscarla? Y por qué, después de todo, siento deseos de buscarla otra vez, aun sabiendo que no vale la pena. Que al final siempre va a quedar un mal sabor de boca, un cargo de conciencia y dolor en los huesos.

Entro al barrio. Con el cucho de la vida atrapado entre los labios, la mirada turbia y fría, el paso lento al andar (Lunar, 2005: 26).

#### 4.2.6. LA REIVINDICACIÓN DE LA COTIDIANIDAD Y LA AFECTIVIDAD.

Tangos, boleros, rancheras, folletines, melodramas... ingresan naturalmente a un *corpus* que redime a los asuntos cotidianos en tanto que materia novelable de primer orden. Frente a los experimentos verbales de la “nueva novela” y sus interpretaciones de la historia latinoamericana desde la perspectiva distanciadora del mito, la parábola o el vanguardismo técnico, los relatos que a finales de los sesenta comienzan a incorporar todo este vasto acervo de imágenes tienden por contra a buscar inspiración en lo inmediato y a aproximarse además a esa cotidianidad con la cercanía “de miope” que consignaba Antonio Skármeta (1981) al describir la práctica de su generación “novísima”. El amor, las relaciones familiares, los conflictos generacionales, las rutinas

urbanas, la miseria, la frustración del individuo corriente, el cuestionamiento de la realidad política desde ópticas más próximas a lo popular o lo afectivo que a la elaboración ideológica compleja... se imponen como núcleos argumentales de la mayor parte de este ciclo<sup>124</sup>.

Si el chileno se refería también a una experiencia compartida de “identificación” y búsqueda de “modelos de vida” en una literatura pocas veces interpretada como fictiva, no es menos cierto que el panorama mediático va a suministrar paradigmas de comportamiento y de referencia tan poderosos como los del repertorio tradicional y que estos van a ser igualmente asumidos con una actitud de plena identificación y reconocimiento por los escritores. Signos de la codificación social del romance en unas coordenadas espacio-temporales concretas, canciones y películas son mencionadas por la prosa en busca de los beneficios que proporciona la participación en un sistema de referencias compartido. “Estructuras formales de reconocimiento”, como señala Castillo Zapata (1990: 28) en relación a las muestras del bolero, la sobresignificación de estos productos culturales permite a los autores dirigir con considerable economía de medios toda una serie de gestos cómplices a un lector que se supone capaz de interpretarlos con facilidad. Asistimos así a una imbricación frecuente entre lo público, recuperado a partir del hilo conductor de las menciones a intérpretes, actores, compositores, etc., dado su rédito para la fijación metonímica de períodos y escenarios históricos, y lo privado,

---

<sup>124</sup> En artículos como “Perspectiva de los novísimos” (*Hispanamérica*, 28, 1981) o “Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano”, que recoge su intervención en el Coloquio sobre Nueva Narrativa Latinoamericana celebrado en el Wilson Center de Washington en 1979, el escritor señalaba los entronques entre su generación y la precedente pero hacía también un pormenorizado repaso de las diferencias que las separaban, derivadas de la inserción de la segunda en un nuevo contexto determinado en parte por la presencia protagónica de los medios de comunicación de masas, la liberación de la sexualidad, el contacto con las drogas, la generalización de la educación, la pertenencia de los jóvenes escritores a una realidad plenamente urbana, la consolidación de un clima político que había convertido a Latinoamérica en foco de interés internacional y en una alternativa de futuro, pese a su pronta desintegración, etc. En íntima conexión con estas circunstancias, Skármeta detectaba entonces la apromblemática convivencia de esta nueva literatura con lo real, un aspecto al que hacía mención en términos que han sido frecuentemente citados desde entonces para definir la práctica literaria del *postboom*: “[...] creo que caracteriza a nuestra generación –vía infrarrealismo, arte *pop*, trato activo *en terreno* con la realidad política latinoamericana, universalización de la aldea por el *boom* de las comunicaciones- la convivencia plena con la realidad absteniéndose de desintegrarla para reformularla en una significación supra-real. En este sentido, nuestra actitud primera es intrascendente. No se nos ocurriría nunca, por ejemplo, la absolutización de un sistema alegórico donde el grotesco degrada la realidad, como en Donoso, ni la iluminación de la historia en la hipérbole mítica de García Márquez, ni la refundación literaria de América Latina como en el ‘realismo mágico’ de Carpentier. Por el contrario, donde ellos se distancian abarcadores nosotros nos acercamos a la cotidianidad con obsesión de miope” (1984: 273).

imperando, pese a lo imaginario de tramas y personajes, un intenso ejercicio de recuperación de la memoria personal.

De esta orientación da cuenta un testimonio temprano de la producción del propio Skármeta como “A las arenas”, parte de la colección de relatos que componen su *Desnudo en el tejado* de 1969. Humor, vitalismo, sencillez y coloquialidad se dan cita en el recuento de las andanzas de dos inmigrantes latinoamericanos en Nueva York, de su deambular por las calles de la ciudad en una alucinada búsqueda lo mismo de fondos que de compañía femenina. El término de comparación con que el personaje narrador ennoblece sus precarias aventuras lo proporcionan siempre situaciones y personajes salidos del mundo del cine y del *star system*. Se suceden entonces en las páginas del cuento las menciones a Lucho Gatica, Mapi Cortés, José Sabre Marroquín, Audrey Hepburn, Gregory Peck, Doris Day..., cuyas trayectorias contrastan con la existencia de los dos jóvenes, con el ambiente anti-romántico, individualista y gris que les rodea y al que solo una inesperada aventura amorosa será capaz de cancelar, si bien nada más de forma efímera.

El referente proporcionado por los medios no va a ser abandonado ya por un amplio sector de los narradores en lengua española. A la manera de Skármeta, y trabajando específicamente con ejemplos del cancionero hispanoamericano, inciden en tramas protagonizadas por ciudadanos corrientes obras como *Entre el oro y la carne*, *Los duros de la salsa también bailan bolero*, *Ya no estás más a mi lado*, *corazón*, *Amor propio*, *Por vivir en quinto patio* (1985) de Sealtiel Alatríste, etc. Testimonio eximio en este sentido lo proporciona *Si yo fuera Pedro Infante* (1989), de Eduardo Liendo, ejemplo declarado de homenaje al ídolo. México llegó a producir en algunos momentos de la primera mitad del siglo XX cerca de doscientas películas por año, que trascendían los límites del país y, junto con las de Hollywood, constituían el referente cinematográfico primordial de españoles y latinoamericanos. Su difusión consolidó el arraigo de los prototipos rancheros hasta límites insospechados y entre la ola de estrellas surgida al calor de los ranchos grandes, Pedro Infante fue sin duda, junto con Jorge Negrete, el más insigne “charro cantor”. La muerte del primero en accidente aéreo en 1957 lo convirtió en un mito de excepción, un hecho al que contribuyó el suicidio de varias jóvenes al conocerse la noticia. También los entierros de Beny Moré o de Agustín Lara

se desarrollaron como multitudinarias ceremonias de duelo, elevados estos, al igual que Gardel, María Félix, Daniel Santos, etc., a la categoría de iconos para más de una generación. Después, como señala Carlos Monsiváis, “la durabilidad de estos ídolos los convierte a tal grado en señas de identidad latinoamericana que una literatura creciente los examina y con frecuencia los sacraliza” (1985: 61). No solo Infante, en el texto de Liendo aparecen todos, de modo que la novela proporciona un archivo de primer orden de los emblemas de la canción latinoamericana:

Con la resolución que da el licor en las venas, caminé *hasta* la rocola. Leí la cartilla (Carmen Delia Dipini, Olga Guillot, Benni Moré, Los Panchos, Trío Calaveras, Lucho Gatica, René Cabel, Bobi Capó, Alfredo Sadel, Julio Jaramillo, María Luisa Landín, Los cinco latinos, Olimpo Cárdenas, Bienvenido Granda, Toña la Negra, Trío Matamoros, Daniel Santos, María Victoria, Trío San Juan, Agustín Magaldi, Carlos Gardel, Rolando Laserie, Leo Marini). Marqué el I-26, y la voz de Pedro Infante se enseñoreó en el recinto (Liendo, 1993: 87-88).

El relato suscribe el interés de muchos de los compañeros de generación del autor por el nuevo lenguaje continental que la explosión mediática de las décadas del treinta al cincuenta había contribuido a crear, asumiendo la forma de una reflexión sobre la trayectoria ascendente de figuras que como Infante provenían de estratos humildes y analizando como contraparte la percepción que de los mismos desarrolla el ciudadano medio. Liendo advierte con humor y benevolencia no exentos de ironía el extraordinario influjo que el nuevo concepto de “estrella”, importado de los Estados Unidos, llegó a ejercer sobre los procesos de autoidentificación de quienes se formaron de la mano de su presencia en cines, escenarios, revistas, programas de radio, etc. No fue ajeno a este proceso el cariz que confieren a la comunicación factores como la oralidad y la presencia, su capacidad para aureolar a aquella con un signo distintivo de verdad o autoridad moral. En la línea de trabajos como los de Walter Ong o Paul Zumthor, Mercedes Díaz Roig consignaba esta circunstancia al hablar del romance. La oralidad estimula según sus palabras

la impresión en el oyente de una lealtad menos discutible que en la comunicación escrita o diferida, de una veracidad más probable y más persuasiva. Por eso, sin duda, el testimonio judicial, la absolución y la condena se pronuncian de viva voz. Más que cualquier otra forma de contacto, la palabra vuelve evidente, en los individuos que confronta, su realidad de sujetos (1976: 33).

Aun con la pérdida de fuerza que conlleva la transmisión diferida por la radio o el cine, no hay duda de que parte de la afectividad intensificada por la comunicación a viva voz es de alguna manera responsable, junto con la intervención de un poderoso aparato industrial e ideológico, de la huella que los ejecutantes del repertorio audiovisual dejaron en sus fruidores. Por todo esto, el protagonismo de la novela no va a recaer entonces tanto sobre el propio Infante como sobre la figura de Perucho Contreras, funcionario caraqueño, hombre corriente que escapa de la mediocridad de su existencia imaginando cómo hubiera transcurrido su vida de haber encarnado en el héroe musical y cinematográfico de su pandilla de juventud. Liendo reivindica la participación activa del acervo melódico y cinematográfico hispanoamericano en los procesos de educación sentimental y da cuenta de su reapropiación consolatoria, lúdica, imaginativa... por parte del público. En el delirante monólogo interior de Perucho durante la noche de enfermedad que da cuerpo a la obra, este repasa, entrelazándolas, las biografías del intérprete y la suya propia. El mexicano y su repertorio se alzan como cifra del mundo de juventud, de la amistad con los compañeros del barrio y de los enamoramientos y noviazgos, y son por eso positivamente celebrados tanto el consuelo como las posibilidades identificatorias de la música. La simpatía, el coloquialismo y la exaltación de la figura del perdedor relacionan esta escritura con la de Bryce Echenique y sus protagonistas hiperestésicos, embarcados siempre en extravagantes aventuras de la imaginación, pero conscientes a la vez de su medianía. Como sucede con la literatura del peruano, el humor le confiere al libro un tono característico:

Te aseguro que ser mexicano es igual que ser de cualquier otra parte, el único detalle es tener el convencimiento de que México es la gloria del universo. Y, por lo tanto, tiene la mejor plaza Garibaldi del mundo, la mejor música ranchera, las mejores hembras planetarias, el mejor Acapulco, la mejor Toña la Negra, en fin, lo mejor todo, menos el gobierno (36).

Pero el escritor no esconde tampoco el efecto narcotizante que estas trayectorias excepcionales, propuestas como epítome del pueblo, ejercieron sobre las mismas capas que las veneraban como modélicas. La trampa del ascenso individual al que no corrobora un sistema ecuánime en su reparto de oportunidades es denunciada por una

obra cuyo interés principal lo constituyen en realidad las dificultades que el ciudadano enfrenta para sobrellevar una vida digna en ciudades progresivamente deshumanizadas y en un clima de represión política y de desigualdad económica crecientes. Si por un lado el recuento de la historia de Pedro Infante y de la del narrador, también Pedro, Perucho, van confluyendo hasta que el juego de voces alienta la confusión -“si yo fuera Pedro Infante tendría otra historia y vería la vida con ojos de Milamores y estaría muy orgulloso de mi buena estrella y empezaría a contarla así: yo nací en Mazatlán...” (13) -, a partir de un cierto momento ambas comienzan a divergir hasta mostrarse como narraciones inversas. Infante se convierte en un personaje público, lleva una vida intensa y poco convencional y colecciona éxitos y mujeres. Por el contrario, los compañeros del narrador han ido declinando hacia la miseria, la delincuencia o el vicio. Mirarse en el espejo de Pedro Infante equivale entonces a contemplarse en un vidrio del callejón del Gato: la distancia entre la realidad y su reflejo es grotesca.

Eran los años cincuenta, lentos, como una serpiente despertando. Días de infancia vividos en una Caracas apacible, donde desaparecían las estrechas calles y casas conocidas, y surgían repentinamente amplias avenidas. Años medrosos, cuando los mayores susurraban en la cocina comentarios sobre asesinatos políticos, incomprensibles para la curiosidad de Peruchito. Años de decorosa pobreza familiar (Liendo, 1993: 63).

No solo la figura del ídolo actúa como instancia modelizadora, también se constata la irrealdad de las historias y las biografías propuestas por las tramas cinematográficas, las aventuras folletinescas y las pasiones desmedidas de boleros y rancheras. Si el condicional *Si yo fuera Pedro Infante* intensifica la premura del deseo, el tono hiperbólico sostenido a lo largo de toda la narración no deja sin embargo de desautorizar los excesos poco realistas de esta sentimentalidad arquetípica. Liendo asume entonces una realidad mediática anacrónica pero aún vigente en el momento en que escribe<sup>125</sup> y se sirve de su lenguaje para retratar una serie de filias y fobias comunes a buena parte del hombre contemporáneo así como para enjuiciar de manera indirecta la historia reciente de su país. Reivindica sin tapujos la calidad sentimental del mito y

---

<sup>125</sup> En entrevista concedida a Vicente Francisco Torres, el escritor señalaba que la decisión de escribir la novela había surgido en parte a raíz de una familiaridad con la filmografía de Infante estimulada por la sucesiva reposición de sus películas en la televisión venezolana. A su vez, Liendo destacaba el efecto democratizante de esta última, que aproximaba a círculos más vastos un mismo repertorio cultural: “la televisión rompe con el severo esquema clasista del pasado, porque la clase media no iba a los cines de barrio. La televisión ha democratizado ese fenómeno y la radio más” (en Torres, 1998: 294-296).

apuesta por la accesibilidad máxima de su prosa a nivel estilístico, argumental y referencial. Pero con ese mismo lenguaje y desde una perspectiva que ha naturalizado la presencia de los medios, no deja de ensayar una crítica que termina por reivindicar a la realidad como una tabla de salvación más poderosa y certera que aquel.

El tema del ídolo, el contraste entre la biografía aureolada de quien lo ha alcanzado aparentemente todo y el individuo mediocre, había sido cultivado con fortuna diez años atrás por otro venezolano, José Ignacio Cabrujas, esta vez por medio de un texto dramático y apelando a la imagen de un latinoamericano si cabe más universal que Infante, Carlos Gardel. Los protagonistas de *El día que me quieras* (1979) son sin embargo más mediocres y están más desvalidos que el solitario y enfermo Perucho Contreras, a quien la compenetración entre el amor y el humor termina por redimir. Lorca y Arniches están, como señala José Monleón (en Cabrujas 1979: 46), en la base de la creación del dramaturgo, cuyo radical escepticismo constata no ya la corrupción y la violencia de un determinado gobierno o de un momento de la historia, sino la probable inviabilidad de cualquier ideología o sistema, elevados también a la categoría de mitos.

Con la exaltación de lo sentimental se relaciona igualmente la importancia que la celebración del cuerpo humano y de lo erótico con sentido liberador asumen en las obras que revisamos. Resultaba lógico que una novelística que manifiesta interés por formas de expresión cuyo motivo fundamental es el romance y que se vinculan a prácticas de socialización como el cortejo o la intimidad de la pareja abordara un tema que además había hallado escaso eco en la literatura latinoamericana. Pero lejos de conocer un tratamiento exclusivo en la “novela bolero” y sus aledaños, es cierto que el sexo entra con fuerza como tema en la prosa continental de la mano de la apertura de costumbres y de la revolución sexual operada en la década de los sesenta en el entorno de occidente, de las que va a ser partícipe la cada vez más consolidada clase media de la región. De hecho, la importancia que adquiere el tema como ingrediente narrativo fue destacada entre otros por Ángel Rama (1981) como un rasgo distintivo de la práctica de los escritores “novísimos” o “contestatarios”. La reflexión abierta en torno a lo erótico y el tratamiento provocativo de algunas de las primeras incursiones novelísticas al

respecto no tardará en conocer una naturalización que, por lo que concierne a las obras que revisamos, asumirá también tempranamente un carácter tópico y formulaico.

La “voluntad de sensualizar y sexualizar todo el contenido anecdótico” que Vicente Francisco Torres (1998: 86) observa en relación a una obra como *Parece que fue ayer* de Denzil Romero resulta apreciable así en buena parte de estos textos, sobre todo en obras vinculadas al área caribeña, un sector de las cuales reivindica conscientemente los tópicos en torno a la lascivia y la sexualidad desaforada de la población negra y mulata, las cuales han sido puestas a su vez en relación con la situación de represión que vivían los esclavos en las plantaciones y con el desequilibrio entre hombres y mujeres imperante en las mismas, así como con su estímulo indirecto por parte de unos propietarios que advertían en ambas un resorte demográfico beneficioso para sus intereses. La sensualidad de la música antillana y la libertad de la vivencia africana del sexo son aspectos recorridos frecuentemente por las obras que nos ocupan. Al respecto, y no sin un deje de ironía, se expresan los “musicólogos” y “eruditos” de la novela de Lisandro Otero:

Sí, los boleros. Hay que valorar los elementos eróticos en la música cubana, que tiene mucho de sensual; basta con observar la sutil voluptuosidad de un danzón, la lascivia desenfadada de una rumba: la rumba siempre ha tenido esta intención sexual: es el ataque del macho contra la hembra, hay algo también de la pelea de gallos, el enfrentamiento de dos valores, la confrontación; pero en la rumba también existe el deseo: con la polaridad del rechazo y la atracción se desenvuelve un doble sentimiento amor-odio por el cual se buscan y se rechazan. [...] Los africanos son gente de sexo y de alegría, eso se transmite en su música y sus bailes (1984: 30).

“Erotistorias de la periferia” es el subtítulo que Enrique Plata Ramírez otorga a su colección de narraciones breves *Ya no estás más a mi lado, corazón* (2003). Sin duda una conexión máxima entre el terreno de lo erótico y la música popular se da en una novela como *La última noche que pasé contigo* (1991), de la cubano-puertorriqueña Mayra Montero, cuyo título proviene de un tema célebre de Bobby Collazo estrenado por Pedro Vargas en 1946. “A través de ambos pilares”, la música y el erotismo, señala Carlos Ferreiro (2002: 238) “se recupera o inventa un pasado añorado o se adopta una existencia alternativa que logra superar al *fatum*, el trayecto señalado que es prisión y límite, pero es también materia manipulable, espacio de liberación”. La obra fue

finalista del XIII Premio de Novela Erótica “La sonrisa vertical” y cada una de sus secciones, que se aglutina en torno a una escala del viaje de placer emprendido por los protagonistas en un intento de salvar su matrimonio, lleva por título un verso de bolero o de canción: “Burbujas de amor”, “Sabor a mí”, “Negra consentida”, “Amor, qué malo eres”, “Nosotros”, “Vereda tropical”, “Somos”, “La última noche que pasé contigo”. El trayecto se conforma también como un recorrido desvelador por los secretos mutuos, desafiando el de Fernando, protagonista masculino, el prototipo tradicional de la historia de pasión codificada por la mayor parte de esta lírica: entre los capítulos se insertan las cartas de amor intercambiadas por dos personajes llamados Ángela y Abel, cuya verdadera identidad no conocemos sino hasta el final de la novela, cuando descubrimos que se trata de la abuela del protagonista y de una amante suya de madurez. Por otro lado, el diálogo de la trama con el hipotexto bolerístico es constante. Además de la filiación declarada de los personajes hacia el estilo, el bolero se propone insistentemente a lo largo de todo el libro como exposición condensada de los valores de pasión y sensualidad que la historia se propone rescatar y defender.

*Vengo a decirle adiós a los muchachos* (1989), de Josean Ramos, *Ritos de cabaret* (1991), de Marcio Veloz Maggiolo, *Musiquito* (1993), de Enriquillo Sánchez, la obra de Renato Rodríguez, *Las cucarachas salieron bailando conga* (2000), de José Irimia Barroso, cultivan una línea que de nuevo halla tratamiento renovador de la mano de una serie de mujeres escritoras que deciden impugnar tanto la hiperbólica atribución genérica operada por las letras del cancionero como a la novelística que las había refrendado en consonancia con el conjunto del discurso social. Además de los ejemplos ya citados, y de casos que se discutirán al repasar un texto emblemático en este sentido como *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta, la temática de la pasión y la consignación abierta de lo sexual conoce una vuelta de tuerca en propuestas como la realizada por Sonia Rivera Valdés en *Las historias prohibidas de Marta Veneranda* (1997). En la primera de ellas, titulada “Cinco ventanas del mismo lado”, la protagonista, casada y madre de familia, descubre que se ha enamorado de una prima, revirtiendo así los presupuestos de la coreografía de seducción consignada por el saber bolerístico. “Cuando las que bailan mejilla a mejilla y a media luz son dos mujeres que a su vez tienen ‘dueño’”, recuerda Susana Reisz “no solo se instala una sensación de

mundo al revés, sino que, además, el libreto tradicional del romance se hace añicos”, (2002: 113).

El manejo del bolero como cifra de la pasión, sea esta de carácter homo- o heterosexual, aprovecha las posibilidades que para la problematización de la identidad genérica ofrecen letras que muchas veces no profundizan en distinciones más allá de la consignación de la existencia de un sujeto y un objeto de deseo. De ahí que Rita de Maeseneer, siguiendo las tesis de Iris M. Zavala (1989, 2000), afirme que “esta indeterminación genérica en el eje yo-tú del bolero puede llegar a expresar el puro deseo, un estadio indiferenciado, anterior a la escisión de los sexos y a la canalización de las pulsiones” (2004: 60). Tanto ella como la investigadora puertorriqueña reconocen no obstante que el revestimiento del discurso por la normatividad social termina por imponer perspectivas patriarcales a la mayor parte de estas propuestas. Y sin embargo, como también venimos observando, son muchos los narradores y artistas que seleccionan al género en tanto que imagen absoluta del amor-pasión y de una visión del mundo erotizada, y son también varios quienes, en un paso más, se sirven del mismo para desestabilizar las clasificaciones imperantes, así de manera célebre la propia filmografía de Pedro Almodóvar.

La autoridad del discurso (de la letra), está fundada sobre una concepción del mundo y de la sociedad compartida, que todo receptor/a reconoce en el acto performativo. La individualización de cada uno de los boleros es, en cierto sentido, y al mismo tiempo, la reintegración de fantasías y de conflictos. El mediador/a o intérprete se convierte al mismo tiempo y en un mismo punto, en emisor/receptor y por la *entonación*, que marca el sexo, recompone y reacentúa el contenido; le da rostro al texto (Zavala, 1989: 5).

Un travestismo de carácter complejo, que sintoniza a la perfección con este tipo de cuestionamiento, atraviesa una obra donde el cuerpo y la sexualidad adquieren un papel protagónico como *Sirena Selena vestida de pena*, historia de un joven homosexual rescatado de la prostitución por la travesti Martha Divine, quien pretende lanzarlo al estrellato como cantante de boleros. Sin embargo, ni el retrato del mundo del cabaret y de la farándula ni la realización de los sueños individuales en un estrellato de dimensiones reducidas, preocupaciones características de un buen número de revisiones literarias de la figura del cantante caribeño, centran el interés de la narración de Santos-Febres, sino que los motivos anteriores se conjugan con una pertinaz disquisición acerca

de la identidad, sus máscaras y sus revestimientos y una reflexión en torno a las paradojas del ocultamiento cuando este es capaz de entrañar revelación. La identidad como construcción y su problemática exteriorización se erigen en elementos centrales de una literatura que con ello abraza posicionamientos de la *queer theory*. El juego de las apariencias, la debilidad trocada en fuerza y la flaqueza del poder se cuestionan asimismo en un relato que repasa las duras condiciones de vida de amplios sectores de la población. De este modo, si la máscara permite a los personajes acceder a su verdadera identidad, Santos-Febres no deja de tematizar como contrapartida la serie de ocultamientos que a nivel político y social desvían la atención del verdadero rostro de la realidad caribeña, signado por la desigualdad y la pobreza.

#### 4.2.7. LA VUELTA AL PASADO.

*...un instante en que falló la ironía y la letra de una canción cualquiera  
logró convertirse en materia bruta y de pronto también, finalmente,  
en música de fondo y trampa inconmensurable de la distancia y la nostalgia.*

Alfredo Bryce Echenique

Recurrente es también la atracción de esta novelística por las prácticas de la memoria y su tentativa de recuperación de un pasado sentido como mejor. Ya las propiedades mnemotécnicas de lo musical estimulan en una primera instancia la dimensión evocadora de la prosa, puesto que, como señala Salvador Mercado Rodríguez, “a través del acto mismo de lectura se provoca al lector a evocar y recordar, y frecuentemente también a examinar su propia relación emocional con las memorias evocadas” (2008a: 80). Pero más allá de lo que atañe al ámbito de la intimidad, la remisión a lo que puede calificarse de “banda sonora” de un tiempo vivifica como apuntábamos su reconstrucción literaria y es con esta finalidad con la que va a ser incorporada la canción a la prosa en un buen número de ocasiones. Con respecto a este interés del *corpus* por recuperar un sector del pasado cercano no va a ser en absoluto ajena además la “fiebre de memoria” que Jesús Martín Barbero (2000b) diagnostica como contracara de la crisis promovida por la emergencia de unas sociedades “cuya temporalidad es sacudida

brutalmente por la revolución informacional que disuelve las coordenadas espacio-territoriales de nuestras vidas”. La experiencia mediática de las últimas décadas, alentada por un mercado que ha hecho de la necesidad de renovación la clave de su supervivencia, habría legado al hombre dificultades para tratar con su pasado, debilitando los lazos que le unen a una tradición, haciendo difícil la gestación de proyectos a medio y largo plazo y fomentando a su vez en ciertas esferas una homogeneización de las costumbres y de los repertorios. Este hecho se halla en la base de la atracción de buena parte de la moda y la expresión artística contemporáneas por el pastiche de lógicas espacio-temporales y culturales de procedencia dispar, con la cual puede sin duda ponerse en relación el *boom* experimentado en años recientes por el género de la novela histórica.

La necesidad de arraigo deriva entonces con frecuencia en un ejercicio de nostalgia que se mantiene a caballo entre la idealización acrítica y la búsqueda de referentes, un fenómeno paralelo en parte al que había hecho volver la vista atrás a algunas de las manifestaciones del cancionero en respuesta a los propios estragos modernizadores responsables de su aparición. Por todo esto, Pausides González Silva es capaz de advertir en el ciclo un reiterado rechazo al *sensorium* contemporáneo. El crítico distingue además la multiplicidad de instancias que incentivan esta suerte de “síndrome de Lot”, la tentación de permanencia en el pasado que asalta a tantas de estas obras:

[...] La rumbantela es el *corpus*. [...] Es la apertura hacia un material llamado periférico con el cual los escritores involucrados han tratado de responder a un vacío cultural que los legitime, por un lado, a la vez que rinden sus cuentas a la nostalgia, o en todo caso a la gratitud de un tiempo. Su aparición es ineludible a la estrategia de un mercado, y por ende a la responsabilidad del campo literario. Sin embargo, la productividad de su discurso necesariamente apela a una devoción incondicional por parte de los escritores vinculados hacia determinados puntos cardinales de esas estructuras de sentimientos (1998: 102).

Fernando Valerio-Holguín (2000) acuña a su vez el concepto de “nostalgema” para aludir a significantes que tienen como función remitir al lector a una época pasada, y localiza uno privilegiado precisamente en el manejo literario del bolero. La convocatoria narrativa del género textualizaría para el crítico dominicano la “seducción” que el abandono a la “nostalgia” ejerce sobre un puñado de escritores contemporáneos y al mismo tiempo estaría dando cuenta de la “nostalgia” de un sector de la población

latinoamericana por los rituales de “seducción” orquestados por el arte bolerístico y el sistema de relaciones sociales que le dan cuerpo. Ambos aspectos se hallan muy presentes en un texto como *Parece que fue ayer*, hasta el punto de que llegan a ser explicitados por uno de sus personajes:

[...] esos mismos boleros que siguen cantando ustedes, Marcelino, por atavismo cultural quizá, pero que para nosotros eran el mundo, el mundo, sí, el mundo que se nos iba de las manos, el pan y la luz, la sombra y el agua, el amor perdido, el amor buscado, el amor sin recompensa, el amor deseado, la rabia y el miedo, el dolor y la muerte cada día... (1991: 210).

Como el propio Valerio-Holguín señala, los personajes de *La amigdalitis de Tarzán* (1999), de Bryce Echenique, recurren al bolero como una forma de sobreponerse a los vacíos del exilio (2006: 29). El bolero recupera un pasado estilizado y activa poderosamente el recuerdo personal y epocal. Semejante función desempeñan las remisiones al género en *La radio y otros boleros* (1996) de René Rodríguez Soriano. *Se me olvidó que te olvidé* (1998), del mexicano Gabriel Mendoza, plantea igualmente la cuestión, a la que alude también en forma directa:

Al final, el pleito del siglo terminó siendo una espléndida fiesta de la nostalgia. Todos los sandungueros asistentes al agarrón –músicos incluidos- recobraron un trozo del pasado al conjuro de los viejos y añorados temas de las dos bandas. Ese había sido el éxito de la cuestión: que la gente recordara por medio de las canciones un amor perdido, o una parranda memorable, o el día en que recibieron un ascenso. De hecho, ese era el éxito en sí de toda música (1998: 398).

El interés por recoger y conservar la memoria colectiva resulta notable en *Por vivir en quinto patio*, de Sealtiel Alariste, donde el abandono a la recuperación nostálgica es no obstante liberado de sus excesos por el humor cáustico que recorre toda la narración. El epígrafe inicial de la novela lo proporcionan unos versos de la pieza *Quinto patio*, de Luis Alcaraz –“por vivir en quinto patio, / despreciarán mis besos”-, llevada al cine en una película de idéntico título con Emilio Tuero como protagonista, y unas líneas de Valle –“la risa y las lágrimas son los caminos de Dios. Esa es mi estética y la de usted”-, los cuales apuntan a la calidad melodramática de una historia que, como sugiere la canción que le da pie, ofrece además una meditación sobre los desvelos de la movilidad

social. En un gesto habitual para la narrativa hispanoamericana de la década, Alatraste recrea la vida de un mexicano de clase media cuya identidad ha quedado modelada por el caudal de mitologías con que tanto el mundo del espectáculo norteamericano como una ya poderosa industria cultural patria han nutrido sus años de formación. La novela va dando cuenta entonces de la manera en que el protagonista enfrenta los acontecimientos de su vida doméstica como actos épicos, dignos de preparación y de combate, un punto de vista sostenido por la retórica mitificadora de canciones y películas, las cuales funcionan otra vez como “mediaciones” para interpretar la propia existencia y alientan una confusión que convierte al simulacro en un término de referencia sentido como real:

Mis padres fueron lo imposible: el cine vuelto realidad; pasado y presente salido de *Santa*, *Allá en el rancho grande*, *Un rincón cerca del cielo*, *Ando volando bajo*, o cualquier otra película que se quiera; seres emergidos de los rollos que yo clasificaba, sacándolos del fondo de las bodegas, en la Cineteca Nacional. Ellos, y nadie más, demostraban con ese asombroso acoplamiento de sus lamentos, que estaban en plena magnificencia de un estilo. Eran, sin saberlo, el símbolo de todo aquello que en la niñez había descubierto: que el cine es la vida misma. Porque, ¿qué más da que sus vidas se hubieran entreverado en el cine, o que ellos fueran verdaderos artistas del celuloide mexicano metidos a vivir un melodrama de la vida real? ¿No es esto, al fin y al cabo, lo mismo? (Alatraste, 1994: 166-167).

Con *Entre el oro y la carne: la trágica vida de Felipe Pirela* (1990) de nuevo la idea de ofrecer una “biografía novelada” de un ídolo popular sirve de plataforma para el ejercicio de la crónica urbana y el cultivo de la memoria. La Latinoamérica que se abre al desarrollismo vuelve a quedar reflejada en la figura del muchacho pobre que alcanza el estrellato y se convierte en un referente continental. A esa infancia y esa juventud marginales y todavía provincianas se asocian en el texto la Venezuela campesina, la de las solidaridades vecinales, la tracción animal, la familia extensa, el analfabetismo... La salida del barrio de Pirela marca el principio del fin de la vida juvenil del grupo de amigos y, con ello, la decadencia de quienes no fueron capaces de afrontar el ingreso paralelo de la ciudad y del país a la modernidad: desde el propio trazado urbano hasta aquellos que naufragaron en el mundo de la delincuencia y de la droga.

Las avenidas Padilla, la Monagas, la Venezuela, la Ciencia, según estudios, serán transformadas en brillante solar: solo espacios para autos; desaparecerán el fuego vivo

de los colores de sus casas, los pasos, la carrera de niños que gritan Doña Ana no está allí está en su vergel cortando un clavel; solo la piqueta reinará un día. Tú, Javier, piensas si la prensa colabora en tu campaña, eso no sucederá nunca. ¿Por qué demoler el Cine Delicias? Moría la ilusión de quedar una media hora frente a los cartelones que anunciaban a Los Tres Villalobos, Ana Bertha Lepe y a Dolores del Río; a los Aguilar y el sueño de Juan Charrasqueado y los hijos que se le van a Libertad Lamarque (1990: 17).

Memoria, crónica doméstica y muerte se presentan como motivos dominantes del texto. Este último se reitera una y otra vez, ejerciendo una suerte de modulación melódica de la prosa, y es su sombra la que organiza el soliloquio del narrador, su diálogo imaginario con seres queridos y tempranamente desaparecidos: su amante Saelia, sus amigos Felipe, Gabriel y Alberto. El tema del *tempus fugit* y esta visión de la cuna permeada de sepultura terminan por inclinar el relato del lado del drama, una orientación que refrenda su progresiva constatación de la violencia en torno. De aquí parte otro elemento nuclear del programa narrativo de Oropeza, el de la crónica social: la vida guerrillera, el hampa de la periferia urbana, el desarraigo... que el texto documenta se presentan como la expresión de la crisis política del país y su encarnación en la cotidianidad de sus habitantes.

En la segunda parte del libro, es la voz del cantante la que asume el hilo narrativo. Pirela relata en una confesión dirigida en parte a sí mismo, en parte a su amigo y biógrafo Javier, las circunstancias de su matrimonio, el descubrimiento de su homosexualidad y su divorcio con un discurso impostado, construido a partir de tópicos y estilemas boletísticos. El foco de la narración se desplaza para adentrarse en una exploración de los reveses de la fortuna y la manipulación de las figuras públicas por próximos y ajenos. Se repasan así las causas que determinaron el desencadenamiento de la crisis personal y profesional que culminará con el asesinato del intérprete en San Juan de Puerto Rico, enjuiciándose la violación de la intimidad del músico por parte tanto de la prensa como de la Justicia. El relato se ocupa con ello de otra de las preocupaciones declaradas del escritor, la posibilidad de acceder o no a la verdad y su plasmación escrita.

Un tratamiento distinto de la nostalgia lo proporciona José Emilio Pacheco con sus *Batallas en el desierto* de 1981. El mexicano procede a desenmascarar las trampas de la

melancolía en un texto que hace de la evocación del pasado un ejercicio de constatación de la mezquindad de toda una época. En sintonía con la nómina que venimos mencionando, Pacheco hace suya la máxima de Vázquez Montalbán de que “la canción es capaz de revelar el temple sentimental de toda una época” (1986: 8) y convierte “Obsesión”, un bolero de Pedro Flores, en música de fondo de su retrato de la sociedad mexicana durante el sexenio alemanista (1946-1952). El tema de Flores era ya un clásico en 1948, pero atravesaba entonces una segunda edad de oro, con lo que su inserción en la prosa sirve perfectamente a las necesidades de reconstrucción de un período y un ambiente. La *nouvelle* retorna al tiempo de la niñez del autor, pero no para abandonarse a la añoranza de la inocencia perdida, sino para criticar con dureza los mecanismos corruptores de la sociedad y el mercado. La cita continua del bolero es entonces empleada para resumir pleonásticamente la experiencia del protagonista y para desvelar los entresijos de la sociedad de la que forma parte. La trama del libro es en verdad trivial y consiste en la evocación por parte de Carlos adulto de un episodio de la infancia, el de su enamoramiento de la madre de un compañero y la reacción desproporcionada y pacata de su entorno cuando es descubierto. Por eso, el estribillo

*por alto esté el cielo en el mundo,  
por hondo que sea el mar profundo,  
no habrá una barrera en el mundo  
que este amor profundo no rompa por ti,*

condensa el sentido de la aventura –oposición, solitaria y heroica, a todo un universo de incomprendiones- y establece, en tanto que relato de amor extremo, un contrapunto irónico respecto de la moral circundante, regida por los valores anti-románticos del pragmatismo, la avaricia y la hipocresía. Al tiempo, y como apunta Cynthia Steele, “la novela suscita el asunto de la mediación del deseo a través de imágenes banales propagadas por los medios de comunicación masiva, la *raison d’être* de la venta de mercancías”, circunstancia que, en la sociedad emergente del alemanismo, estaría convirtiendo al amor “en otra mercancía del mercado internacional” (1993: 278).

Las batallas del título son a su vez el epítome de los juegos en el patio de la escuela de Carlos y sus compañeros, entre quienes la reproducción del conflicto árabe-israelí coetáneo goza de gran popularidad, y una clave que anticipa los otros enfrentamientos -

políticos, ideológicos, económicos, de raza- que habrán de separarlos en la edad adulta. Sin que le resulte posible advertir cambios en la estructura política del país o aperturas en el horizonte espiritual del ciudadano, la amarga constatación del autor es la de que el proceso de modernización nacional proclamado por el gobierno de Miguel Alemán ha quedado reducido, en el fondo, a la expresión novedosa y aculturada de los viejos prejuicios. De todo ello dan cuenta las palabras del tío del niño: “yo nada más sirvo whisky a mis invitados: hay que blanquear el gusto de los mexicanos” (Pacheco, 2005: 12). Mariana, objeto de deseo del joven Carlos, representa precisamente la adopción de las costumbres importadas de los Estados Unidos y encarna los valores de juventud y frescura sancionados por el país vecino. Pero Mariana es también ejemplo de una desculturación incipiente, incapaz por otro lado de promover la apertura de la inmovilista sociedad mexicana a la comprensión del otro y que va a abogar en cambio por la destrucción del patrimonio, la agresividad de la competición y la banalidad del consumo en un proceso de modernización mal entendido. Por todo ello, Pacheco construye enteramente su texto a partir de un acto de rememoración que sin embargo termina por proclamar las virtudes del olvido. Ignacio Sánchez Prado señala de hecho a *Las batallas* como novela, no de la nostalgia, sino de la “desesperación”, “es la conciencia, a mitad del camino de la vida, del profundo vacío de la nación, de la historia, de los valores y de la identidad” (2004: 397). Así parecen corroborarlo las palabras finales de Carlos adulto: “se acabó esa ciudad. Terminó aquel país. No hay memoria del México de aquellos años. Y a nadie le importa: de ese horror quién puede tener nostalgia” (2005: 68).

#### 4.2.8. LA REFLEXIÓN SOBRE LA IDENTIDAD COLECTIVA.

El recurso a lo musical para proponer una imagen de la nacionalidad y la identidad colectiva contaba con una larga trayectoria cuando esta literatura decide servirse del patrimonio popular para ofrecer una cartografía distinta, más inclusiva y desafiante con respecto a anteriores configuraciones, de los mapas de la identificación y el

reconocimiento patrimonial en el continente. El manejo de la materia melódica, que penetra en la novelística en tanto que híbrido de folclore campesino, expresión de la subalternidad cultural urbana, mestizaje racial y manipulación *massmediática*, revela la intencionalidad de los relatos de refutar los modelos canónicos de adscripción identitaria y desautorizar su reduccionismo consciente. El gesto lo encarnaba ya como apuntábamos la narrativa breve de Rosario Ferré a mediados de los setenta, y es reconocible en buena parte de los autores puertorriqueños próximos a su promoción. Como señala Frances Aparicio, “los nuevos narradores –Luis Rafael Sánchez, Rosario Ferré, Ana Lydia Vega, Carmen Lugo Filippi, Magali García Ramis, Edgardo Rodríguez Juliá, Manuel Ramos Otero...- proponen textos conflictivos y polifónicos en cuya intertextualidad y textura heterogénea se confrontan, en modo dialógico, los diversos discursos culturales que signan nuestra realidad colonial” (1993: 75).

Si el fenómeno encarna en el área caribe, y en concreto en el panorama puertorriqueño, con particular fuerza, no hay duda de que la trayectoria de Luis Rafael Sánchez marca a su vez un hito en este sentido. Su celeberrima *Guaracha del Macho Camacho* (1976) asumía los presupuestos neobarrocos en un gesto de inclusión irreverente que saturaba la prosa con una realidad lingüística y cultural despreciada por la intelectualidad isleña y poco reconocida en el exterior. Guarachas y radionovelas proporcionan un modelo confeso al texto, suerte de glosa deconstructora de la composición apócrifa que le da título, cuyo estribillo –“la vida es una cosa fenomenal / lo mismo pa’l de adelante que pa’l de atrás”- es el lema repetido y refutado por la versión libresca. El escritor mimetiza con desparpajo los juegos rítmicos, paranomásicos y repetitivos de la guaracha y su registro procaz en un momento en que la “estilística de lo soez” resultaba todavía profundamente perturbadora y precisamente a través de la remisión a un género que representaba un caso conspicuo de asimilación entre lo popular y lo masivo y revelaba una forma posible de inserción del folclore en los circuitos de la industria<sup>126</sup>. Pese a las múltiples transformaciones y mixturas de que fue

---

<sup>126</sup> De orígenes difusos, la mayoría de los autores sitúan la aparición de la guaracha en Cuba, y la relacionan con el repertorio que se interpretaba en las tabernas del puerto de La Habana o directamente con una derivación de ciertos números del teatro bufo. Para Isabelle Leymarie, su surgimiento se remonta al siglo XVIII (Santos, 2004: 143), si bien su transmisión predominantemente oral habría hecho que no se conservaran apenas testimonios tempranos. En 1867, sin embargo, se publica ya en la isla una colección escrita de guarachas. Entre 1930 y 1940, las grandes orquestas puertorriqueñas la incorporan en sus

objeto a lo largo del siglo XX, sus sucesivas adaptaciones tendieron no obstante a mantener como rasgos distintivos la picardía, el componente crítico de las letras y la teatralidad y lascivia de la danza y, sin embargo, es el aspecto comercial y *massmediático* del estilo el que va a ser enfatizado por Sánchez, quien opta por acentuar en su pieza los elementos reiterativos y tautológicos del discurso tradicional y minimizar su carácter de sátira. La sonoridad del “Macho Camacho” se asemeja más como advierte Arcadio Díaz Quiñones (2000: 26) a la salsa de moda durante los años de redacción de la novela que a la de las guarachas de los años cuarenta y cincuenta. El propio escritor apunta en una entrevista concedida a Gregory Rabassa en 1985 que las guarachas de la tradición “dicen encanto, tienen gracia”, “mientras que la de la novela es a propósito estúpida”, una invención “para que cuando termine el lector piense que ese texto tan vulgar, tan empobrecido, tan mediano, es capaz de enajenar a todo un sector de la sociedad; así que parte de la crítica en la novela está puesta en el texto mismo de la guaracha” (en Díaz Quiñones, 2000: 28).

Basada en un cuento de 1969, “La guaracha del Macho Camacho y otros sones calenturientos”, la novela es considerada en una primera instancia como una denuncia del componente alienador de los medios y de la colonización norteamericana de la cultura puertorriqueña (Morales, 1978; Arrigoitia, 1978; González Echevarría, 1980; González, 1983) y progresivamente como una tematización compleja de la nueva realidad popular-masiva, difícil de encuadrar en una postura unívoca de celebración o censura. Todavía en el año 2000, Juan Otero Garabís defendía el predominio en Sánchez de una “distancia crítica” que elevaría el discurso de la literatura por sobre el “placer evasivo, improductivo y enajenante ‘impuesto’ por la ‘industria de la guachafita’” (41), refrendando su argumentación al recuperar declaraciones en las que el novelista reivindicaba el espesor de la tradición literaria hispánica y el dominio del castellano como señas de la identidad puertorriqueña socavadas por el asimilismo. La alarma ante el empobrecimiento cultural del país asomaba efectivamente por las páginas de ensayos como “La generación o sea”, de 1972, y no hay duda de que la tradición letrada, “cultura” o canónica constituye el otro gran soporte de una novela sumamente experimental, difícil para el lector no iniciado. Esta filiación se expresa no solo en la

---

repertorios y pasa también por estos años a formar parte de los circuitos de la música comercial que se grababa en Nueva York.

remisión temática a testimonios de la novelística hispanoamericana coetánea (“La autopista del Sur”, de Cortázar, los *Tres Tristes Tigres* de Cabrera...), o el aluvión de citas y alusiones al repertorio de la literatura universal –cuya convocatoria es por lo general jocosa, lúdica, cuando no paródica-, sino en la pertinencia de contemplar *La guaracha* como la actualización finisecular de un texto central al canon puertorriqueño, *La charca* (1894), de Manuel Zeno Gandía. La escena del embotellamiento alrededor de la cual gira la obra ha sido interpretada como una revisión contemporánea de la imagen del agua detenida con que Zeno Gandía expresaba el estancamiento social del campesinado de finales del XIX. En 1976, conforme a la línea interpretativa a la que se adhiere Otero Garabís, “la teoría para explicar el embotellamiento social urbano” no es ya la del darwinismo social de Zeno, sino la “del *mass deception* de Adorno y Horkheimer, el cual supone que la industria cultural determina la conciencia de los individuos” (2000: 80-81). La verborrea del locutor radiofónico que domina parte del decir narrativo se homologa así a las consignas de los anuncios publicitarios y de la propaganda electoral del senador Vicente Reynosa y todo ello a la falta de comunicación entre los personajes, absortos en la satisfacción de deseos banales. La adherencia de la sociedad a un estribillo pegajoso y vacuo sería entrevista entonces como síntoma de la manipulación operada por los medios, con lo que Sánchez estaría suscribiendo las tesis gramscianas en torno al poder de penetración de la palabra cantada: “las novelas de folletín (toda la literatura dulzona, meliflua, lacrimosa) suministran héroes y heroínas; pero lo más nefasto es el melodrama, porque las palabras musicadas se recuerdan más fácilmente y forman como una matriz en la que el pensamiento que fluye adquiere forma” (Gramsci, 1968: 337).

Esta interpretación quedaba refrendada por el atropello del hijo deficiente de la matriarca negra doña Chon, imagen de la cultura tradicional, por uno de los emblemas de la nueva sociedad de consumo que se estaba abriendo paso en la isla, Benny, ignorante, pretencioso y testimonio de la americanización creciente del lenguaje y de las costumbres de la juventud puertorriqueña. Sin embargo, el texto encerraba en sí una profundidad mayor que no tardó en dejar a un sector de la crítica insatisfecho con la interpretación alegórica directa. El mismo Sánchez había señalado en 1979, en una entrevista con Helen Calaf de Agüera, que había algo mucho más preocupante que la

vulgaridad inequívoca de las formas de expresión y las actitudes consignadas por él. “El lenguaje no es corrupto porque sea soez”, mencionaba entonces, “también es corrupto cuando engaña y disfraza la realidad” (en Díaz Quiñones, 2000: 36). Con estas palabras se apuntaba una nueva clave de lectura: sin renunciar a la denuncia de la enajenación y la ordinariez alentadas por los productos de los medios, el interés del relato parecía decantarse más bien hacia otra parte, hacia la disquisición del trasfondo que posibilitaba su éxito y explicaba su verdadera significación. Lo que hacía entonces el escritor era conectar la corrupción, la desigualdad, la hipocresía y el egoísmo de las diversas instancias sociales y convertir esta red en la base desde la que otear el nuevo panorama cultural. Una circunstancia que, junto con su textualización de los códigos popular-masivos, que ingresan de pleno derecho, voz y forma, al cuerpo literario y proporcionan el andamiaje fundamental que lo soporta, explica antes que nada su originalidad vanguardista.

*La guaracha* se lee mayoritariamente hoy por todo esto al hilo de la ambigüedad. Participando de la tradición anti-solemne y desacralizadora de la risa carnavalesca, que se sirve de la oralidad para la parodia de lo institucional y sus discursos, capaz de revelar a través de su construcción barroquizante la artificiosidad propia de las conductas y de la literatura (Torres, 1998), la autoridad intelectual y moral del texto recae sin embargo sobre la voz de un narrador que no deja de evaluar desde la distancia los desvaríos de la misma casta “plebeya” que rescata. Mantienen vigencia por eso las aseveraciones de Juan Gelpí (1993) -“más que una ruptura violenta o una eliminación de elementos hay que ver en ella un desplazamiento, un cambio de lugar. [...] La voz magisterial se muda de casa: del gabinete letrado de la alta cultura o escenario del insularismo pasa a los espacios de la cultura popular, concretamente a las calles de la ciudad” (en González Silva, 1998: 78)-, con las que sintoniza Gisela Kozak Rovero al señalar cómo la “escritura lumpenizante” de Sánchez “se deslumpeniza para expresar las contradicciones de lo popular puertorriqueño, visto como posible identidad nacional” (1993: 39). El novelista se revela como un lúcido intérprete de las imposturas desde las que la cultura urbana es con frecuencia textualizada por la perspectiva del intelectual, pero en la génesis de su crítica radica necesariamente un doble distanciamiento: el que le permite contemplar a la vez las dos modalidades culturales y

ponerlas en solfa. De ahí que Sánchez haya sido acusado de mantener un precario equilibrio entre el paternalismo y la reivindicación de lo marginal y que críticos como Otero Garabís adviertan en el humor y la irreverencia de la cultura popular de la “guachafita” más bien una exteriorización de la impotencia de una fuerza social incapaz de transformar las estructuras de opresión y que solo aspira a sobrellevarlas de la mejor manera posible.

Este aspecto, que para el crítico expresa el ataque de Sánchez a los productos de la cultura masiva, estaría dando cuenta de esas tácticas de supervivencia que la óptica de los *Cultural Studies*, a partir del legado de Foucault y De Certeau, saludaba sin embargo con benevolencia, y que en la lectura de la novela efectuada por Lidia Santos (2004) se convierten además en un signo del papel activo de los consumidores con respecto a lo mediático. La investigadora brasileña se sirve aquí con provecho del modelo goblótico de barreras y niveles para ilustrar la intencionalidad que según su punto de vista prima en la apelación por el escritor a la música y la danza populares. La ficción novelesca daría cuenta del modo en que ambas, combinadas con el uso de la lengua, funcionan en tanto tácticas capaces de erigir una barrera que se impone de abajo arriba en la escala social. Según Santos, este hecho agrega un dato nuevo a los análisis de Barbero y Monsiváis: “los ‘menos ricos’ exhiben ahora su visibilidad a las élites como confrontación con esas clases ‘distinguidas’, cuyos representantes en la mayoría de los casos ignoran sus códigos. El papel activo de los consumidores es transformado así en una agresión que copia la manera en que los ‘más ricos’ siempre han tratado a los ‘menos ricos’” (215), una resemantización que afectaría también a lo que la investigadora denomina el “ideologema de la copia” que caracteriza a la cultura latinoamericana como una copia degradada de los originales políticos y culturales metropolitanos. El consumo se revelaría también como copia mal hecha de los países ricos y, sin embargo, el escritor habría advertido el modo en que esa degradación puede ser reivindicada en un gesto de exacerbación orgullosa del estigma, por el cual se rechaza el comportamiento de los “ciudadanos decentes” y las naciones “desarrolladas”.

En *La importancia de llamarse Daniel Santos*, Sánchez eleva sus anteriores tesis sobre la identidad nacional al conjunto latinoamericano, reconociendo en el acervo cultural popular, y en concreto en lo que atañe al cancionero, un lenguaje compartido.

La unidad soñada por Bolívar la habría realizado el bolero de Santos, con lo que el novelista termina por fundar su perspectiva pan-americana en la significatividad de ciertas “estructuras de sentimiento”: “en esas músicas –guaracha, bolero, ranchera, merengue- parece radicar el posible elemento de cohesión para nuestros países dispares y dispersos por sus respectivas aventuras históricas” (Sánchez en De la Fuente, 2002: 240). Es lo que el texto constata al afirmar la existencia de una América “órfica”, que comparte su código amoroso y expresivo.

El expediente de la apelación al idioma común de lo musical, reiterado tanto en la ficción como en el discurso crítico que la desentraña<sup>127</sup>, era añejo, en particular en lo que atañe al Caribe, tal y como recuerda Roberto González Echevarría. Menciona este la vigencia de “un mito social sincrético que provee un sentido de identidad nacional y regional, un mito cuya manifestación más evidente es la música popular”, precisando además cómo “la creencia de que la música popular encarna las características autóctonas que unen a los cubanos, los dominicanos o los puertorriqueños y que, más allá de eso, unen a los pueblos del Caribe Hispano, es un supuesto fundamental en su literatura desde los años veinte pero que tiene sus raíces en el siglo XVI” (en Mercado Rodríguez, 2008b: 88).

En las manifestaciones de la cultura popular advierte por otro lado Luis Rafael Sánchez la exteriorización de una semejante vivencia latinoamericana de la opresión desde los tiempos de la Conquista, la cual habría culminado en el desarrollo de una “modernidad áspera y dura, discrepante y agresiva en un continente amargo y descalzo que habla el idioma español de mendigar y pedir” (Sánchez, 1989: 55), y cuya revisión se propone efectuar a través del análisis de uno de sus mitos constitutivos, el del intérprete de música vernácula encarnado en la figura de Daniel Santos. Especie de deconstrucción-homenaje, el texto no busca realizar una biografía al uso, sino penetrar en la significación social del cantante en tanto que pivote compartido del imaginario. Busca acceder al mito a partir del murmullo de vida que se creara en torno suyo e

<sup>127</sup> Menudean en él afirmaciones como esta de Luis Britto García: “el patrimonio cultural más difundido en la identidad latinoamericana es la catolicidad, con el código de valores que le es añejo. Quizás venga en segundo lugar la ubicuidad de las lenguas romances, que permiten la comunicación continental, y en tercero, la canción popular. [...] Para el pueblo sin libros, la palabra solo se hace verbo cuando la versificación facilita el recuerdo y la melodía concita el sentimiento” (“El culto literario del ídolo”, en Torres, 1998: 1).

iluminar así las razones que sostienen los lazos de fidelidad recíproca entre público e intérprete. Pese al matiz rufianesco, duro, que caracterizó a su forma de interpretar el bolero y que lo diferenciaba de intérpretes como Los Panchos, el puertorriqueño gozó de una aceptación puede decirse que “transclasista” a lo largo y ancho de América:

Daniel Santos no es, impositiva, monográficamente, por antonomasia, un cantante para fregonas, dependientes de la chalina engrasada, taxistas del sobaco irredento, ordinarios que no tienen dónde caerse muertos, putones embellacados por los centauros que los escalan, hampones, gentuza y gentucilla, tildada de plebe de mierda, chusma, morralla, broza, el inefable lumpen. Tampoco Daniel Santos es impositiva, monográficamente, por antonomasia un cantante que escarba la lacrimosidad inédita de los marginados vistosos: los burgueses, los oligarcas, los ricachones. Otras sectas se babean, cejijuntamente, a la mención solitaria de su nombre... (Sánchez, 1989: 90)<sup>128</sup>.

Sánchez se adentra en la exploración de esta cultura popular a partir de dos vectores fundamentales, los del melodrama y el machismo, que procura comprender a partir de una circunstanciación continua de las prácticas y las afinidades. Sin rehuir la censura y lejos de enmascarar a los sectores populares con la pátina de la idealización, el escritor contextualiza el porqué de ciertas prácticas, enmarcándolas en la discriminación de una sociedad jerarquizada.

La barriada que mixtura la pobreza y la miseria amadrina la procacidad del cuerpo, los tempranos desórdenes. En la barriada las casas son chiquitas y las familias son grandes. En la barriada la familia es familión. De cualquier maya sale un hermano. De cualquier tarde se baja un primo llegado del campo a quedarse en la casita, menos que chiquita, en lo que busca y encuentra trabajo. El día que nadie lo recuerda aparece un tío paterno que se separó de la doña y no quiere rodar por ahí. [...] El consuelo de un varón completo de quince, dieciséis, diecisiete años es retornar tardísimo al agobio, tantear la oscuridad, quedarse en pantaloncillos y anudarse en el cuartito compartido con hermanos de cuanto tamaño hizo Dios gente, con el Primo que busca trabajo y con el Tío que huele feo se bañe o no. Otro consuelo es hablar estrujado, regocijarse en el lenguaje excrementicio. Otros consuelos son desantender los mandatos del Pai, las cantaletas de la Mai, regular la embriaguez el viernes por la noche. [...] Otro consuelo es atreverse a todo, mostrarse invicto, obscenizarse (Sánchez, 1989: 84-85).

Bajo parámetros semejantes a los de Luis Rafael Sánchez ha sido enjuiciada la actividad cronística de Edgardo Rodríguez Juliá, cuyos alejamientos con respecto a la muchedumbre que protagoniza *El entierro de Cortijo*, son no obstante más rotundos que

---

<sup>128</sup> Una difusión que no ocultaría sin embargo la tendencia de las clases dominantes a ignorar el lugar de origen del ídolo, procediendo a su “desclasamiento” y con ello a una forma alternativa de marcar la distancia entre clases (Santos, 2004).

los de su compatriota. Su texto da cuenta del sentimiento de “otredad” que experimentan ante el contacto mutuo el intelectual de clase media encarnado por el autor y el proletariado urbano de La Providencia: “traspasar este corredor mítico de violencia es casi asegurarse una cañona a manos de algún teco de bejuco desesperado. Mi pana, ese lenguaje es como la cifra de una distancia insalvable entre mi condición y la de ellos. [...] Pero no crean, también yo seré sometido a la mismísima reducción: un blanquito de cara mofletuda, bigotes de punta al ojo y espejuelos es una presencia perturbadora en Lloréns; también ellos son capaces de leerme” (1983: 12-13). Y sin embargo, como otros miembros de su generación, el autor recurre al género de la plena, a su retórica y su imaginario para narrar desde ahí los conflictos sociales del panorama puertorriqueño. La perspectiva popular y la naturaleza satírica de bombas y plenas pasan a una prosa pródiga en el registro de los modismos y las expresiones propias del habla marginal, que con la excusa de descubrir los pormenores del entierro del maestro, el va a ir hilvanando una nutrida serie de reflexiones sociológicas, históricas y estéticas.

Cronista de las distancias y las movi­lidades sociales<sup>129</sup>, la crítica de la hipocresía y la desigualdad que observa a su alrededor se mantiene en *Una noche con Iris Chacón* (1986), indagación en torno a una serie de acontecimientos que habían conmocionado a la opinión pública de la isla. El conjunto constituye como él mismo nota una revisión de tres tabúes característicos de la cultura nacional: la religión, la política y el sexo. La primera de las secuencias, “Llegó el obispo de Roma”, en torno a la visita de Juan Pablo II a Puerto Rico en 1983, dialoga con una conocida plena de los años veinte, “Mamita, llegó el obispo”, inspirada por la llegada de un obispo extranjero a la ciudad de Ponce – “mamita, llegó el obispo, / llegó el obispo de Roma, / mamita, si tú lo vieras, / qué cosa linda, qué cosa mona”-. Las otras revisan el asesinato de dos activistas pro-independencia en el Cerro Maravilla de la capital, tras una frustrada acción política, y el

<sup>129</sup> “Entonces llega Cortijo con una nueva presencia social, la del mulataje inquieto que la movilidad traída por el desarrollismo muñocista posibilitó. La plena proletaria de Canario, la del barrio y el arrabal, se convierte en música del caserío. Para esa nueva música surge un nuevo medio: la televisión se convierte en el foco de luz que destaca no solo una nueva fisonomía musical, sino también una amenazante presencia social. El blanquitismo de los grandes clubes sociales y los salones de baile tiene que haber temblado ante esta nueva agrupación formada casi exclusivamente por negros. Y además, la combinación de música y baile, ¡qué cafrería! Y lo peor, no usan papeles para tocar, no se ajustan a la formalidad musical de la orquesta de salón. ¡Qué horror! Y para colmo ese carisma del baile y el *showmanship* es justamente lo que la televisión necesita. La próxima revolución musical boricua habrá que buscarla, diecisiete años después, en el último polo de la movilidad muñocista, y me refiero, claro está, a la *salsa* niuyorkina” (Rodríguez Juliá, 1983: 31-32).

show de la *vedette* Iris Chacón en el Hotel Caribe Hilton. Rodríguez Juliá denuncia la espectacularización y manipulación de acontecimientos tan brutales como la represión estatal contra los implicados en los acontecimientos del Cerro Maravilla pero al tiempo alza un homenaje a la figura modesta, anónima y humilde del taxista secuestrado por los independentistas, cuyo testimonio se mantuvo siempre ajustado a la verdad de los hechos. En la última parte, eleva a Iris Chacón, la famosa bailarina y presentadora televisiva de las décadas del setenta y ochenta, a la categoría de icono de la cultura mediática contemporánea, trazando una certera radiografía del engranaje social que sustenta su éxito.

El tratamiento de la canción popular en tanto que mito de integración latinoamericana, al menos en lo que respecta a los sectores populares, va a seguir siendo recuperado por novelistas como Valverde, Romero, Otero, Hernán Rivera Letelier o, más recientemente, el mexicano Gabriel Mendoza. Con *Se me olvidó que te olvidé* (1998), este ensaya un nuevo análisis de la identidad cultural caribe, revisando con humor las afinidades y las distancias socio-culturales entre México y Cuba. Muy notable resulta la presencia de lo musical en el texto, el cual se adhiere no obstante con oportunismo tanto a la estética mágico-realista y la ambientación rural de la literatura garciamarquesca como a la exaltación de la bohemia nocturna y la música tropical inaugurada por Cabrera Infante. La indagación sociológica, lúdica, exploratoria del lugar común, se realiza a partir del reconocimiento del valor patrimonial de la música popular y de su papel en la conformación de las identidades colectivas. El folclore melódico es convocado así como una poderosa metáfora identitaria, capaz de emblematizar paródicamente por ejemplo el diálogo entre el Caribe –insular y continental- y el altiplano en forma de un duelo entre soneros y mariachis.

Por otra parte, la mención al tema compuesto por Lolita de la Colina va más allá de la mera alusión paratextual, puesto que la trama novelesca se construye precisamente como la narración de un reencuentro entre viejos amantes. Al recordar durante un ejercicio retrospectivo iniciado con motivo de su setenta cumpleaños a la mujer con la que compartiera sus primeros meses en México, el protagonista, un músico cubano emigrado, cumple en efecto con el lema de la canción, “olvidar que había olvidado”, y decide regresar a Veracruz en busca de su primera anfitriona mexicana. El relato va a

moverse por eso de manera fundamental en el terreno de lo afectivo, homologándose al repertorio de la tradición melódica popular que constituye su urdimbre intertextual predominante. La música se propone como expresión privilegiada del sentimiento y la novela, en última instancia, como una celebración de la vida, la amistad, el erotismo y el amor. También como una reflexión sobre el paso del tiempo y la vejez. El miedo a la muerte lo conjugan los personajes de Mendoza con la apelación al goce, a la ebriedad, a la *sabrosura*, asociados también tópicamente a la cultura caribeña y mulata, y de presencia reiterada en la tradición novelística que nos ocupa. Abundan los comentarios metapoéticos sobre las figuras de destacados artistas y sobre la trayectoria de los géneros preferidos por el autor: el son, la rumba, la guaracha, el bolero, la ranchera, el bolero-ranchero...

Además, otra vez aparece la canción como testimonio de los “sin voz” y como emblema de un tiempo ido, recuperado desde la nostalgia. Los protagonistas son personajes antiheroicos, cobardes, soeces, marginales, anacrónicos además para su propio tiempo. Al optar por una estética de la hipérbole y el estereotipo, próxima a ciertas manifestaciones de la escatología rabelaisiana, Mendoza va a moverse en una línea vecina a la de la caricatura. La antítesis grotesca, el detalle anti-climático, la hipérbole, la valoración de lo corporal y lo físico... se suceden una y otra vez por las páginas del libro. A menudo la reflexión sobre el perdedor a título individual da pie a una inquisición sobre la congénita condición de perdedoras de las naciones latinoamericanas, sobre su inamovible adscripción al subdesarrollo. Se diseminan así críticas feroces, atemperadas en apariencia por el tono festivo, a la corrupción gubernamental, el proselitismo y la hipocresía de las autoridades religiosas, la brutalidad de las fuerzas del orden, la ausencia de consideración por el bien común.

#### 4.2.9. EL CULTO AL ÍDOLO.

*Venid Lectores, venid, al gran teatro de las simpatías afines.*

*Venid lectores, venid, al gran teatro de las obsesiones.*

Desarmar un mito se complica porque hay que inventariar  
qué fue lo que lo hizo sueño público.

*La importancia de llamarse Daniel Santos, Luis Rafael Sánchez.*

Aspecto que hemos venido reseñando indirectamente, el “culto literario del ídolo” que Luis Britto reconocía en 1990 como propio de un repertorio narrativo emergente, constituye sin duda un rasgo característico de buena parte de las novelas y los relatos que nos ocupan. Vicente Francisco Torres (1998) le concede asimismo importancia fundamental a la hora de determinar la adscripción de un texto al *corpus* de la “novela bolero” que él está entre los primeros en estudiar de manera sistemática en tanto que conjunto narrativo. Nos hemos referido ya a buena parte de las constantes que caracterizan su tratamiento y, de forma generalizada, puede afirmarse que esta literatura, aun sin participar de la devoción “cultural” que el marbete parece comportar, empeñada como está en la descripción del carácter atrabiliario de estas figuras públicas y del complejo entramado de intereses –personales, económicos, socio-políticos- que las sostiene, les rinde el tributo que corresponde a su significación en el imaginario colectivo contemporáneo. Ciertamente, el emporio del *star system*, sea nacional, hispanoamericano o parte del circuito activado por la poderosa industria cultural estadounidense, ha proporcionado el más notable referente mítico del que se haya servido la ficción en las últimas décadas. La mayor parte del ciclo constata también la manera en que muchas de estas trayectorias se consagran como modelos de ascenso y visibilización social en el seno de comunidades fuertemente jerarquizadas y discriminatorias. El énfasis analítico en la recepción ha llamado la atención asimismo sobre el hecho de que, bajo el efecto consolador y alienante de las falsas utopías propuestas por buena parte de los productos de transmisión *massmediática*, la música popular y los ritos de socialización que se les vinculan abren una vía para el sostenimiento de redes de solidaridad, formas de anclaje cultural y reconocimiento identitario por las que lo popular se revela infiltrándose en el seno de lo masivo. La novelística es no obstante consciente de los peligros de la identificación acrítica y tiende a desarmar con ironía y humor los desvaríos de unos personajes que conducen en buena

medida sus existencias tratando de asimilarse a los arquetipos del galán y la devoradora de hombres, o de los manuales de conducta que facilitan letras y guiones. Epítome: *Si yo fuera Pedro Infante*, de Eduardo Liendo, retrato del hombre mediocre que cifra sus sueños sobre el mito popular del intérprete mexicano.

Además de Liendo, se ha ocupado de forma directa de la figura de Infante Gustavo García en 1994 con una biografía novelada, *No me parezco a nadie*, integrante de la serie “Los Tres Gallos”, la cual repasa también las trayectorias de otros dos destacados intérpretes de canción mexicana, Jorge Negrete (con *Jorge el bueno* (1993), de Enrique Serna) y Javier Solís (*El señor de las sombras* (1995), de José Felipe Coria) (Torres, 1998). En una línea semejante, a caballo entre la biografía, el relato, la historia regional y la crónica social, se sitúa *Ferrusquilla dice: -Échame a mí la culpa*, de Heriberto Sinagawa, centrada en la figura del compositor y actor sinaloense José Ángel Espinoza “Ferrusquilla”. También algunos de los escritos que conforman la miscelánea de crónicas, textos críticos, entrevistas y reportajes de Pablo Espinosa Becerra *Si me han de matar mañana*, de 1986, reparan en figuras vinculadas a la música popular como Pedro Infante, Agustín Lara, Celia Cruz o toda una serie de soneros anónimos, “olvidados del destino”.

Sin duda el ciclo semi-ficcional dedicado a Lara constituye uno de los más nutridos del *corpus*. Además de su temprana mención en *Concha Bretón* (1936), consignada por Eduardo Antonio Parra como el primer registro narrativo del intérprete, “quien en ese tiempo era tan solo un cantante de cabaret” (Magdaleno, 2003: 9), al híbrido entre la biografía, el reportaje novelado y el diario de viaje se suma tempranamente un texto en inglés, *Agustín Lara’s Seven Lives*, de June Kay, publicado en 1959 y pronto traducido al español. Se trata esta de una semblanza del músico que se presenta entreverada con la experiencia personal de la protagonista, quien descubre la música y la cultura mexicana a través de la obra del jarocho y termina trabando amistad con él. Su condición de extranjera le hace verter una mirada a la vez “extrañada” y complacida sobre la realidad que consigna, progresivamente familiar pero que tiene como referente a un público distante, el estadounidense. También participa del retrato subjetivo *La hora íntima de Agustín Lara* (1990), de Alejandro Aura, relato en primera persona que rescata fragmentos de la biografía lariana entremezclándolos con recuerdos de la infancia del

autor. La reconstrucción biográfica le proporciona a Aura un pretexto para abordar el verdadero tema del libro, el México de las décadas del cuarenta y cincuenta y la transformación que para los hábitos de la emergente clase media supuso el auge del cine nacional así como el despliegue de la radiofonía y la televisión. La narración de las dos vidas discurre en paralelo y se conecta mediante variados mecanismos de yuxtaposición: la paráfrasis de alguna pieza cantada, la coincidencia en el espacio ciudadano de episodios de ambas trayectorias, el aprovechamiento del cancionero para la ilustración de momentos significativos de la vida del autor, etc. Más que una biografía al uso, Aura ofrece una visión sumamente personal de la trayectoria del célebre cantante, una opción con la que sintoniza *El flaco de oro* (1993), de Gabriel Abaroa, suerte de cancionero contextualizado por una profusa documentación tanto biográfica como histórica y sociológica. Con un tono más objetivo, el autor va a dar cuenta de algunos acontecimientos fundamentales de la vida y la carrera musical del pianista, jalonándolos de alusiones a las circunstancias que motivaron la aparición de ciertos temas, que posibilitaron su inicial popularización, etc. La convocatoria intertextual del repertorio lariano es aquí sumamente notable. Inscrita ya de pleno en el terreno de la ficción se presenta una obra como *Músico de cortesanas* (1993), de Eusebio Ruvalcaba, peculiar aproximación al México de la década de los treinta del siglo pasado. El interés por la figura del compositor es no obstante indirecto, puesto que el “músico de cortesanas” del título va a ser otro, una creación novelesca que sin embargo comparte protagonismo con aquel y con otros destacados representantes del panorama cultural de la época, desde Toña la Negra, el Indio Fernández o Mario Moreno “Cantinflas” a Diego Rivera, Silvestre Revueltas y el Doctor Atl, en un relato que asume por lo demás con excesivo riesgo los presupuestos de la literatura melodramática. Sí se alza en cambio el jarocho como protagonista absoluto del “Bolero de única muerte” de Ígor Delgado Senior, recogido en la colección de relatos *Si me han de matar mañana*, de 1999. El “Bolero” ofrece un repaso de las andanzas como pianista prostibulario de Agustín Lara e incluye una rememoración imaginaria del incidente causante de su célebre cicatriz en la mejilla. También el desenlace del cuento se inscribe de lleno en la lógica melodramática que nutre la escritura del bolerista, con un final en el que la propietaria del burdel es asesinada por su marido a su regreso de la milicia, una vez descubierta su ocupación. Con unos cancioneriles “cinco balazos”, doña Martina morirá

en brazos del mismo Lara. Y domina absolutamente el horizonte del curioso experimento narrativo, asimilación máxima de los códigos melodramáticos de la lírica lariana *María del Alma* (2003) novela de inspiración biográfica de los colombianos Daniel Samper y Pilar Tafur. En 1993, se publica un notable trabajo colectivo en torno al músico, *Todo lo que usted quería saber sobre Agustín Lara*, recopilación de artículos, crónicas, reportajes y reseñas biográficas, obra de varios autores.

La denominada “música tropical” mexicana, que tiene a uno de sus más destacados representantes en el dúo formado por Luis Ángel Silva, “Lobo” y Carlos Daniel Navarro “Melón”, ha sido representada literariamente por escritores como Gonzalo Celorio o Héctor Aguilar Camín. Además del homenaje indirecto que constituye la ambientación de parte de la primera novela de Celorio, *Amor propio* (1992), en el Bar León de la capital mexicana, este escenario, así como su fondo melódico característico, proporciona el motivo y el contexto principal a otro de sus relatos, “Con su música a otra parte”, recogido en *El viaje sedentario*, de 1994, serie de escritos a caballo entre la crónica, el ensayo y el cuento, unidos bajo la etiqueta de “varia invención”. El traslado del pequeño garito desde el centro histórico a la colonia Roma en busca de sofisticación y prestigio desencadena la reflexión del escritor en torno a las transformaciones urbanas y sociológicas experimentadas por la Ciudad de México, a la vez que le mueve a un análisis de los cambios operados en la propia vida. El texto se propone además como homenaje al mundo de la noche y al circuito de locales que definieron un amplio período del ocio ciudadano y que tanto contribuyeron a la supervivencia del baile y de la música en vivo. La línea la desarrolla con grandes similitudes y casi por las mismas fechas Aguilar Camín, quien con su “Los motivos de Lobo” de *Historias conversadas* (1992) se sirve del poder evocador –“epidérmico”, afirma- de la música para abandonarse a la nostalgia de un tiempo personal y municipalmente perdido. Los textos emprenden también una exploración entre poética y antropológica de la parroquia rumbera, de los intérpretes -no solo de primera, sino sobre todo de segunda y tercera fila- de la música tropical y de sus oyentes asiduos. Sabedores de la extrañeza que su condición de intelectuales les confiere, los escritores fantasean con la posibilidad de camuflarse entre los albañiles, los burócratas, las prostitutas y los camareros, a quienes se sienten unidos por el triple lazo de la soledad, el desengaño y la costumbre.

A medio camino entre el ensayo musicológico, la biografía colectiva y la crónica se sitúan textos como *La Internacional Sonora Santanera* (1986), de Silvia Castillejos, reconstrucción de la historia del célebre conjunto que combinó temas y motivos del folclore regional con otros propios de la música afroantillana, nacido a imagen y semejanza de la cubana Sonora Matancera y que, de nuevo, como la mayor parte de estas manifestaciones, trátese de novela, cuento, biografía, documento sociológico, etc., pone de manifiesto el fortísimo impacto de la música popular en las vidas de los sectores humildes, la manera en que penetra su cotidianidad y la reviste ocasionalmente de un carácter excepcional. En parecidos términos puede describirse un texto como *Bye, bye Tenochtitlán* (1991), del novelista Armando Ramírez, cuyo hilo conductor lo proporciona el retrato de toda una serie de salones de baile y *clubs* nocturnos de la capital mexicana, que el autor recupera en una evocación no exenta de nostalgia, dada la desaparición tanto de la mayor parte de ellos como de los rituales de ocio que les dieron vida.

Junto a Lara, Infante, Cortijo (*El entierro de Cortijo*, Edgardo Rodríguez Juliá), Felipe Pirela (*Entre el oro y la carne. La trágica vida de Felipe Pirela contada con certero realismo*, José Napoleón Oropeza), Celia Cruz (*Reina Rumba*, Umberto Valverde), Beny Moré (*Bolero*, Lisandro Otero) o Carlos Gardel (de quien se ocupan, entre otros, Manuel Mejía Vallejo en *Aire de tango*, parte de la extensa producción de Pedro Orgambide o una nutrida representación teatral, no solo argentina), Daniel Santos ha servido de fuente de inspiración para un buen número de escritores. Su ciclo lo inicia en 1974 “El Inquieto Anacobero” de Salvador Garmendia, breve relato que rememora la estancia del cantante en Caracas. El sobrenombre de “Anacobero” le había sido otorgado a Santos en 1946, cuando trabajaba para el programa radiofónico cubano Bodas de Plata Partagás, al que abría un tema del pianista Andrés Tallada titulado precisamente así, “Anacobero”, palabra que procede del ñañigo y que viene a aludir a una especie de diablillo. Por otro lado el de “El Jefe”, por el que también fue conocido, surge e tras su visita al barrio de Guayaquil en Medellín. La actividad evocativa, desencadenada por el reencuentro de un grupo de viejos amigos en el velorio de un músico, estimula el repaso de varios de los hitos de la noche y la bohemia del país, manteniendo en todo momento a la figura de Santos como telón de fondo dignificador,

como una presencia cuya sola mención es capaz de ennoblecer el diálogo. El cuento sería objeto de polémica, acusado de amoralidad por su tratamiento de motivos vinculados al sexo, el alcohol, la prostitución, etc.

Ejemplo cabal de la disección del fenómeno del mito contemporáneo por un texto que se inscribe en el ámbito de la literatura lo constituye la ya comentada obra de Luis Rafael Sánchez, en la que Salvador Mercado observa una aproximación al ídolo desde la doble perspectiva del mitólogo y el poeta: “el primero desarticula el mito, pone de relieve las incongruencias y los excesos de la figura; el segundo abre las posibilidades de significación y propone nuevas asociaciones a partir de la elaboración lírica del lenguaje” (2008a: 138). Casi por la época de aparición de *La importancia de llamarse Daniel Santos*, Josean Ramos publica *Vengo a decirle adiós a los muchachos* (1989), al que da título un verso de la “Despedida” de Pedro Flores, dedicada a los puertorriqueños que partían a luchar como soldados norteamericanos en la Segunda Guerra Mundial y grabada por Santos en 1941. La obra participa de diversos modelos escriturales, desde el reportaje a la biografía o la ficción, pues entre citas de canciones y declaraciones reales de El Jefe se entreveran imaginarios pensamientos suyos. Abre el libro la descripción de la noche tropical en que transcurre la última actuación de Santos, al hilo de cuyo aroma se desencadena el recuerdo de otra noche caribeña y de otra despedida de un artista legendario, Sindo Garay, a finales de los cuarenta. Los temas del final, la decrepitud, el abandono de las fuerzas y la soledad del ídolo centran en realidad el interés del relato, hallando a menudo expresión en términos de bolero. De hecho, el motivo de la “Despedida” consignado por la pieza homónima de Flores se convoca en una doble dimensión: la sentimental, que da cuenta tanto del adiós a la profesión como del declive de la vida del intérprete; la política, dado que la canción no tardó en alzarse como una suerte de himno oficioso contra el imperialismo yanqui. En el epílogo, Ramos describe las circunstancias que rodearon su acceso a la biografía del cantante, dando cuenta de la participación del texto en la metodología y los intereses del documento etnográfico. El respeto por el hombre en cuya imagen confluyeron los sueños de millones de latinoamericanos convive aquí con la denuncia del lado oscuro del Jefe, de su violencia, su dependencia del alcohol y su actitud hacia las mujeres, una

identificación rechazada por el biografiado pero que sin duda contribuyó a aureolar su mito.

Más que en el ensayo de recuperación novelesca de una figura cuyo trasunto principal lo constituye Beny Moré, el interés de Lisandro Otero en *Bolero* se centra en la reflexión en torno al hecho creador y la búsqueda de absoluto que subyace a la actividad del artista:

Esteban María era un obsesivo: siempre anduvo en busca de un milagro que nunca se realizó, quizás eso sea lo que le proporciona su grandeza: la magnitud de su intento más que el logro alcanzado. Diría que era un exagerado, hablando así de un simple bongosero, de un cantantucho de boleros, de un compositor de música vulgar, pero no es así (Otero, 1984: 14).

El texto se enmarca declaradamente en un tipo de literatura cuyos temas se vinculan a una trivialidad advertida sin embargo como plena de repercusiones. Nelson Osorio ha llamado la atención sobre la originalidad de la perspectiva del escritor, quien recoge un motivo clásico de la narrativa occidental pero le concede un tratamiento irreverente por el que rescata además a todo un sector de la cultura todavía negado por muchos: “el motivo del artista enfrentado con angustia a la responsabilidad de la creación no es nuevo en la literatura; lo nuevo es que este motivo esté simbolizado aquí en un cantante y compositor de música de baile” (Osorio, 1988: 110). El texto dialoga así con el subgénero de la “novela de artista”, la *Künstlerroman*, una tradición ennoblecedora que había planteado las mismas cuestiones, pero siempre a partir de figuras vinculadas al arte institucionalizado.

#### 4.2.10. CARÁCTER ALTERNATIVO DEL “COMPROMISO”: DE LA CONDENA DE LO BANAL AL CUESTIONAMIENTO LÚDICO DE LA INJUSTICIA.

El componente lúdico e irreverente de buena parte de la narrativa que trabaja con el repertorio de la canción popular, su énfasis en lo afectivo y cotidiano, no aparta en cualquier caso a un buen número de estos cuentos y novelas de una comprometida indagación en torno al panorama socio-político circundante. Las propuestas son variadas, pero no hay duda de que si el cancionero, como otros de los productos integrantes de los circuitos de comunicación y consumo masivos, pasa desde los setenta a formar parte habitual de los análisis sociales, la literatura va a dar asimismo cuenta de este hecho. Las cuestiones de la manipulación y la resistencia para-institucional entran no obstante en conflicto en las diferentes lecturas de la realidad efectuadas por las obras del *corpus*, las cuales reconocen en la cultura popular lo mismo un signo de alienación que un vehículo contestatario, a la vez registro de versiones silenciadas de la Historia y exteriorización de sentimientos de solidaridad con y entre los desfavorecidos, así como un mecanismo para la supervivencia que desconfía del macro-proyecto y se aferra a tácticas de resistencia individuales o grupales, un gesto que va a ser interpretado sin embargo también como síntoma de la imposibilidad final de estas manifestaciones para alzarse en tanto que vehículo de lo contra-hegemónico.

Se trata este de un aspecto muy relevante en relación al panorama narrativo dominicano, en el que el recurso a la canción, y en concreto al bolero, para dar cuenta de problemáticas asociadas a la consignación del suceso histórico y para revisar momentos diversos del pasado nacional resulta particularmente significativo. Un texto pionero en este sentido lo constituye *Solo cenizas hallarás (bolero)* (1980), de Pedro Vergés, ganador de premios como el Blasco Ibáñez o el Internacional de la Crítica Española, y en el que se entrelazan de manera ejemplar las cuestiones relativas al imaginario y a lo político. En opinión de Arnaldo Cruz Malavet (1988), el “bolero-folletín” aporta el modelo genérico fundamental a una obra que terminará sin embargo por criticarlo y subvertirlo. Vergés recurre a un verso de “Cenizas”, de Wello Rivas, popularizado por Toña la Negra (“y si pretendes remover las ruinas que tú mismo hiciste / solo cenizas hallarás de lo que fue mi amor...”), para dar título a la novela y se

sirve de él en tanto que anticipo trágico que contiene ya una primera interpretación de lo que va a ser el destino de los personajes, en palabras del propio autor, “seres condenados a no dejar huella, a ser solo cenizas de la historia” (Vergés, 1980). Pero de manera más significativa, la vinculación de la narración con el bolero dará cuenta de la voluntad del escritor de establecer un diálogo entre dos planos, el histórico-político y el afectivo, y de analizar el modo en que sus personajes tienden a negar con su comportamiento la importancia del primero en un momento decisivo de la historia del país. Los acontecimientos narrados se enmarcan en el período que va de la muerte de Trujillo en mayo de 1961 a la victoria del PRD en diciembre de 1962, temporalidad que resulta enfatizada precisamente mediante el recurso de Vergés a un acusado fragmentarismo en la presentación de los hechos, obligando al lector a esforzarse para desentrañar su secuencialidad natural. Si los personajes tratan entonces en su mayor parte de evadir el compromiso colectivo centrándose en la consecución de sus metas de ascenso social por los caminos de la emigración, el matrimonio ventajoso o la traición, la novela terminará por revelar en última instancia la inconsecuencia de este planteamiento: “gran parte de la ironía de la novela de Vergés deriva de esta inversión”, afirma Cruz Malavet, “aunque los personajes creen evadir lo histórico, proyectándose y proyectando sus sueños arribistas hacia el romance, lo histórico es, en última instancia, el verdadero resorte y alcance de sus sueños, lo que los limita y define, distorsiona y desvirtúa” (1988: 69).

La postura del autor ha sido asimilada por ello a la del marxismo tradicional y su censura de los productos de la cultura mediática como instrumentos de alienación y consolidación de la hegemonía (Kozak Rovero, 1993). Sin embargo, y frente a manifestaciones previas del realismo, el escritor es plenamente consciente de la necesidad de incorporar este acervo a una escritura que de otro modo resultaría fallida en su voluntad de cartografiar el panorama social que le es contemporáneo. Otero Garabís (2000: 244) entiende que en este aspecto reside precisamente la clave del trabajo del texto con lo mediático, el cual excedería la comprensión del marxismo ortodoxo y se aproximaría más bien a presupuestos como los marcusianos en los que lo psicológicamente individual es inseparable de la política y la filosofía social. El crítico ha llamado asimismo la atención sobre la homología subrayada por Vergés entre la

retórica idílica del discurso sentimental de folletines y boleros y la demagógica de la casta política dominicana post-trujillista, parte de una estrategia deceptiva que le habría permitido poner en escena una suerte de “romance social”, una ficción de entendimiento recíproco entre las distintas clases que ocultaría la verdadera forma de organización del país y sus redes de poder. La voluntad del poder dominicano de convertir a los “romances domésticos” en alegorías de “romances nacionales” es puesta de relieve entonces por una línea de análisis que se adhiere a la popularizada por Doris Sommer en sus trabajos sobre la narrativa latinoamericana decimonónica, y que enfatiza el modo en que la novela ficcionaliza un doble fracaso, o de un fracaso, el que afecta al terreno de lo privado (relaciones familiares, amorosas, matrimoniales, laborales...), que es a la vez reflejo y causa parcial del fracaso público de la sociedad dominicana, incapaz de culminar su transición a la democracia tras la caída del Tirano. La condena de la retórica de seducción bolerística y folletinesca y su llamada a la resolución melodramática del conflicto no son sin embargo óbice para que Fernando Valerio-Holguín (1996, 2000) advierta en la convocatoria literaria del bolero una intencionalidad en todo opuesta a la de la evasión y reconozca en cambio en ella un mecanismo para el acceso de autores y público a un pasado críticamente reconstruido. De este modo, “el bolero, aparentemente anti-histórico, se historiza en sí mismo y al tiempo ficcionaliza la historia” (1996: 198).

También un subtítulo que remite al terreno de lo musical es empleado para referir la proyección de otra serie de historias íntimas sobre el telón de fondo del fin del trujillato en *Ritos de cabaret. Novela rítmica* (1991), de Marcio Veloz Maggiolo, Premio Nacional de Novela de 1992. La rememoración histórica y personal se entreteje aquí con el recuento de melodías populares de los años cuarenta y cincuenta, obsesivamente convocadas por uno de sus personajes, Papo Torres, que pretende con ello recuperar de alguna manera los mejores momentos de su vida. Es por eso que la dedicatoria del libro ofrece un homenaje al papel cómplice desempeñado por la música popular en la biografía del autor y de sus contemporáneos: “con él quiero cantarle a Agustín Lara y recordar a Flora Beatriz Cabrera Pérez (Flor Cabrera)”. En opinión de Valerio-Holguín (2000), los personajes asumen el bolero como “nostalgema epocal” pero también “como reivindicación de un discurso falocéntrico que les permite un acceso a lo imaginario-simbólico” (198). El bolero, que se asocia a la voracidad sexual de Papo Torres, es a la

vez un emblema que lo distingue de los personajes de filiación trujillista, aficionados al merengue, género del que se sirvió el dictador para la propaganda del régimen una vez manipulada su dimensión simbólica al elevarlo a la categoría de “música nacional”, aparentemente despojado eso sí de sus reminiscencias africanas. La amenaza que representa el trujillismo se extendería según el investigador al terreno de lo sexual, siendo el bolero uno de los instrumentos de que se sirven los personajes para hallar una vía de auto-afirmación en este sentido. Sin embargo, esa misma retórica bolerística, su invitación a la evasión lírica, les aparta de la participación política, con lo que el estatuto final del género en su relación con el sostenimiento de un *statu quo* fuertemente represor resulta problemático.

También la música se presenta como clave simbólica que exterioriza las cuestiones del compromiso, la manipulación y la representación histórica en otra novela de Maggiolo, *El hombre del acordeón*, de 2003. El dominicano se adentra ahora en el terreno de la historia rural, vinculándose al mundo de la oralidad de los modernos trovadores del interior del país, los decimeros o repentistas y cantores de merengues. Su narrador asume el tono y la perspectiva propios del contar popular, entre cuyas estrategias se destacan tanto un determinado manejo de la *deixis* como la remisión continua a las fuentes de información, en un intento de presentar una prueba de la veracidad de lo relatado: “a mí me contaron”, “esto yo no lo vi pero me lo dijo ... que lo vio con sus propios ojos”, “se dice que”, “según me narraran algunos de los pocos supervivientes...”. Dicho rasgo, repetido por especies diversas de la narración oral en el ámbito de la lengua española, trae a colación ya desde el plano de lo formal algunas de las principales cuestiones sobre las que se interroga el texto: la de la posibilidad de consignar verbalmente la verdad, si es que esta existe o puede, al menos, ser aprehendida; la de las distorsiones que tienden a rodear la fabricación del discurso historiográfico; la de la necesidad de revisar el relato de la historia dominicana sancionado por la dictadura de Trujillo.

Cada cual se merece su posteridad, chiquita o grande, comprada o donada, pero lo peor es el olvido, y también lo peor es decir “no me acuerdo” cuando puede uno inventar la historia sin que haya nadie capaz de rechazarla. El que más vive es el que puede imponer el pasado que le conviene, porque los muertos no pueden ni podrán contradecirse (Veloz Maggiolo, 2003: 92).

El narrador se impone consecuentemente la tarea de recuperar versiones silenciadas de la memoria colectiva, que no deja de ser percibida en cualquier caso como otra forma de invención. El estatuto de la canción popular es también ambiguo a este respecto. La fractura de la sociedad dominicana y el resentimiento entre la mayoría de los habitantes de la frontera por el episodio de la matanza de haitianos de 1937 se dramatizan por ejemplo en un pasaje novelesco en forma de duelo musical entre dos acordeonistas, Honorio Leonidas y La Postalita. Si por un lado los versos entonados por los cantores parecen alentar la esperanza de que “la voz de los sin voz” pueda ser escuchada:

*Cuando la mueite llegó  
no quedó ningún rayano,  
que con la mueite en la mano  
hata ei machete gritó:  
que no lo maten poi Dio,  
son también dominicano* (Veloz Maggiolo, 2003: 42),

por otro la novela no deja de consignar la manipulación de que es igualmente objeto este tipo de poesía, presentando una serie de estrofas en las que se cantan las glorias del régimen y se impulsa su defensa:

*Yo me voy pa la manigua  
con mi machete a pelai,  
y a defendei ei gobieino  
de mi ilutre Generai... (98).*

Más escéptico en relación a estas cuestiones se muestra el trabajo de Enriquillo Sánchez de 1993 *Musiquito*, cuyo subtítulo, *Anales de un déspota y de un boquerista*, da cuenta del afán del escritor por poner de manifiesto en una primera instancia las conexiones entre el poder y la palabra, de otra manera, entre el terreno del arte y el de la política, y por denunciar la manipulación social vehiculada por los productos de la cultura popular. El carácter desacralizador y cuestionador de las virtudes del relato de la Historia de que la novela va a hacer gala en todo momento la sitúa en la estela de las metaficciones historiográficas que investigadores como Linda Hutcheon (1988) asocian con el postmodernismo y que vienen revelando desde hace décadas el signo retórico de la historiografía, su condición de artefacto discursivo subordinado a leyes afines a las de

la ficción y en el que la presuposición de verdad ha de ser sometida a un cuidadoso escrutinio.

El mecanismo escogido por Sánchez para proponer este cuestionamiento pasa por asociar el documento de la realidad del régimen con un discurso popular, ficticio y dirigido a la seducción como es el del bolero. Jacinto Aguasvivas, Musiquito, compositor e intérprete de canciones románticas obligado bajo pena de muerte a poner su inspiración al servicio del tirano, encarna la versión degradada de la figura del cronista oficial del reino, del intelectual al servicio del poder. Pero además, la identificación de un género lírico-musical con otro pretendidamente científico intensifica la amarga denuncia de Sánchez: la narración de la historia dominicana constituye un fiasco que resulta casi imposible de reparar y que probablemente volverá a repetirse.

Porfirio Funes conoció a Musiquito tres años después del golpe de Estado que lo llevó al poder. No se separaron hasta el último día (hasta el último bordoneo, hasta la última descarga). Murieron cantando bajo la pólvora agria y pendenciera como los dos siameses furibundos que quisieron ser en su gestión y en sus jolgorios (Sánchez, 1993: 10).

A la asociación reiterada entre música y política, poesía y poder, la reafirma el hecho de que el narrador no sabe a ciencia cierta si es hijo de Aguasvivas o de Funes. Pese a todo, la escritura se reconoce como el único vehículo propicio para la catarsis personal y para la denuncia desesperada de la infamia. *Musiquito* tematiza los afanes de Trujillo por manipular las versiones en torno al pasado de la nación en busca de una legitimación falseada del presente por él construido y en un intento de resolver su obsesión por la filiación blanca e hispánica de la República –borrando de paso su condición de mulato de ascendencia humilde-. Con su elección referencial del bolero y del universo bolerista, el escritor no hacía además sino aludir paródicamente al modo en que la dictadura fue capaz de poner la música popular al servicio de la glorificación del sátrapa. El merengue llegó a ser considerado no solo el género musical del régimen, sino –dado el elevado analfabetismo de la población- su género discursivo por excelencia. Además, el bolero como discurso vinculado a lo erótico y romancístico se ajustaba bien a la mitificación auto-impulsada de Trujillo como un Don Juan dominicano, más allá, como un hombre dotado de una fabulosa potencia sexual

(Manzari, 2005). “Eros y Thanatos”, reconoce con justicia Manzari, “parecen complementarse el uno al otro”, tanto en la obra de Sánchez como en la propaganda dictatorial. Valerio Holguín (1996) reconoce en la apelación bolerística del texto un interés por desautorizar, banalizándolo, un período de la historia dominicana que había sido abordado mayoritariamente desde el discurso de la épica y que reclamaba un enjuiciamiento distinto, sustentado en nuevas ópticas que pudieran dar cuenta de su verdadera condición y que en este caso asumen la visión distanciadora propia del absurdo. Al mismo tiempo, la obra se adscribe al catálogo latinoamericano de novelas de dictador, construyendo en la figura de Porfirio Funes un arquetipo en el que, a imagen del Tirano Banderas de Valle, se concitan varios nombres de la historia continental, desde Porfirio Díaz hasta Máximo Gómez, y que cuenta con Rafael Leónidas Trujillo como su paradigma primero. Sánchez caracteriza al personaje desde las instancias paródicas e hiperbólicas del grotesco, consecuente con el aire mágico-realista que permea una narración elaborada a partir del modelo de *El otoño del patriarca* garciamarquiano, si bien muchos de los episodios de megalomanía, crueldad y lascivia descritos tienen una correspondencia estricta en la personalidad histórica del dictador. Por último, las relaciones entre pasado, verdad y memoria se corporeizan de otra manera en la vinculación probable del dictador con el personaje borgiano de Funes, el gaucho memorioso incapacitado para el olvido pero por lo mismo para la reflexión abstracta.

En otro ejemplo claro de imbricación entre lo cotidiano y lo político como el que representan algunos de los relatos contenidos en *La radio y otros boleros* (1996), el también dominicano René Rodríguez Soriano realiza por contra una lectura más positiva de la preservación de la memoria efectuada por el género de la canción popular. El escritor presenta una serie de historias íntimas, recuentos de anécdotas familiares y de aventuras amorosas que envuelven al que probablemente constituya el motivo nuclear del conjunto, la asunción melancólica del paso del tiempo. Este hecho permite que las referencias a la canción, sobre todo en el relato titulado “La radio”, se propongan de nuevo como cifra de un tiempo y de una época. La originalidad del sujeto enunciador, que no es otro que el aparato radiofónico de la casa familiar, da cuenta de la mirada benévola del autor para un medio que proporciona a sus personajes no solo un

material básico para la elaboración de formas particulares de expresión del sentimiento, sino también para el acceso al mundo durante el dominio trujillista. El cuento muestra la manera en que los sucesos bélicos, los cambios de gobierno, de modas y de costumbres, los anuncios sobre la consolidación de la Revolución Cubana, etc., encuentran en las ondas un modo de escapar a la censura. La música extranjera, el aire liberalizador de ciertas canciones y de ciertos ritmos latinoamericanos terminan también por forzar la apertura de varios de los miembros de la familia a la realidad externa, cancelada ante las noticias que vienen de fuera la razón de ser del mundo “según Dios y el Benefactor”.

Historia, política y dimensión afectiva se conjugan en las críticas al reclutamiento forzoso de jóvenes puertorriqueños para luchar en Vietnam del que dan cuenta textos como *Vengo a decirle adiós a los muchachos* y *Vive y vacila* o en la revisión de los dramáticos sucesos del 68 mexicano efectuada por *Amor propio*. También de manera muy clara en Zoé Valdés y sus ataques al castrismo. Relatos como los de Ramos, Celorio o Valdés, lejos de interrogarse acerca del carácter revulsivo o la dimensión contestataria de boleros y canciones, se sirven en cambio de ellos para reconstruir un tiempo y una tonalidad sentimental cuyo trasfondo histórico-político es de paso severamente enjuiciado. Dos epígrafes (“comienza siempre llorando / y así llorando se acaba / por eso es que en este mundo / la vida no vale nada”, de José Alfredo Jiménez; “y por eso para mí / la vida no vale nada”, de Pablo Milanés) y un título de canción son escogidos por Agustín Ramos en una novela, *La vida no vale nada* (1982), en la que de nuevo se establece un contrapunto eficaz entre lo íntimo y el avatar político. La obra conforma, junto con *Al cielo por asalto* (1979) y *Ahora que me acuerdo* (1985), una trilogía sobre el compromiso de la juventud mexicana de la década de los setenta. En la novela de 1982, los personajes persiguen el arraigo a través de las relaciones sentimentales, el arribismo o la acción política. Alejados de la militancia guerrillera o partidista convencionales, deciden constituir una cédula contra-gubernamental urbana, que en parte recuerda al Círculo de la Serpiente de Cortázar, y cuyo único plan, finalmente abortado, es el del secuestro y asesinato de un senador. El episodio viene a constatar el fracaso de unas vidas que terminan en efecto por no valer nada, sucumbiendo a la droga, el desamor o la durísima represión gubernamental. El peso de la corrupción, la violencia, el oportunismo y la injusticia imperantes en el país actúan

como catalizador que conduce al grupo, metonimia posible por toda una generación de mexicanos, al absurdo o a la muerte. Vanguardista en su concepción formal, los saltos temporales y los cambios de perspectiva se suceden constantemente, complicando la reconstrucción del *puzzle* narrativo. A menudo, un acontecimiento se relata conforme al esquema de “tema más variaciones”, presentándose algunas de ellas a caballo entre la alucinación, el delirio o la sugerencia de que el hecho, indistintamente, podía haber adoptado cualquiera de esos revestimientos, con lo que se acentúa la idea de vacuidad de esos destinos y de esos actos. La prosa se construye a partir de un sugerente juego heteroglósico y amplía su horizonte referencial mediante la continua remisión a tópicos culturales mexicanos y latinoamericanos, tanto cultos como populares, entre ellos el de la canción, cuya convocatoria exagera uno de los capítulos, construido a partir de la base que le proporciona el famoso bolero de Nilo Méndez “Aquellos ojos verdes”.

Casi por los mismos años, se posicionaba de manera parecida dentro del campo literario mexicano una obra dramática, más bien una colección de tres comedias y dos farsas en un acto (*Buen comienzo*, estrenada bajo el nombre de “Amor de la calle”; *Una amistad inconveniente*, como “Adiós para siempre”; *La iniciación de Lupe*, “Amorcito corazón”; *Una enfermedad conveniente*, “Amor perdido”; *Te he conocido*), publicados por Héctor Mendoza en 1981 bajo el título colectivo de *Bolero*. Las piezas musicales, además de contribuir a la designación de los diferentes actos, establecen un fondo musical cuyo ideal de romance desdican las trayectorias de unos jóvenes desencantados con la experiencia de compromiso y revolución moral de los años previos, víctimas de las circunstancias pero también de la propia debilidad.

Con mayor optimismo abordaba en 1975 Antonio Skármeta el entramado entre cultura popular y politización en *Soñé que la nieve ardía*, que toma prestado su título de unos versos de copla, “soñé que la nieve ardía, / soñé que el fuego se helaba”. Skármeta desarrolla aquí el diálogo novelesco con la canción en dos sentidos principales: por un lado, la utopía del mundo al revés que el tema consigna, una tierra de Jauja donde lo inconcebible se hace real, se convierte en el correlato que cifra las esperanzas revolucionarias de los personajes, paladines de una nueva sensibilidad que aspira a transformar tanto el panorama colectivo chileno como la propia vivencia de lo real, abriéndola a la poesía, el ensueño, el arte, la asunción maravillada de lo cotidiano, etc.;

por otro, el canto popular es revalorizado en su capacidad para efectuar una llamada a la solidaridad y al apoyo, afectivo y efectivo, a la lucha por la mejora social.

Este último aspecto domina también en una serie de novelas plenamente insertas en la lógica del *post-boom*, de manera muy clara en *La reina Isabel cantaba rancheras* (1994), de Hernán Rivera Letelier, donde la sentimentalidad de la canción ranchera proporciona una tabla de reconocimiento identitario y una plataforma para el sostén de la comunidad, entendida como núcleo de relaciones, solidaridades y afectos, a la colección de desarraigados, pobres de solemnidad, ignorantes y prostitutas que conforman el único paisaje humano capaz de soportar las condiciones de trabajo en las salitreras del desierto de Atacama. La rancherada comercial, que gozó de gran predicamento en el norte de Chile, adquiere aquí una dimensión reivindicativa inédita, al asociarse con los más perjudicados por la injusticia constitutiva de ese mundo. El género, favorito de la Reina Isabel, protagonista del libro, es capaz de evocar en su idealización del rancho grande el sur fértil del que procede un buen número de los mineros de la pampa de Atacama, ofreciendo con ello a los personajes una poética desde la que reconocerse y hacerse eco de su propia existencia. Sin embargo, y aunque el interés del texto pasa menos por ofrecer un retrato veraz de la prostitución y el desarraigo industrial que por rendir un homenaje lírico a esa realidad, el abandono a la hipérbole y la explosión de lo afectivo terminan por lastrar la propuesta de Rivera y por simplificar, quizá en exceso, sus coordenadas.

De manera semejante, en *El cantor de tango* (2004), reciente incursión de Tomás Eloy Martínez en el terreno de la narrativa que trabaja con el referente de lo musical-popular, el relato de una investigación académica en torno al universo tanguero se convierte en una excusa para ofrecer un recorrido por la Buenos Aires inmersa en la pesadilla del “corralito”, por su reciente historia política y por varias de sus mitologías. El género es escogido por uno de sus personajes, Julián Martel, misterioso intérprete de tangos “a la antigua”, como vehículo de inscripción de la memoria en un trazado urbano que no puede permitirse olvidar su pasado para condenar y superar el horror. También el hilo conductor del tango ofrece a Elsa Osorio (*Cielo de tango*, 2006) una oportunidad para trazar un amplio fresco de la historia argentina contemporánea, el cual describe con vigor episodios como el del arribo migratorio de finales del XIX y principios del XX y

la misma crisis del “corralito”, y que pivota también de forma indirecta en torno a los sucesos de la represión militar. La reflexión en torno a la significación del tango en el imaginario, primero argentino y luego internacional, se constituye como el motivo nuclear del texto, hasta el punto de que la “voz” del género llega a tomar la palabra y se convierte en sustento intermitente de la narración. Pero son precisamente este coqueteo con lo fantástico, al que intensifica la existencia de un “Cielo de tango” desde el que los personajes ya muertos contemplan y analizan las peripecias de los más jóvenes, y el aire folletinesco propio de la reconstrucción de la saga familiar protagonista, cuya maniquea demarcación dentro del eje riqueza-pobreza hace que solo la pasión por el tango o por la literatura sea capaz de redimir a los representantes de la aristocracia ganadera porteña, los que debilitan el pulso narrativo de la obra.

#### **4.3. A MODO DE NÓMINA.**

Señalábamos en la introducción del trabajo que nuestro interés pasaba por consignar las formas en que la narrativa contemporánea se ha servido del cancionero popular mexicano y por contextualizar en la medida de lo posible los casos de intersección entre ambos universos simbólicos. Una suerte de inventario como el que ahora proponemos, atento al diálogo de la narrativa con el cancionero hispanoamericano novecentista en su conjunto, puede parecer que excede semejante propósito, pero consideramos que lo cuantitativo constituye aquí un elemento que viene a confirmar algunas de las aseveraciones cualitativas vertidas a lo largo de las páginas previas. La nómina de obras que desde finales de los sesenta se han aproximado en forma significativa al universo de la canción popular es en efecto tal que su consignación resulta útil en función de intereses diversos. En primer lugar, desde el punto de vista de la historia de la literatura y del de la constitución del “campo” artístico y su evolución, sorprende constatar la vigencia, al menos editorial, de un expediente que remite a líneas inauguradas hace más de cuarenta años por una serie de autores dispersos a lo largo de la geografía continental. Se han ensayado ya por esto distintos catálogos de lo que ha sido calificado

de *corpus* de la “novela bolero” o de la “narrativa de lo musical-popular”, entre otras designaciones. Quizás el más completo lo constituya el que proporciona Enrique Plata Ramírez (2004), que, aunque centrado en el arco caribe, remite también a manifestaciones que exceden lo estrictamente caribeño<sup>130</sup>. En cuanto a nuestro listado, no están aquí todos los que son, pero sí la mayor parte de una serie caracterizada por la relevancia de su convocatoria del cancionero hispanoamericano de moda durante las décadas centrales del siglo pasado.

Por otro lado, resultaba difícil hacer un deslinde estricto de la nacionalidad de algunas de las manifestaciones que nos ocupan. Géneros como el bolero, por ejemplo, se internacionalizaron tempranamente, posibilitando su elevación por distintos escritores a la categoría de nuevo lenguaje continental. Nosotros optamos por considerarlo parte relevante, entre otros, del patrimonio mexicano, dado su pronto arraigo en el país y la significación de muchos de los compositores e intérpretes de bolero oriundos de México. Un buen número de las obras que desde finales de los sesenta trabajan con este material se caracterizan a su vez como comentábamos por remitir en un mismo testimonio a muestras heterogéneas del acervo lírico-melódico del continente, con lo que la delimitación de los casos de interpelación a lo mexicano se complica. Es por ello, así como por la inserción de esta narrativa en coordenadas de corte transnacional, que hemos optado por verter una mirada de conjunto sobre el fenómeno. Aunque ya hemos hecho mención de buena parte de los testimonios, los recogemos aquí de nuevo por razones de orden, incorporando títulos y autores todavía no aludidos. Adoptamos para la exposición un criterio de corte geográfico, agrupando a las obras en función de la nacionalidad de sus creadores, con lo que pretendemos poner de manifiesto la extensión de un expediente de hibridación que, aunque sin duda ha hallado en el Caribe un sustrato cultural y un patrimonio melódico particularmente

---

<sup>130</sup> Sin embargo, en ocasiones no quedan demasiado claros los criterios de selección empleados por el venezolano, puesto que en su inventario se conjugan tanto títulos que incorporan de forma abierta lo musical como otros que se mueven simplemente dentro de los cánones de lo melodramático, la temática de la cotidianidad y la sentimentalidad, etc., o que le interesan en cuanto expresión de transculturación, sincretismo y subalternidad urbana. Por su parte, Vicente Francisco Torres (1998) incorpora a una lista semejante, aunque más breve y elaborada unos años atrás, una serie de ensayos y de biografías que nosotros no contemplamos en su totalidad. Salvo seis o siete títulos, recogemos en nuestra investigación el resto de cuentos y novelas citados por él, así como los analizados por Pausides González Silva (1998), José Rubén Silvestry-Feliciano (1998) o Juan Otero Garabís (2000), otros autores que han abordado un análisis de conjunto de este tipo de literatura.

favorables a su cultivo, ha merecido la atención de narradores provenientes de la totalidad de países de habla española. Nos limitamos a inventariar los títulos con los que hemos venido ejemplificando los rasgos distintivos del ciclo y apuntamos en cambio brevemente algunas notas en torno a aquellos a los que todavía no habíamos hecho mención, de manera que puedan relacionarse con las coordenadas precedentes. Después nos referiremos con detalle a cuatro formas distintas y en cierta medida modélicas de encarnar la mezcla entre lo escrito y lo cantado, todas ellas con la canción mexicana como referente primordial. Segregamos para comentar en un capítulo aparte una serie de textos que, aunque catalogamos ahora por su tratamiento del cancionero hispánico dentro del arco temporal seleccionado (1963-2010), remiten de manera específica al acervo de la música popular del norte de México y en la mayor parte de los casos se ocupan además de una problemática particularmente vinculada a la zona como es la del narcotráfico.

El registro de la vida a través de las experiencias fílmica y musical de que Guillermo Cabrera Infante (1929-2005) había hecho gala en 1967 con la versión definitiva de *Tres Tristes Tigres* se continuará en la práctica totalidad de su producción posterior. Todavía en 1996, el cubano recogería los fragmentos de la serie dedicada a una de las inolvidables criaturas de la anterior, la Estrella –inspirada en el personaje real de Fredesvinda García, Freddy, quien llegó a convertirse efímeramente en la atracción del *cabaret* Capri, donde en efecto cantaba sin acompañamiento (Pereda, 1996)-, junto con pasajes inéditos en un texto de título revelador, *Ella cantaba boleros*. Un expediente que se mantendrá en sus últimas novelas, aparecidas póstumas, *La ninfa inconstante* (2008) y *Cuerpos divinos* (2010). En cuanto a *La Habana para un infante difunto* (1979), su otra gran aproximación al género novelístico -siempre según la comprensión del mismo como una suerte de “cajón de sastre” en el que cabe todo, transgresor continuo de sus propios límites y sus propias convenciones-, el autor optó de nuevo aquí por el anclaje narrativo en un ejercicio de re-creación del pasado que favorecía la convocatoria de abundantes referencias a su experiencia de cinéfilo adolescente en los cines habaneros de la década del cuarenta. El cine se conforma de hecho como un elemento nuclear del texto y como su referente mediático principal, lo que no obsta para que la presencia de la música popular sea también notable en él. Jerga cómplice que

manejan personajes y autor, fuente de referencias compartidas con el lector, los versos de bolero titulan y subrayan irónicamente el contenido de ciertos capítulos y pasajes, dominados a menudo por una sensibilidad “bolerística”. Como en otros de los escritos del cubano, se mantiene el abandono a la digresión metahistórica y metapoética de base musical, en un entrelazamiento ejemplar del repaso de los años pasados y la recuperación del fondo de melodías que los acompañara:

Vine a descubrir la música americana ya adolescente en Zulueta 408 [...] y por un momento me pareció que la música cubana o sus imitadoras mexicanas o puertorriqueñas iban a quedar definitivamente desplazadas en mi memoria (recordándolas, que es el mejor almacén para los records, grabándolas en mi mente, tarareándolas con voz silente para todos menos para mí) por el *swing*, nuevo sonido. Pero llegó triunfador por mucho tiempo el mambo. En la era de los primeros mambos no teníamos radio en casa todavía, pero cuando se convirtió en fiebre nacional primero y luego en moda internacional, mambomanía, ya los podía oír sincopando sus sonos en nuestro radio, aparato mágico alrededor del que vivíamos, junto al cual me convertí definitivamente [...] en oyente de los romances radiales. [...] Los mambos fueron sustituidos, justa justicia, por el bolero, de regreso triunfal en la voz arcaica de Panchito Riset... (2009: 78).

La figura del pianista y compositor Frank Domínguez, ensalzado en *La Habana...*, es recuperada por uno de los textos más abiertamente melómanos del autor, cuyas homologías con lo musical él mismo se encarga de desvelar en el prólogo y el epílogo que lo enmarcan, *Delito por bailar el cha-cha-chá*, de 1995. Ejemplo en sus propias palabras de “literatura repetitiva”, inspirada en el modelo del *ostinato* (2001: 13-14), las tres historias que componen el volumen constituyen tres modulaciones de un mismo motivo, al ritmo que proporcionan el ritual folclórico santero, el bolero y el cha-cha-chá. Instauran estas una dialéctica entre progresión y regresión que reproduciría las “contradicciones” o “contrastes de la clave” (106), guía del ritmo en la música popular cubana. Cabrera desvelaba además en esta introducción otra de las notas que vinculan su poética con la del bolero, para él, más que declaración de amor o exabrupto por el abandono, mecanismo de activación de la nostalgia, homenaje a lo que resulta digno de ser recuperado y participe por tanto del mismo impulso de preservación y re-visitación que constituye uno de los motores de su actividad literaria. Por otra parte, el cubano afirmarí que uno de los relatos incluidos en *Delito*, “En el gran Ecbó” –publicado originalmente en *Así en la paz como en la guerra* (1960)-, ensayaba una escritura europea con elementos africanos, combinación que daba cuenta de la esencia

bolerística, en sus palabras, “una forma de habanera capaz de expresar los sentimientos más vulgares (quiero decir, comunes) en términos musicales complejos –si se les compara con otros géneros musicales cubanos: el mambo, el chachachá, la rumba, etc.”- y expresión en cierta medida de la adaptación de la cultura libresca y letrada de procedencia europea a la vida cotidiana en el trópico (Collins, 2007). En el tercero de los cuentos, que da título al volumen, el autor vuelve a convertir a la música popular en emblema de la libertad encarnada en la fiesta y el goce que la ortodoxia post-revolucionaria se empeñaba en negar. Con ello no hacía sino defenderse indirectamente de las acusaciones que habían acompañado su trayectoria tanto biográfica como profesional, esgrimiendo el conocido aserto de un popular cha-cha-chá interpretado por la Orquesta Aragón, “señor juez, mi delito es por bailar el cha-cha-chá”. En el hilarante diálogo que su *alter ego* narrativo mantiene con un destacado representante del régimen, el escritor reivindica la independencia del arte y el carácter democrático de expresiones festivas e intrascendentes que, como algunas variedades de la música y el baile, habían sido condenadas en Cuba por su ascendencia burguesa, su potencial alienante o su condición sospechosa en tanto que vehículo de penetración del imperialismo cultural.

-Llegamos al chachachá.

[...] –Pues bien, este baile popular, hecho por el pueblo, para el pueblo, del pueblo, esta suerte de Lincoln de la danza que suelta a los negros mientras mueve a los blancos, tuvo su nacimiento alrededor de 1952, año fatal en que Batista dio uno de sus tres golpes. El último, para ser exactos.

-¿Y qué?

Cada vez mas paraguas. No entendía nada de nada.

-Que este baile nacional, negro, popular, etcétera, no solamente tuvo la desgracia de coincidir en su nacimiento con la dictadura de Batista, época de la mayor penetración, etcétera, sino que tuvo su apogeo brillante en los tiempos en que Batista también tenía si no su apogeo tampoco su perigeo y brillaba todavía con el fulgor de tres estrellas de primera magnitud.

[...] –Tú debes preguntarme ahora qué quiero yo decir, para poder responderte que el chachachá, como el arte abstracto, como la “literatura que nosotros hacemos”, como la poesía hermética, como el jazz, que todo arte es culpable. ¿Por qué? Porque Cuba es socialista, ha sido declarada socialista por decreto, y en el socialismo el hombre es siempre culpable (Cabrera Infante, 2001: 99-101).

Por parecidas coordenadas se desenvuelven los dos relatos del escritor aparecidos póstumos, *La ninfa inconstante* (2008) y *Cuerpos divinos* (2010). En cuanto a Severo Sarduy (Camagüey, 1937-París, 1993), además de la significativa presencia de la

canción popular en *De donde son los cantantes* (1967), y aunque de manera más indirecta, el mundo de la noche cabaretera cubana asomaba ya por las páginas de *Gestos* (1963), arranque de su carrera como novelista. El cubano hacía protagonizar aquí a una mulata pobre y aspirante a artista una aventura de resistencia política narrada según técnicas próximas al objetivismo del *nouveau roman*. Texto sensorial, que procede por acumulación de percepciones y al que resultan ajenas en buena medida las intervenciones convencionales del narrador, el sonido ambiente de los teatros, los *night-clubs* y los conjuntos callejeros de La Habana de los cincuenta ocupa un lugar destacado en la prosa:

Ahora entran los cantantes. Los cantantes negros; las voces guturales, roncadas, temblorosas repiten las notas anteriores y luego las llenan de un texto, confuso, banal, casi onomatopéyico:

...los tres violines  
echando candela  
la flauta mágica  
y el piano también...

Así hasta la saciedad, hasta el cansancio: el mismo tema, las mismas notas, la misma letra dicha a intervalos por un integrante o por el trío completo, o en dúo por el piano y los cantantes, por los violines y la flauta, hasta agotar todas las combinaciones (Sarduy, 1973: 36).

En 1969, Miguel Barnet (La Habana, 1940) aproximaba con *Canción de Rachel* los universos del testimonio y la farándula urbana, de la mano de una protagonista que daba cuenta a su interlocutor de su experiencia en el medio artístico de la capital al tiempo que ofrecía una crónica subjetiva de un amplio período de la historia de Cuba. Como corresponde al modo narrativo, las marcas de oralidad menudean a lo largo del discurso, el cual consigna además una notable variedad de registros del habla en función del interés de Barnet por incorporar las voces de distintos compañeros y amigos de la corista. Muchos de estos interlocutores, profesionales de la canción o el espectáculo de variedades, remedan en sus intervenciones el estilo ampuloso y melodramático de las piezas que acostumbraban a interpretar, estableciendo un “fondo” de canción sentimental al que corrobora la inserción intermitente de fragmentos de canciones: congas, rumbas, boleros, etc.

En la década de los ochenta, se adscriben al ciclo cubano de “novelas de lo musical-popular” títulos como los ya comentados de Lisandro Otero (La Habana, 1932-2008), *Bolero* (1984) o *Rajando la leña está* (1986), de Cintio Vitier (Florida, 1921-La Habana, 2009). En 1989, un texto en inglés, obra del hispano-cubano Óscar Hijuelos (Nueva York, 1951), *The Mambo Kings Play Songs of Love*, se inscribía en esta dinámica desde territorio estadounidense con eco notable, tanto porque la novela hizo a su autor merecedor del Pulitzer de 1990 como por el éxito alcanzado por su versión cinematográfica en 2002. Todavía en el año 2005, la obra se representaba en Broadway. Pero es sin duda *Te di la vida entera* (1996), de Zoé Valdés (La Habana, 1959), uno de los casos paradigmáticos del juego novelesco con el repertorio cancioneril, no solo por la notabilísima repercusión de que gozó, catapultando a la fama a la escritora, sino también por aglutinar varias de las notas que a mediados de los noventa habían pasado ya a caracterizar al *corpus*: cierto oportunismo editorial, que aprovechaba tanto el ascendiente del cancionero sobre una parte importante del público -familiarizado además en ese momento con recuperaciones de corte semejante efectuadas por el cine- como la buena acogida de que había sido objeto la combinación de música popular y literatura ensayada por diversas mujeres narradoras a lo largo de la década de los ochenta; subversión de los presupuestos sentimentales de las letras; re-significación de los mismos en aras de un ejercicio de crítica política de constatado beneplácito fuera de la isla; apelación a la nostalgia, exacerbada como señala Rita de Maeseneer (2002: 49) por el despliegue a través del recurso al bolero de una “habanomanía” que, fundada en imágenes de la ciudad previas al triunfo de la Revolución, recreaban y exaltaban un pasado nunca vivido por la propia Valdés... El título de la novela lo tomaba prestado la autora del bolero (o bolero-mambo) “Camarera del amor”, de José Dolores Quiñones, popular en la interpretación de Beny Moré: “en este bar te vi por vez primera / y sin pensar, te di la vida entera...”.

Apenas un año después del éxito de Valdés, la cubana residente en Nueva York Sonia Rivera (La Habana, 1937) publicaba *Las historias prohibidas de Marta Veneranda* (1997), donde se concitaban de nuevo música e imaginario femenino, aunque en términos por lo demás notablemente diversos de los anteriores. A la genealogía literaria emblemática por *Te di la vida entera* se adscribe con claridad otro

texto con título de bolero, *Noche de ronda* (2003), de la cubana nacida en San Petesburgo Anna Lidia Vega (1968). La presencia de lo musical es no obstante sensiblemente menor en esta novela, cuyo argumento gira en torno a las dificultades cotidianas –prácticas pero también sentimentales- de una mujer divorciada y madre de un hijo en La Habana de fines del siglo XX. El hilo conductor del relato lo proporciona el recuento de las alternativas vitales vislumbradas oníricamente por la protagonista, dando pie a la construcción de toda una serie de variaciones discursivas a partir de los caminos divergentes que podrían tomar sus aspiraciones y sus anhelos caso de encontrarse ante la posibilidad de realizarlos. Tanto el sarcasmo como la intromisión continua de la narradora, la escatología y las explícitas referencias sexuales, así como la crítica no disimulada a la precaria situación de la vida en Cuba, dan cuenta de un inequívoco aire de familia entre la novela de Vega y el texto de 1996. En 1999, será Lorenzo Lunar (Santa Clara, 1958) quien inicie su saga cancionístico-detectivesca con *Échame a mí la culpa*, cuyas estrategias narrativas son similares a las de la ya aludida *La vida es un tango* (2005) -homónima con el tema y el clásico cinematográfico del argentino Manuel Romero de 1939- y de las que participarán asimismo títulos como *Que en vez de infierno encuentres gloria* (2003) –a partir de nuevo de la pieza de José Ángel Espinoza “Ferrusquilla”- o *Usted es la culpable* (2006) (clásico de los mexicanos José Antonio Zorrilla y Gabriel Ruiz). También en el filo del siglo XXI aparece *Florinda y los boleros de cristal* (2002) de Roger Salas (Holguín, 1948).

En cuanto a la narrativa boricua, a principios de los setenta una nueva generación de escritores vino a sacudirla de su marasmo al plantearse desde ópticas que excedían las coordenadas del realismo precedente cuestiones asociadas a la representación y al acoger en su prosa toda una serie de instancias (temáticas, lingüísticas, rítmicas, de tono, etc.) ignoradas con anterioridad. Irrumpe entonces con fuerza en el panorama cultural isleño una literatura urbana y permeada por lo *massmediático* que halla en la apelación a lo musical una seña distintiva y un referente desde el que revisar un nutrido abanico de cuestiones: las relaciones entre lo popular y lo masivo, las problemáticas que circundan al estatuto del país como Estado Libre Asociado, las evoluciones de la identidad cultural, la manipulación, las cuestiones de género, etc. Títulos ya revisados como *La guaracha del Macho Camacho* (1976) –con su embrión cuentístico de 1969,

“La guaracha del Macho Camacho y otros sonos calenturientos”- o *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988), de Luis Rafael Sánchez (Humacao, 1936), “Cuando las mujeres quieren a los hombres” (1974) y “Maquinolandera”, ambos recogidos en *Papeles de Pandora* (1976), junto con *Maldito amor* (1986), de Rosario Ferré (Ponce, 1938), “La última plena que bailó Luberza” (1974), de Manuel Ramos Otero (Manatí, 1948-Río Piedras, 1990), la “Letra para salsa y tres soneos por encargo”, de Ana Lydia Vega (Santurce, 1946) y sus “Cuatro selecciones por una peseta. Bolero a dos voces para macho en pena”, en colaboración con Carmen Lugo Filippi (Ponce, 1940), de la colección *Virgenes y mártires* (1981), las crónicas de Edgardo Rodríguez Juliá (Río Piedras, 1946), *El entierro de Cortijo* (1983) y *Una noche con Iris Chacón* (1986), o la novela de Josean Ramos *Vengo a decirle adiós a los muchachos* (1989) se adhieren plenamente a esta línea, de la que participa también la producción de Juan Antonio Ramos (Bayamón, 1948). Con *Papo Impala está quitao* (1983), primero un cuento, después un monólogo teatral y en última instancia una novela, Ramos convertía a un personaje real de Bayamón, ex drogadicto y salsero retirado, en un peculiar cuentero postmoderno, versionador oral de grandes obras del canon literario de Occidente, desde *La Celestina* a *Cien años de soledad* pasando por textos de Sófocles, Isaacs, Zeno Gandía, etc. El escritor repetiría tres años después la vigorosa recreación del lenguaje coloquial desplegada por *Papo Impala* en *Vive y vacila* (1986), dedicada “a los integrantes del Combo Macaco (y a los amigos de los integrantes)”. El cancionero popular sigue presente de manera significativa en relatos de la década de los noventa como *La última noche que pasé contigo* (1991), de la cubano-puertorriqueña Mayra Montero (La Habana, 1952), quien mantiene el fondo musical y la vigencia de la ecuación música=sentimiento en *Como un mensajero tuyo* (2001), en la que el hipotexto privilegiado es sin embargo el de la música clásica, en concreto el de la ópera *Aída* en la interpretación de Enrico Caruso, en la ya referida *Sirena Selena vestida de pena* (2000), de Mayra Santos-Febres (Carolina, 1966) y, de modo algo más indirecto, en una de las incursiones de Iris M. Zavala (Ponce, 1936) en el terreno de la ficción, su *Libro de Apolonia o De las Islas* (1993), particular recreación de la historia de servidumbre del país, viaje en el tiempo por algunos de los motivos que han centrado el quehacer de Zavala como crítica e investigadora, desde la condición post-colonial del Caribe y, por extensión de Latinoamérica, a la mutabilidad histórica de las atribuciones de género y

su comprensión reduccionista por la configuración socio-cultural dominante, la riqueza de la cultura popular o la significación del bolero en el imaginario colectivo, asunto al que había dedicado ya un lúcido trabajo monográfico, *El Bolero: historia de un amor*.

El interés por el universo de la canción y la presencia como referente temático o patrón constructivo de diversos productos vinculados a la industria cultural comienza a evidenciarse asimismo a lo largo de la década de los ochenta en el panorama literario de la vecina República Dominicana, si bien durante largo tiempo el trabajo con este tipo de materiales se mantendría apegado a posturas de corte tradicional en torno a cuestiones como la de la manipulación, la alianza entre la hegemonía y el mundo del espectáculo, la vulgarización de la cultura y la banalización social, etc. Una sólida novela de Pedro Vergés (Santo Domingo, 1945), *Solo cenizas hallarás (bolero)* (1980), constituiría el primer hito dominicano en este sentido. Vendrían después los trabajos de Marcio Veloz Maggiolo (Santo Domingo, 1936), *Ritos de cabaret. Novela rítmica* (1991) y *El hombre del acordeón* (2003), de Enriquillo Sánchez (Santo Domingo, 1947-2004), *Musiquito* (1993), de René Rodríguez Soriano (Constanza, 1950), *La radio y otros boleros* (1996) o de Luis Martín Gómez (Santo Domingo, 1962): “Vellonera de sueños” (*Dialecto*, 1998), este último otra vez en torno al motivo del hombre que intenta conjurar la ausencia de la mujer amada mediante la escucha de boleros, ocultando que él es en realidad el responsable único de la pérdida y solidarizándose, aun sin ser consciente de ello, con toda la tradición reificadora de lo femenino característica del discurso sentimental-popular.

Venezuela se ha conformado sin duda como una de las naciones más afectas a la experimentación literaria con el cancionero, así como una de las pioneras en ensayar diversas formas de fusión entre la prosa y la palabra cantada. Una novela como *Al sur del Equanil* (1963), de Renato Rodríguez (Porlamar, 1927), se adelantaba en opinión de Enrique Plata Ramírez (2004) y de Orlando Araújo (1972) en un quinquenio a la renovación de la narrativa venezolana promovida en torno a 1968 por autores como Francisco Massiani, Laura Antillano o Carlos Noguera, quienes tematizaron la vida en la gran urbe latinoamericana e introdujeron en su prosa un decidido sabor coloquial. Aunque es cierto que el componente musical no ocupa un lugar predominante en el texto, con él Rodríguez se situó entre los primeros en el continente en frecuentar temas

como el de la vida en el barrio, la presencia del alcohol y la droga, la importancia de la canción popular en la conformación de la identidad y la construcción de la memoria colectiva, el desarraigo del hombre contemporáneo, etc., y en recoger sin adulterarla un habla cotidiana preñada de vulgarismos, participando con ello de unas coordenadas que en las décadas siguientes iban a determinar buena parte de la producción novelística del mundo hispánico y una porción importante de la denominada “novela-bolero”. Un terreno este en el que se inserta ya de pleno con la colección de historias recogidas en *El bonche*, de 1976. Narrando la experiencia de un emigrante venezolano en Nueva York, Rodríguez ofrece un interesante testimonio de la vida cotidiana de las clases medias hispanas radicadas en la ciudad, poniendo especial énfasis en su problemática inserción en una cultura marcada por el desasosiego y la provisionalidad. La mayor virtud de la novela reside probablemente en su empleo del lenguaje, en la inserción medida de regionalismos, no solo venezolanos, y en la apelación, todavía poco frecuentada en 1976, al universo de la música tropical y de la fiesta –el bonche, según una designación caribeña- como representaciones de una identidad y soporte de una memoria colectiva. Tanto el ritmo de la narración como el tono ligeramente escéptico del narrador protagonista, que va desgranando episodios de su biografía al tiempo que da cuenta de su presente neoyorquino, convienen a la evaluación jocosa de la música como parte indelible de aquella y en última instancia al homenaje propuesto por la novela a ese bonche dramático de la emigración, que ha de acompañarse de los otros, los musicales y joviales de la fiesta, para poder ser sobrellevado.

1976 es también el año de la publicación de un cuento de Salvador Garmendia (Barquisimeto, 1928-Caracas, 2002) directamente vinculado a lo musical que alcanzaría gran notoriedad, “El Inquieto Anacobero”. Por su parte, Laura Antillano (Caracas, 1950) ensayaba tres años después con *Perfume de gardenia* (1979) una de las primeras tentativas del ciclo por vincular la consignación de lo privado femenino y un circuito de productos populares –tanto discursos literarios como manuales de conducta, anuncios, revistas, canciones...- que desde el siglo XIX habían hecho de la mujer su destinatario privilegiado. La pedagogía de género que estos vehiculan es revisada críticamente por la escritora, sin que su texto deje de advertir por ello la intensa calidad emocional de temas que, como el de Rafael Hernández de 1936 que se alza en su recurrente *leitmotiv*, son

ensalzados en su capacidad para constituirse en apoyaturas para el recuerdo o en esperanzadas proyecciones de futuro. La inserción directa de semejantes materiales, junto con la de fotografías, artículos periodísticos, locuciones políticas, etc., terminan por convertir a la novela en un auténtico pastiche narrativo y completan el abanico de intereses de los que da cuenta el texto, relato de desarrollo personal de tres generaciones de mujeres pero también descripción de la convulsa situación política venezolana entre las décadas del cuarenta y el setenta.

En 1989, Eduardo Liendo (Caracas, 1941) publicaba *Si yo fuera Pedro Infante* (1989) y un año después aparecía *Entre el oro y la carne. La trágica vida de Felipe Pirela, el bolero de América, contada con certero realismo* (1990), de José Napoleón Oropeza (Barinas, 1950). La plena consciencia metatextual del camino elegido se revela en una obra como la de Denzil Romero (Aragua de Barcelona, 1938-1999) *Parece que fue ayer. Crónica de un happening bolerístico* (1991), que toma su título de un tema próximo al *feeling* del mexicano Armando Manzanero. El énfasis lo pone aquí Romero en la recepción, la mitificación, antes que de las instancias del intérprete o compositor, de la figura del oyente de boleros, y en las ritualidades sociales instauradas por esta y otras formas de canción popular entre diversas generaciones de latinoamericanos. Ambientada en un bar caraqueño durante una noche de parranda, ofrece una completa antología de títulos e intérpretes e incluso una tentativa de disección ensayística del género.

Si la de Romero se conforma como una auténtica estética de la desmesura, lingüística, sensorial, sexual, etc., a esta línea no resultará en absoluto ajeno un texto de José Irimia Barroso (Caracas, 1965) del año 2000, *Las cucarachas salieron bailando conga*, donde los aspectos emocionales y el ensalzamiento del amor-pasión dominan el repaso de tópicos como el de la exuberancia de la mujer caribeña, la oposición entre el sensualismo católico y la tibieza protestante y puritana, la prostitución como edulcorado ingrediente literario o los aspectos fallidos de la Revolución Cubana. Irimia Barroso participa de coordenadas inauguradas en un sentido por Cabrera Infante, pero que, por lo que respecta a su versión más escatológica y comercial, responden más bien a instancias propias de la novelística de Zoé Valdés. Lo musical pasa a la novela, más allá del paratexto y a la caracterización ambiental que favorece la mención de temas y

artistas, por su capacidad para concitar un determinado tono sentimental y para apelar a la retórica del deseo, fundamental para una literatura que apela otra vez al arquetipo del caribeño como ser dado al exceso y el goce.

Este expediente es mantenido también por Enrique Plata Ramírez (Maracaibo, 1959) en *Ya no estás más a mi lado, corazón* (2003), colección de relatos con la que el crítico y profesor se convierte en exponente de la tendencia que él mismo venía ocupándose de evaluar en sus trabajos de investigación. Fiesta, música y alegría proporcionan el tono a un discurso que se sitúa en la estela de los cuentos recogidos en *Bomba Camará* por el caleño Umberto Valverde o de las novelas de Rodríguez y Laureano Alba, y que se vincula asimismo, como en el caso de Irimia Barroso, a un sector de la producción caribe que aborda el tratamiento de lo erótico de manera desenfadada, provocativa, sin rehuir la procacidad. No en vano, el volumen lleva el subtítulo de “Erotistorias de la periferia”. La remisión a la juventud perdida y a la influencia de los productos de la industria cultural sobre la generación de Plata relaciona también el texto con el de su compatriota Eduardo Liendo, que había entretejido con éxito la historia íntima de sus personajes con la biografía de los ídolos del cine y la canción latinoamericana, y varios de cuyos referentes fundamentales se mantienen en la obra de 2003, dedicada simultáneamente “a la memoria de Doc Holliday y Jorge Negrete”:

Algunas veces, los de La Pata vamos con las respectivas jegas al Aerocine y nos metemos en la parte de arriba que es para la gente decente. Allí padecí todo el llanto de Esther, por ejemplo, con la película aquella, *Reto al Destino*, en donde el soldado se suicida porque la muchacha no lo ama; o aquella otra, *Love Story*, en donde la jeva se muere luego de haber vivido un tórrido romance con un simplón. Allí sufrimos juntos con *Pepe el toro* y nos reímos con *Dos tipos de cuidado*, en donde Jorge Negrete y Pedro Infante hacían de las suyas (Plata Ramírez, 2003: 51).

Isocronías, cadencias, paralelismos... se suceden en un intento de asimilar a la música una prosa saturada a su vez por el intertexto de la canción popular -no solo hispánica, pues en su imaginario caben lo mismo éxitos del *pop*, del *rock* o de la música brasileña- y con referencias a películas y series televisivas. Además del barrio y el núcleo de personajes protagonistas, el otro elemento unificador del conjunto lo proporciona el desarrollo de la “historia de amor” que da nombre al libro a partir del bolero de Carlos Eleta Almarán.

Pueden adscribirse al ciclo colombiano de la “novela bolero” testimonios como los ya señalados de Manuel Mejía Vallejo (Jericó, 1923-El Retiro, Antioquia, 1998), *Aire de tango* (1973), Andrés Caicedo (Cali, 1951-1977), *¡Que viva la música!* (1977), Umberto Valverde (Cali, 1947), *Bomba Camará* (1972) y *Reina Rumba* (1981), o Laureano Alba (Tibasosa, Boyacá, 1949), *Los duros de la salsa también bailan bolero* (1987). Todavía en 2002, Valverde mantendría la cita continuada de intertextos musicales y cinematográficos en *Quítate de la vía, Perico* (2001), cuyo título remite a su vez a un tema interpretado por Rafael Cortijo e Ismael Rivera (Plata Ramírez, 2004: 261), mientras que en 2003 aparece *María del Alma. Melodrama novelado de la vida de Agustín Lara*, de Daniel Samper Pizano (Bogotá, 1945) y Pilar Tafur (Bogotá), responsables ambos de una amplia bibliografía crítica y de divulgación sobre la música popular latinoamericana. En su edición de 2007, la novela incorporaría un CD con temas del compositor jarocho. El juego colombiano con lo musical-popular es elevado a su máxima expresión por *Es la historia de un amor... Novela en letras de tangos y boleros* (2004), de Jorge Trejos Jaramillo, pastiche novelesco donde la figura del autor es sustituida por la del *bricoleur* con una finalidad lúdica y tributaria.

También una obra como *Pero sigo siendo el rey* (1983), de David Sánchez Juliao (Lorica, 1945) de la que nos ocuparemos con más atención, se sustenta sobre la apropiación radical de la voz ajena. Es sin duda el colombiano uno de los escritores que ha optado de manera más evidente por levantar su prosa a partir del andamiaje que proporcionan el discurso oral y, dentro de él, la canción popular hispánica. Ya en 1974, con los cuentos recogidos en *¿Por qué me llevas al hospital en canoa, papá?*, Sánchez Juliao ponía en marcha un proyecto narrativo que procuraba según declaraciones propias “escribir para el analfabeto”, un experimento de literatura reivindicativa que en su interés por conjugar ética, política y estética buscaba aproximar en la medida de lo posible la palabra hablada y la escrita. Con su siguiente obra, *Historias de Raca-Mandaca* (1975), se adentraba en los fueros del testimonio, recopilando una serie de anécdotas relacionadas con la lucha campesina por la tierra en la zona del Sinú. Semejante modelo de fabulación iba a ser definido por él con el apelativo de “cuento-casete” (1981: 68). Con *El Pachanga* (1977) y *Abraham Al Humor* (1979) sería la peculiar fonética del arrabal urbano la que pasara a centrar los intereses literarios del

loriqueño. Menos guiados por la rebeldía y la concienciación social, de carácter atrabiliario, los personajes de estos cuentos familiarizaban al público con el humor, la socarronería y la inserción en lo musical que iban a caracterizar su trilogía en torno a la música latinoamericana, compuesta por *Pero sigo siendo el rey* (Premio Plaza y Janés de novela colombiana 1983), *Mi sangre aunque plebeya* (1986) y *Danza de redención* (1998). El ámbito de la ciudad de provincias será también el escenario escogido por el autor para localizar su *Buenos días, América* (1988), permeada –tema y textura narrativas- por la presencia de lo oral, homenaje al continuo fluir de la conversación en los pueblos caribes y dramatización de la llegada a uno de ellos de la radiofonía, particularmente del modo en que sus habitantes se reapropian de un signo de modernidad que les ha sido entregado muy tardíamente.

En unos y otros se suceden los intertextos musicales, especialmente de vallenatos y merecumbés, pero también de temas salseros (fragmentos de “Quítate de la vía, Perico”, de Cortijo se convocan en la apertura de “El Pachanga”) y, en su novela de tema mexicano -verdadera apotesosis melódica construida íntegramente a partir del cancionero popular-, de corridos y rancheras. *Mi sangre aunque plebeya*, en torno a la expresión musical andina, extrae su título de un *vals* del peruano Felipe Pinglo. En cuanto a *Danza de redención*, última entrega de la serie, la música y los músicos desempeñan en ella un papel nuclear. Ambientada en un pueblo del Caribe colombiano, el cultivo de la estética mágico-realista y la prolongación de motivos y procedimientos característicos de la escritura de García Márquez restan frescura al intento del autor de construir una nueva metáfora narrativa del desencantamiento del mundo. El relato repasa la historia de San Fernando de Cumbé desde su fundación mítica hasta la decadencia que sobreviene a la población por el olvido de su identidad colectiva en aras de un voraz materialismo, aunque no antes de que la comunidad, merced a su combinación de aportes negros, indios y blancos, hubiera alumbrado un género lírico-coreográfico novedoso que terminaría por gozar de gran predicamento para la nación entera, el *cumbé*.

El propio Gabriel García Márquez (Aracataca, 1927) se había acercado al patrimonio del cancionero hispanoamericano con novelas como *El otoño del patriarca* (1975), pródiga en alusiones intertextuales a cumbias, plenas, boleros y rancheras, y seguiría

haciéndolo en el último de sus trabajos de ficción, *Memoria de mis putas tristes* (2004), donde jugaba con el imaginario del romance -muy difundido en América e interpretado en México en la forma de corrido- de la “Delgadina”. Pero es sin duda *El amor en los tiempos del cólera* (1985) donde el escritor, melómano confeso, trabaja de manera más consciente con los registros temáticos y los códigos estilísticos y formales propios de la denominada “subliteratura”, en particular del folletín y la canción romántica. “Extraordinaria parodia de la novela sentimental decimonónica”, en palabras de Álvaro Salvador (2007), el discurso garciamarquesco disemina toda una serie de guiños metacríticos que dan cuenta del carácter desacralizador de la aproximación del colombiano a un acervo del que por otro lado no deja de reconocerse devoto. El novelista alumbró una parodia en el sentido etimológico del canto (*ôda*) que es ejecutado al lado de otro (*para*), en falsete o con una voz distinta, deformando su base inicial, al solidarizarse con varios de los presupuestos que caracterizan a estos ejercicios líricos y narrativos populares pero manteniendo una distancia capaz de destapar por medio de la hipérbole, la incongruencia contextual o la negación de rasgos definitorios de los modelos las inconsistencias y el dogmatismo ideológico que con frecuencia los acompañan. La desautorización continua, a través de infinitud de referencias aparentemente banales, de la idea del amor “puro” o “platónico” efectuada por el texto es analizada en detalle por Salvador, quien afirma que es precisamente en el desenlace argumental “donde García Márquez reescribe más brillantemente la tradición de la novela sentimental [...] al desmentir el requisito básico de la juventud para los amores exagerados y hacer que los héroes del relato puedan vivir felizmente su contrariada pasión juvenil al final de sus vidas, en la senectud, cuando con más de sesenta años, la vida de ambos parece ya acabada” (12).

Si es cierto que el folletín decimonónico proporciona una de las apoyaturas hipotextuales básicas del relato, no hay duda de que otra de ellas viene definida por el cancionero. A lo largo de la obra se suceden los homenajes al célebre compositor de vallenatos Leandro Díaz, uno de cuyos temas es convocado por el epígrafe inicial, “en adelante estos lugares ya tienen su diosa coronada”. “La diosa coronada” es precisamente el apelativo con el que a lo largo del libro se caracteriza a su protagonista femenina, Fermina Daza. El fecundo diálogo mantenido por García Márquez con la

tradición vulgar de la codificación de la pasión amorosa, y en concreto, con el patrimonio musical popular, culminará cuando a la pregunta del capitán del buque acerca del tiempo que los dos personajes principales, consumada por fin su unión a bordo de un barco en el Magdalena, preven pasar surcando el río, Daza responda precisamente con un verso del bolero de Osvaldo Farrés “Toda una vida”, “cerrando así el paréntesis ficcional abierto con la cita del vallenato” (Salvador, 2007: 12).

En 1988, la también colombiana Carmen Cecilia Suárez (Cartagena, 1946) recoge en *Un vestido rojo para bailar boleros* una selección de cuentos en los que los temas musicales, sobremanera en el relato que da título al conjunto, fungen como cifra de fantasía, libertad y erotismo. El volumen, en parte a través de la metonimia construida por la autora con las vivencias asociadas a la escucha y el baile de la música popular, constituye una reivindicación del instinto, las pulsiones de la emoción, el deseo y el placer físico, toda vez que una condena de una sociedad que “deserotiza a la mujer” “llevándola a internalizar valores que niegan su sexualidad para que ella misma no se permita gozar” (Suárez, 1988: 61), si bien la excesiva proximidad retórica de la prosa con la subliteratura termina por debilitar su objetivo. Por su parte, Azriel Bibliowicz (Bogotá, 1949) apela en *El rumor del astracán* (1991) al repertorio de sones y rancheras retransmitidos por la radio de la década del cuarenta para caracterizar un período de la historia colombiana definido parcialmente por el arribo migratorio judío, así como para realizar una nueva exploración en torno a las relaciones sentimentales y la aventura de crecimiento personal de una mujer que decide romper con las ataduras de su sociedad y su cultura.

Por lo que respecta al panorama peruano, es sin lugar a dudas la escritura de Alfredo Bryce Echenique (Lima, 1939) la que representa el caso más acabado de aprovechamiento narrativo del repertorio musical popular. Autodefinido como un “escritor discófilo y no bibliófilo”, Bryce halla en la canción un código expresivo de gran significatividad y muy amplio alcance, del que ha venido sirviéndose con profusión a lo largo de toda su trayectoria, aunque quizá se destacan por su melomanía títulos como *Tantas veces Pedro* (1977), el díptico formado por *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981) y *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* (1985), *La última mudanza de Felipe Carrillo* (1988), *No me esperen en abril* (1995) o *La amigdalitis de*

Tarzán (1999). Recientemente, el también peruano, aunque asentado en los Estados Unidos, Eduardo González Viaña (Chepén, 1941) ha recurrido al universo de la canción mexicana para documentar la experiencia de la inmigración latina en Norteamérica, tanto en su colección de relatos *Los sueños de América* (2000) como en su premiada *El corrido de Dante* (2006).

Si en Chile eran cuentos como “A las arenas” y “Final del tango” (*Desnudo en el tejado*, 1969) o novelas como *Soñé que la nieve ardía* (1975) de Antonio Skármeta (Antofagasta, 1940) los que a finales de los sesenta y principios de los setenta iniciaban una legitimación del trabajo literario sobre anécdotas intrascendentes, centradas en lo afectivo o en todo caso en la presentación personalizada y sometida al tamiz de lo cotidiano de acontecimientos de relevancia social y política que les llevaba a remitirse al universo referencial del cancionero popular, este es recuperado de manera significativa en la década de los noventa por títulos como los de Hernán Rivera Letelier (Talca, 1950) *La reina Isabel cantaba rancheras* (1994) y Roberto Ampuero (Valparaíso, 1953) *Boleros en La Habana* (1994), ya comentados, así como por la colección de microrrelatos de Alejandra Basualto (Rancagua, 1944) *Desacato al bolero* (1994) o un texto que alcanzó una notable repercusión editorial, integrándose a la serie del denominado “boom hispánico femenino”, cuyo título deformaba un verso de Pedro Junco, *Nosotras que nos queremos tanto* (1991), de Marcela Serrano (Santiago de Chile, 1951). Por otra parte, si ha sido sin lugar a dudas Isabel Allende (Lima, 1942) la responsable máxima de la difusión internacional de ese boom, sobre todo de la mano de su novela más conocida, *La casa de los espíritus* (1982), en la que prolongaba fórmulas mágico-realistas, la escritora chilena no dejará de practicar también a lo largo de su carrera diversos ejercicios de recuperación de toda una serie de productos adscritos a la estética de lo banal o lo subliterario –telenovelas, novelas rosa, revistas de moda, consultorios sentimentales, cuentos de hadas...-, que le conducirán a manejar de forma significativa manifestaciones de la canción hispanoamericana en una obra como *Eva Luna*, de 1987. Más o menos por las mismas fechas, en 1986, Marco Antonio de la Parra (Santiago, 1952), recupera el mito tanguero en “Gotán. Cuento del macho cabrío” (*Sueños eróticos, amores imposibles*).

Por líneas parecidas a las que venimos señalando se desenvuelve la colección de relatos del paraguayo Raúl Casal (Asunción, 1964) *El bolero se baila pegadito* (1988), donde el cuento que da título al conjunto se sirve otra vez del bolero para la evocación nostálgica de un tiempo feliz. En concreto, la experiencia de bailar boleros condensa aquí la imagen de una relación sentimental añorada desde la distancia. La sorpresa narrativa la proporciona el autor al descubrirnos al final del cuento que la voz que narra no es otra que la del marido muerto, espectador de la soledad tributaria de su esposa, de los momentos en que esta, ya senil, se abandona a unos recuerdos de los que también él está imposibilitado de deshacerse.

En Bolivia, José Wolfgang Montes Vanucci (Santa Cruz de la Sierra, 1951) vinculaba a principios de la década de los noventa los universos del policial, el romance y la canción popular con *El bolero del perdedor* (1990), una opción por la que se decantaban varias de las narraciones recogidas por Raúl Pérez Torres (Quito, 1941) en *Los últimos hijos del bolero. Cuentos de amor* (1997). Romances apasionados, celos, confesiones sorprendentes... dominan temáticamente unas historias tituladas en su mayor parte con versos de bolero y en muchas de las cuales la evocación de las letras y los imaginarios que rodean a la canción mexicana adquieren una importancia notable. Así en “Flor de azalea” (tema de Zacarías Gómez Urquiza, compuesto para Elsa Aguirre, quien lo llevó al cine, y pronto parte del repertorio de Los Panchos: “como espuma / que inerte lleva el caudaloso río, / flor de azalea / la vida en tu avalancha te arrastró”), “Macorina” (adaptación del poema de Alfonso Camín por Chavela Vargas, que lo difundió además en una celeberrima interpretación), “Cien mujeres han pasado por mi vida” o “Un siglo de ausencia”, asociadas también al trío mexicano-puertorriqueño. Se da además con la colección un caso curioso de homonimia entre la fábula titulada “Solo cenizas hallarás”, ganadora del Concurso Internacional de Cuento Juan Rulfo en 1994, y la novela de Vergés. Por otra parte, en el relato que la abre, “Usted es la culpable”, el autor aprovecha el recurso al soliloquio del amante-asesino, ya desarrollado por Sábato en *El túnel*, tratando de vehicular en una nueva vuelta de tuerca la exención de culpa con el recurso a la cita bolerística.

En cuanto a Argentina, la glosa narrativa tanguera discurre paralela al género prácticamente desde 1926, con calas significativas como las que representan ciertas

obras de Borges y Cortázar, o un ejemplo de persistente inspiración en el universo, la tipología y el lenguaje de arrabal que lo circundan como el que encarna desde la década de los sesenta la trayectoria de Pedro Orgambide (Buenos Aires, 1929-2003). Novelas como *Un tango para Gardel* (2003) y colecciones de relatos como las que conforman *Historias con tangos y corridos* (1976), *Mujer con violoncello* (1993) o *Cuentos con tangos* (1998) se inscriben en este ciclo. En *Mujer con violoncello*, aparte de otro caso de homonimia, esta vez a partir del bolero-ranchero, tango en su origen, popularizado por Javier Solís “Sombras nada más”, con las obras de Osvaldo Soriano (1985), César Chirinos (1993), Rosa Regás (1998), Beatriz García Huidobro (1999) y Sergio Ramírez (2002), Orgambide ofrece uno de sus característicos contrapunteos entre los imaginarios populares mexicano y argentino que determinaran su biografía. “Entre boleros y tangos” recupera efectivamente el ambiente de las salas de baile y los cafetines asociados a ambas especies musicales, así como el tópico del duelo a muerte por una mujer propio de la crónica tanguera, rindiendo de paso un homenaje literario a varios de los intérpretes de canción hispanoamericana en boga durante las décadas del treinta y el cuarenta. Por su parte, tanto Luisa Valenzuela (Buenos Aires, 1938) en “Tango”, *Simetrías* (1993), Tomás Eloy Martínez (Tucumán, 1934-Buenos Aires, 2010) con *El cantor de tango* (2004) o Elsa Osorio (Buenos Aires, 1952) con *Cielo de tango* (2006) han seguido alumbrando en años recientes, si bien desde ópticas muy diversas, una prosa construida a partir de la materia tanguista, una orientación a la que se sumaría, con otro género melódico de difusión internacional, Lázaro Covadlo (Buenos Aires, 1937) en *Bolero* (2001).

Pero sin duda el caso más conspicuo a este respecto lo representa Manuel Puig (General Villegas, 1932-Cuernavaca, México, 1990), cuyo visionario tratamiento de los productos culturales destinados al consumo, objeto de una recepción *kitsch* por parte de sus fruidores, abrió todo un campo al trabajo literario con lo *massmediático*. Diego Muñoz calificaba en 1990 al argentino de “creador del bolero literario” (Campos, 1991: 637) y a este respecto son *Boquitas pintadas* (1969), *El beso de la mujer araña* (1976) y *Pubis angelical* (1979) las obras que, de manera más evidente, convocan en sus páginas al cancionero hispanoamericano, extendiéndose esta presencia al universo de la samba-bolero en *Sangre de amor correspondido* (1982).

Como no podía ser de otra manera, la nómina mexicana de autores que en el lapso de estos años han optado por permear su literatura de remisiones al patrimonio musical propio es numerosa. Desde el precedente ondero de apertura a la lengua de la calle y a la influencia de una cultura comercial, industrializada y vulgar, autores como Parménides García Saldaña (México DF, 1944-1982) -*El rey criollo* (1970)-, José Emilio Pacheco (México DF, 1939) -*Las batallas en el desierto* (1981)-, Armando Ramírez (Tepito, México DF, 1951) -*Noche de califas* (1982)-, Agustín Ramos (Tulancingo, Hidalgo, 1952), *La vida no vale nada* (1982)-, Ángeles Mastretta (Puebla, 1949) -*Arráncame la vida* (1985)-, Sealtiel Alatríste (Ciudad de México, 1949) -*Por vivir en quinto patio* (1985)- o Rafael Ramírez Heredia (Tampico, México DF, 1942-México DF, 2006) -*Paloma negra* (1987)-, han convertido a la canción popular hispánica, de una u otra manera, en ingrediente narrativo esencial de unas propuestas por lo demás muy distintas entre sí. En cuanto a la última colección citada, la conocida ranchera de Tomás Méndez titula una serie de cuentos que ponen en pie otra revisión de los motivos de la pasión romántica y las limitaciones de la convencionalidad social. La lucha contra la soledad es vehiculada en la historia que da nombre al conjunto a través de las remisiones a la pieza, de manifiesta virtualidad identificativa: “*tengo miedo de buscarte y de encontrarte, donde dicen tus amigos que te vas...* recalca de nuevo el tipo que aullaba la canción y tú en algo te identificaste con ella. Buscarte y encontrarte” (Ramírez Heredia, 1988: 117). También la música vernácula desempeña un papel protagonista en historias como “Sirenio Rivera, trovador de aquí de las Huastecas”, de logrado sabor popular, cuyo interés principal no es otro que el de rescatar y homenajear a la tradición folclórica del occidente de México. Integra la colección de Ramírez Heredia otro cuento con título de bolero, “Virgen de medianoche” –que compuesto por Pedro Galindo y estrenado por Chela Campos, alcanzaría con el tiempo gran difusión en las voces de Daniel Santos y Leo Marini-, el cual es seleccionado asimismo en 1997 por Josefina Estrada para nombrar una novela centrada no obstante en el análisis de la figura de la prostituta y desentendida por lo demás del sustrato referencial del bolero.

El acusado aire de familia que sí presentan los textos de Mastretta, Alatríste o Ramírez Heredia, valedores de una práctica literaria vinculada a la sencillez, la coloquialidad estilística y la accesibilidad temática y referencial asociadas al *postboom*,

se continúa en los años noventa con títulos que como los de Gonzalo Celorio (Ciudad de México, 1948) –*Amor propio* (1992), “Con su música a otra parte”, *El viaje sedentario* (1994), *Y retiemble en sus centros la tierra* (2004), *Tres lindas cubanas* (2006)-, Héctor Aguilar Camín (Chetumal, 1946) –“Los motivos de Lobo”, *Historias conversadas* (1992)-, Eusebio Ruvalcaba (Guadalajara, 1951) –*Músico de cortesanas* (1993)-, Laura Esquivel (Ciudad de México, 1950) –*La ley del amor* (1995), atento al universo del danzón- o incluso de un autor vinculado a la órbita del *Crack* como Pedro Ángel Palou (Puebla, 1965) –*Bolero* (1997)-, siguen concediendo amplio espacio al universo melódico popular. Al igual que lo hace Silvia Molina (México DF, 1946) con *El amor que me juraste* (1998), bolero de Mario de Jesús, citado como epígrafe del texto junto a un versículo del *Génesis*.

-¿Entonces, los justos pueden engañar? –preguntó Raquel.  
-Pueden combatir el engaño con el engaño –contestó Jacob. Génesis.  
-Y... ¿qué hiciste del amor que me juraste?  
Y... ¿qué has hecho de los besos que te di?  
Y... ¿qué excusa puedes darme,  
    si faltaste y mataste  
    la esperanza que hubo en mí?  
Y... Mario de Jesús.

Más allá de la paratextualidad inicial, el juego con la canción popular apenas se mantiene a lo largo del relato, que con ella comparte básicamente su insistencia en el análisis sentimental, su ensalzamiento de la pasión y el tono intimista y centrado en los avatares del yo. Como lo está asimismo la novela de Martha Cerda (Guadalajara, 1945) *Toda una vida* (1998), que recurre al expediente fantástico de dar voz al hijo nonato de una mujer inmensa en un mundo complaciente con el machismo, la violencia, la dominación y la injusticia vía entre otros medios una cultura popular convocada por los versos de bolero que titulan cada uno de los capítulos. Es precisamente la voz del niño que se niega a venir a semejante mundo la que nos ofrece el acceso a la conciencia de la madre y con ello a su universo de temores, frustraciones, anhelos... y su lucha por dignificarse como mujer en una sociedad que la cosifica.

La música sigue presente en la ya aludida *Se me olvidó que te olvidé* (1998) de Gabriel Mendoza (Ciudad de México, 1964) y en menor medida en un relato de corte

costumbrista, a caballo entre lo histórico y lo legendario, *La Sandunga. Canto de amor y de guerra* (1995), de Javier Meneses, sobre acontecimientos acaecidos en el istmo de Tehuantepec, tierra natal del autor y lugar de origen del célebre tema, cuyo proceso de creación es ficcionalizado asimismo por la obra. Un tono y unos intereses próximos a los de esta son los exhibidos por *De la marimba al son y otros cuentos* (2000) de Eraclio Zepeda (Tuxtla Gutiérrez, 1937), sonora interpretación de la historia chiapaneca y homenaje a un instrumento fundamental para la vida social de la región.

En 1996, Enrique Blanc (Guadalajara, 1961) ofrecía también con *Cicatrices del bolero* la invocación intertextual de un panorama melódico sumamente variado. Retratos del panorama cultural contemporáneo conforme a presupuestos de corte postmoderno, fundados en la hibridación, la incompleción y la inmediatez narrativas, así como en el escepticismo y la autorreferencialidad como marcas de estilo, la historia que titula al conjunto da cuenta de la curiosa tentativa de innovación musical puesta en práctica por un grupo de amigos cuando optan por revisar, armonizándolos de forma original y disonante, una selección de “clásicos del bolero”, operando de paso una suerte de “deconstrucción” de los mismos. Como una segunda historia, se evoca la trayectoria de Los Tres Ases, famoso conjunto mexicano de canción romántica liderado por Marco Antonio Muñoz. También la música se convierte en el desencadenante del recuento afectivo en los doce cuentos titulados por versos de canciones que conforman la colección publicada por Gustavo Máñez Tenorio en 2002. Las anécdotas recogidas en *Canciones* parafrasean, a veces solidarizándose con ellas, a veces invirtiendo sarcásticamente su tono o su sentido, las letras de los temas que las encabezan, caso del peculiar homenaje tributado por el autor a José Alfredo Jiménez en “Amanecí en tus brazos”. La capacidad del guanajuatense para presentar de forma sintética los momentos culminantes de una historia de amor es elogiada por el protagonista del relato, profesor en un taller de creación literaria que en un momento dado propone a sus alumnas explorar el universo de la canción popular en lengua española y servirse de él como estímulo para su propia creación. De esta manera, el texto que abre el volumen sirve por una parte de marco y por otra de ejemplar *myse en abyme* en relación con el propio proyecto cuentístico del escritor, quien acude precisamente a la paráfrasis, la impugnación o el homenaje a temas célebres del cancionero hispánico para alumbrar su

primera colección de cuentos. La defensa de la pasión y el ambiente de seducción y coqueteo desplegados por la prosa reciben sin embargo un sarcástico reverso cuando el cuento se adentra en los veneros del humor negro: en lugar de un romance, lo que finalmente se nos propone es una escena de canibalismo protagonizada por la amante de Antonio, el maestro, que, a la manera de la mantis religiosa, tras intimar con él, termina por devorarlo.

La música del norte de México y el imaginario que lo acompaña vienen siendo objeto en los últimos años de un tratamiento literario ciertamente notable, entre cuyas muestras más significativas se destacan títulos como *Juan Justino Judicial* (1996), de Gerardo Cornejo Murrieta (Tarachi, Sonora, 1937), *Idos de la mente* (2001), de Luis Humberto Crosthwaite (Tijuana, 1962) o *Trabajos del reino* (2004), de Yuri Herrera (Actopan, Hidalgo, 1970), que vienen a sumarse al interés que por el cancionero de la zona habían mostrado también recientemente, si bien de manera algo más indirecta, obras como *Albedrío* (1989) de Daniel Sada (Mexicali, 1953) o *Narcedolia Piedrotas* (1993) de Ricardo Elizondo Elizondo (Monterrey, 1950) e incluso algunos de los cuentos recogidos en *La frontera de cristal* (1995) de Carlos Fuentes. Un universo este que ha atraído también a españoles como Arturo Pérez Reverte (Cartagena, 1951), quien se aproximara célebremente a él con *La Reina del Sur* (2002).

El trabajo con el cancionero hispanoamericano no resultaba en ningún caso ajeno a los autores peninsulares, quienes habían venido recurrido a él con regularidad desde la década de los ochenta. Así lo ponen de manifiesto las obras de Rosa Montero (Madrid, 1951) *Te trataré como a una reina* (1983) o Emilio González Déniz (Gran Canaria, 1951), *Bolero para una mujer* (1984). En esta, el bolero ofrece a María Angustias, la protagonista y narradora, un espejo y un contrapunto a través del cual analizar su vida, su matrimonio y su papel como mujer en una sociedad que la discrimina. La canción impregna la narración, tanto en el nivel de la tematización explícita (el personaje reflexiona una y otra vez acerca de la propuesta relacional y sentimental contenida en sus letras), como en el de la propia organización discursiva, que apela de manera reiterada a su intertexto. Sin embargo, y pese a lo interesante de la propuesta en cuanto a su tentativa de disección de una parcela de la sociedad insular y a su representación de una voz silenciada por las tradiciones sociales y literarias, el autor no es siempre capaz

de sortear los peligros de la retorización melodramática y tópica contenida en los peores testimonios bolerísticos. Así, dicotomías como pasión/conveniencia, liberación femenina/dominación masculina, aventura/rutina, etc., son abordadas de manera estereotípica y es solo la ambigüedad contenida en el proceder final de la protagonista la que recupera para la narración un verismo y una complejidad psicológica mayores. Resulta también notable la remisión al mundo del bolero de títulos como *Si tú me dices ven* (1996), de Ramón Pernas (Viveiro, Lugo, 1952), que cierra cada capítulo con una alusión al tema de Los Panchos que le da nombre, o *El cantante de boleros* (2005), de Javier Tomeo (Quicena, Huesca, 1935) donde aquellos se proponen otra vez como correlatos que reflejan a la perfección el universo sentimental de sus criaturas, personajes solitarios, prisioneros de la incomunicación y marginales tanto por su condición social como por su situación afectiva. En el año 2000, Ignacio Martínez de Pisón (Zaragoza, 1960) recurriría al repertorio de Agustín Lara para titular su *María Bonita*, en la que las menciones a la canción desempeñan una función catalizadora del deseo y la utopía personal frente a la realidad descarnada de la posguerra, si bien su presencia en la trama es por lo demás escasa. Recientemente, Pedro Víllora (La Roda de Albacete, 1968) optaba por resignificar el conocido bolero de la mexicana Consuelo Velázquez en *Bésame macho* (2000), pieza teatral que, como señala Bárbara Foley (2001), retomaba el tópico del *carpe diem* bolerístico y enfatizaba su dimensión erótica, alterando no obstante la tradicional atribución de género contenida en aquel y desafiando con ello las convenciones tipificadas por la canción popular.

Nacida en Madrid en 1959 pero considerada una escritora costarricense, Dorelia Barahona remite en *De qué manera te olvido* (Premio Juan Rulfo 1989) al bolero-ranchero popularizado por Vicente Fernández para presentar la historia de amistad y crecimiento personal de tres muchachas del interior costarricense en un relato desesperanzado sobre la gestación y el desmoronamiento de los sueños, tanto públicos como privados. El ambiente de compromiso político en que se desenvuelve la juventud de las protagonistas, con el telón de fondo de la lucha guerrillera centroamericana, hace que se multipliquen las referencias a escritores y músicos “enrolados”, las cuales conviven no obstante con una variada gama de menciones a otras manifestaciones culturales, desde la canción ranchera a André Breton, de Sergio Mendes a Joan Manuel

Serrat, Bob Dylan, Willy Colon o Celia Cruz y toda una gama de marcas comerciales, enumeradas con asombro desde un país que se incorporaba progresivamente a la sociedad de consumo.

#### 4.4. LA INSCRIPCIÓN NARRATIVA DE LA CANCIÓN MEXICANA.

##### 4.4.1. AGUSTÍN LARA Y LA VANGUARDIA *KITSCH* DE MANUEL PUIG.

-¿Cómo se llama?  
-Mi carta, y es de un argentino, Mario Clavel.  
-Yo creí que era de un mexicano, o cubano.  
-Yo sé todos los de Agustín Lara, o casi todos.

Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*

Novelas como *Boquitas pintadas* (1969), *El beso de la mujer araña* (1976) o *Pubis angelical* (1979) materializan el anterior aserto de Molina. El de Lara es para sus personajes un repertorio familiar, que manejan en su conversación, además de un elemento importante dentro de la arquitectura narrativa diseñada por Puig. Si *Boquitas pintadas* toma su título de un verso del *fox-trot* “Rubias de Nueva York”, que Gardel interpretaba en la película *El tango en Broadway* (1934), y los epígrafes que preceden a cada capítulo provienen a su vez de tangos de Le Pera, Rubinstein y Homero Manzi, la única excepción a esta línea la constituye la introducción de la decimoquinta entrega por los versos de un bolero de Agustín Lara: “...azul, como una ojera de mujer, / como un jirón azul, azul de atardecer”. Entre las películas que Molina relata a su compañero de celda se encuentra un musical de la época dorada del cine mexicano, testimonio imaginario del género de cabareteras con el que el escritor se familiarizaría tras fijar su residencia en México en 1973, decepcionado por la fría acogida de *La traición de Rita Hayworth* en el medio intelectual argentino y por el rumbo político que iba tomando el país. Se trata de un melodrama total, en el que la protagonista se ve obligada a prostituirse para costear el tratamiento médico de su amante, quien termina por descubrirlo y es sostenido en su azoramiento por un coro que entona “Noche de ronda”.

Como un *collage* de fragmentos de boleros del jarocho, en particular del muy modernista “Hastío”, se construye el capítulo séptimo de *Pubis angelical*:

Qué hastío, se había dicho la actriz al enterarse. El hastío. Se imaginó al hastío como un pavo real, según las palabras de una bella canción. [...] Cuando se besaron, ella se mantuvo alerta y no cerró los ojos, y fue así que en los ojos de él se vio también reflejada ella misma, color rosa. Como si se las dictasen al oído, ella repitió palabras que ya había oído en alguna copla, ‘...que asesinen tus ojos sensuales, como dos puñales, mi melancolía...’, a lo que él no supo qué responder. Prosiguió ella ‘...yo he perdido la fe, y me he vuelto medrosa y cobarde, el hastío es pavo real que se aburre de luz en la tarde...’ y él entonces por fin declaró que ‘...como un abanicar de pavos reales, en el jardín azul de tu extravío, con trémulas angustias musicales... se asoma en tus pupilas... el hastío’ [...] (1981c: 127-128).

¿Qué hay en el bolero lariano que se presta particularmente bien a la práctica narrativa de Puig, en sintonía con la variada serie de materiales subliterarios y paraliterarios convocados por ella? En *Boquitas* y *Pubis*, ambientadas parcialmente en las décadas del treinta y del cuarenta del siglo pasado, su alusión se propone entre otros aspectos como testimonio de época. En 1930 se inauguraba la radiodifusora XEW, “La Voz de América Latina”, en la que iniciaría el compositor una carrera que irá consolidándose a lo largo de los años cuarenta, cuando su voz y sus canciones comienzan a llegar también a la Argentina. A su vez, este repertorio representaba dentro del espectro de la canción popular la máxima encarnación del bolero culterano, afectado, exotizante, expresión retórica de la poética modernista, capaz de elevar a un nuevo grado la “aristocracia lingüística” (Zavala, 1989) de por sí propia del género y de promover con su presentación idealizada del mundo en torno, plena de delicadeza y emoción, una estilización de lo real sumamente atrayente para el escritor.

Aunque en *Boquitas* el referente principal lo proporcionaban los tangos de Gardel con letra de Le Pera y el ciclo norteamericano de películas del cantante, ambos venían a compartir las mismas pretensiones de refinamiento que el bolero del jarocho. Alicia Borinsky ha puesto de relieve la “conciencia de [la] propia exageración” presente en los juegos verbales y la cursilería de las letras de Le Pera, las cuales serían elevadas a un grado todavía mayor por la interpretación gardeliana, siempre a caballo entre la asunción sin fisuras del sentimiento y la auto-evaluación irónica del mismo (Santos, 2004: 49). Como ha hecho notar Lúcia Santos, con la convocatoria de estos testimonios

culturales Puig conseguía filtrar sus remisiones a la vida argentina por un tamiz que distanciaba su prosa de la consignación realista y contundente propia de la estética nacional-popular. Pero es sin duda *Pubis angelical* la que exagera esta artificiosidad y esta saturación estilísticas con sus remisiones al universo de la canción popular y a una serie de modelos narrativos “de género”. En ella, la protagonista, convaleciente en una clínica mexicana en 1975, se inquiera tanto en el nivel de la consciencia como en el del subconsciente al que le conducen sus frecuentes pesadillas por el sentido de su vida, el fracaso de sus relaciones amorosas y su incapacidad para mantener relaciones afectivas con su madre y su hija, así como por la situación socio-política del país, que repasa en sus conversaciones con su ex amante Pozzi, peronista de izquierdas y activista político. Los recurrentes desdoblamientos oníricos de la mujer se presentan en la novela como un contrapunto narrativo que, además de expandir la temporalidad de la trama, ubicada en el presente del autor, al pasado cercano de los años previos a la Segunda Guerra Mundial y a un impreciso futuro post-apocalíptico en el que el planeta ha sido arrasado por un fenómeno de congelación, proporcionan a Puig una plataforma para manipular dos subgéneros literarios menores: el de la novela rosa y el de la ciencia ficción. Ambas mujeres, Ama, la bella actriz sometida por su marido inspirada en la figura de Hedy Lamarr, y W218, “trabajadora sexual” en un régimen totalitario que contempla los servicios eróticos como terapia y como mecanismo de regulación social, comparten con Ana la belleza, la sensibilidad extrema y la necesidad de hallar una contraparte masculina como vehículo de realización personal. En un momento, los sueños de la enferma conducen a Ama a México, donde conoce a un galán con quien sostiene un romance escenificado a través de fragmentos de boleros enturbiado finalmente por los temores neuróticos de la mujer a repetir la historia de dominio y traición que había vivido con el que fuera el amor de su vida. El lenguaje delicado e hiperestésico de las piezas se corresponde con el otro gran referente de los pasajes que tienen por protagonista a la actriz, la cinematografía de Joseph von Sternberg. El manierismo visual, la fantasía deliberada de las escenografías y de las tramas, la atmósfera sugerente y la retórica barroquizante propias de los trabajos del austríaco (Speranza, 2000) son notas caracterizadoras asimismo de la concepción lírica lariana. La referencia interdiscursiva a películas y canciones y su imitación novelesca hacen partícipe así a la obra de un clima y un lenguaje antirrealistas que en una primera instancia sirven para

oponer al prosaísmo dominante en la vida cotidiana de los personajes un panorama regido por valores como los de la belleza, la generosidad y la pureza de sentimiento.

El repertorio bolerístico trasladaba además al imaginario de amplios sectores de la población la utopía de un espacio erotizado que hacía del amor el centro del universo. Esta tendencia a la privatización del entramado de relaciones sociales, económicas y políticas propia de folletines, canciones, telenovelas, etc., su interpretación de lo real en términos que remiten siempre al terreno de lo íntimo y afectivo, se alza como una constante de la visión del mundo auspiciada por los caracteres principales del argentino. El egotista enfrentamiento al entorno de herencia romántica, despojado de sus componentes de crítica social y reducido a un insistente “canto de Narciso”, es el propio de las mujeres provincianas de *Boquitas*, pero es también el motor que dirige la búsqueda de la felicidad por Ana o Molina. Ellos se solidarizan con la visión dicotómica de lo real de los relatos “de género”, con su codificación de la existencia en términos en los que no hay lugar para el matiz, la complejidad de lo circunstancial, el medio tono, y sí en cambio para la hipérbole y la rotundidad tanto axiológica como emotiva. Interiorizan la cosificación del objeto de deseo, normalmente femenino, estimulada por los libretos, y se aferran a las ilusiones provistas por una proyección de tipo identificativo a la que no es ajena la transmisión serializada de los discursos, con su capacidad para favorecer la confusión entre relato y vida.

También interesa al novelista el bolero del jarocho por su condición representativa del *kitsch* latinoamericano. Si superficialidad e inautenticidad se reiteran como notas caracterizadoras de las manifestaciones reunidas bajo esta órbita, ambas son asumidas sin tapujos por una poética que hace del lugar común y el anacronismo su principal marca, pero que aspira con ello a elevarse a la categoría de arte sin fisuras. A este respecto, esta literatura se hará eco de interpretaciones de corte frankfurtiano en torno a la identificación entre *kitsch*, industria cultural y masificación de las costumbres. De ahí que cuando los personajes de *Boquitas pintadas* se conmueven con la escucha de programas como “Tango vs. Bolero” o con la lectura de unos cuantos libros -siempre en torno a argumentos de tipo amoroso y una idea de la belleza convencional aunque caracterizada por la complejidad del ornato-, crean estar accediendo a una experiencia estética privilegiada al tiempo que completando un particular camino de perfección

espiritual. Pero su análisis trasciende por otra parte la óptica condenatoria de perspectivas como las de Adorno o Greenberg en favor de una aproximación al fenómeno, y en concreto a su encarnación latinoamericana, compleja, capaz de situarlo en una encrucijada en la que este se convierte en exponente de las posibilidades y los anhelos de movilidad social propios de la modernidad. Puig advierte en las vivencias *kitsch* de sus criaturas una búsqueda de estatus que no hace sino remitir al desarrollo de los criterios de gusto en tanto que mecanismo de “distinción”, así como un ansia de evasión de la realidad desestetizada y prosaica de su alrededor. De este lenguaje, con sus propuestas de imitación degradada de una experiencia artística plena, se sirve entonces el escritor para exponer el universo de insatisfacciones, hipocresías y envidias de unos personajes que anhelan ser lo que no son, representantes de un país que busca asimilarse a su vez a modelos de los que se halla sin embargo muy alejado (Santos, 2004). Mabel desprecia a las artistas nacionales, salvo Mecha Ortiz. Celina y Nené viven angustiadas por la mediocridad de su posición y la frustrante experiencia de unas relaciones que distan de asimilarse al relato del “gran amor” en que se ha forjado su educación sentimental. “Menos mal que no tengo los muebles buenos todavía, por eso no quiero llamar a gente de Vallejos para visita, después salen criticando que no tengo la casa amueblada de lujo, como ya pasó una vez, no le digo quién fue, qué se gana” (Puig, 1999: 30), piensa esta última con insistencia obsesiva.

Y sin embargo, con este material espurio, vulgar, testimonio de una expresión cultural atenazada por limitaciones de todo tipo, el argentino conseguiría elaborar una narrativa sumamente desestabilizadora tanto en sus planteamientos estéticos como en sus propuestas reflexivas. Frente a los prototipos del intelectual lúcido, el asocial escéptico o el obrero y el campesino inmersos en la lucha contra la injusticia protagonistas de la literatura precedente, Puig se fijó en la “masa”, seleccionando como personajes a seres anodinos, mediocres en lo relativo tanto a su inteligencia como a una sentimentalidad regida por modelos externos y dominada finalmente por una exasperada vocación de arribismo social (Shaw, 2003: 230). A través de ellos, elaboró nuevas representaciones del país que le permitían alumbrar un fondo de desigualdad, pobreza moral y represión sexual no siempre advertidos por aproximaciones más tradicionales al mismo. Fijándose en lo que estos tipos humanos que tan bien conocía valoraban, y en sus propias

preferencias, ensayó una traducción ecfrástica de diversos sistemas de representación, con textos que manejaban materiales proporcionados en su mayor parte por los medios de comunicación de masas, sujetos a una valoración negativa tanto por los árbitros del campo artístico como por las instancias representativas de la lucha política y social.

De ahí la presencia en sus novelas de referentes tomados de la radio, el cine o la prensa, pero también su aprovechamiento de las técnicas y los recursos retóricos puestos en práctica por ellos. Los medios ponen a disposición de personajes y autor una variada gama de “lenguajes imaginativos”, sistemas que, aun proveniendo del ámbito de la creación artística, poseen una lógica interna que los hace susceptibles de convertirse en patrones para organizar la comprensión de lo real (Colmeiro, 1989). Desde un punto de vista técnico, Puig advirtió pioneramente las posibilidades que estos le ofrecían para presentar el mundo interior de sus protagonistas con un grado notable de profundidad y verismo. Él mismo se ha referido a esta característica de su literatura, que se vincula por otra parte con su frecuentación de las teorías del psicoanálisis freudiano y lacaniano:

Es posible que Freud haya terminado con el relato en tercera persona omnisciente. Antes de Freud se suponía que el hombre estaba contenido totalmente en su pensamiento consciente, entonces siguiendo esa consciencia se abarcaba totalmente al personaje. Esa credulidad de los escritores en el contenido consciente los hacía funcionar en tercera persona, pero hoy ya no se puede dar por descontado una cantidad de capas de consciencia, semiconsciencia, inconsciencia... Mi intención es precisamente ayudar, mediante ataques oblicuos, a que emerjan esos contenidos ocultos, que si fueran enfocados frontalmente se resistirían a aparecer (en Ramos, 1980: 110-111).

*Pubis angelical* se construye así como una ficcionalización casi directa de los presupuestos en torno al papel del inconsciente en el desarrollo de la personalidad y su materialización en el lenguaje del sueño, la identificación proyectiva en figuras y modelos exteriores, etc., no solo por el desdoblamiento onírico de la protagonista en mujeres que encarnan de forma evidente sus obsesiones y sus miedos, sino también por la revisión de los asertos lacanianos en las conversaciones que sostiene con Pozzi, casi una guía de navegación desde la que interpretar las extravagantes interpolaciones en torno a Ama y W218: “-el inconsciente no es una memoria de donde se pueden sacar las fichas como de un archivo. Hay un modelo de funcionamiento, pero que no puede ser captado concretamente, sino a través de la ficción del lenguaje”, explica el abogado

(1981c: 171). Por eso Jorgelina Corbatta ha recurrido a la noción de “bricolaje” para señalar la clave del arte poética de Puig, la de una literatura que no aspiraría a efectuar una transposición directa de la vida, sino a combinar una serie de “mediaciones con las que juega y trabaja para construir una psicología, hacer avanzar la acción, reflejar una sociedad en sus sueños, fantasías y fantasmas” (1988: 18). Los lenguajes de la producción mediática funcionan en esta trayectoria en tanto que “modelos culturales”, al presentarse las conductas de los caracteres como formas miméticas, casi siempre degradadas, de otras representadas en ellos, y que “modelos artísticos”, patrones para el ejercicio creativo, de manera que “la situación de los personajes, su búsqueda de una voz nueva a través de lenguajes usados, es paralela a la búsqueda por parte del autor de una voz propia, a través de lenguajes apropiados” (Colmeiro, 1989: 167-171, 187).

Esta solidarización aparente con una amplia gama de formatos, estructuras genéricas, retóricas, etc. viene anunciada en un texto como *Boquitas pintadas* por su disposición formal acorde a las convenciones del folletín. Las entregas sustituyen a los capítulos, precedida cada una por fragmentos de canciones que dialogan indirectamente con el contenido argumental. Las remisiones al cancionero representan además el papel de una música de fondo que establece el tono sentimental en el que quisieran desenvolverse los personajes, un universo de amores apasionados, fidelidades inquebrantables, actos heroicos de entrega... que termina por iluminar por comparación la realidad de intereses pragmáticos, hipocresía y mezquindad que los domina. No son solo discursos vinculados a la subliteratura los que conforman el pastiche textual organizado por el autor. Exacerbando la combinación de materiales heterogéneos que había ensayado ya en *La traición de Rita Hayworth*, documentos policiales, obituarios, crónicas de sociedad, cartas, álbumes, folletines, artículos de periódico, locuciones radiofónicas, consultorios, agendas privadas... minimizan el papel de una instancia narradora que cuando aparece hace gala de una exhaustividad y una impersonalidad sorprendentes en la presentación de los datos, a caballo entre el *behaviorismo* y el informe clínico o policial. También *El beso de la mujer araña* prescinde de la figura del narrador y opta por presentar un diálogo solo interrumpido por la inserción de textos dispares: notas penitenciarias, listas de la compra, reseñas de textos de carácter científico en torno a la homosexualidad... En *Pubis angelical*, el lenguaje neutro y culterano, pleno de *clichés*,

propio de la novela rosa, domina los pasajes que tienen por protagonista a Ama, mezclándose con la retórica propia de la ciencia-ficción en los que a partir de la segunda mitad del libro narran las andanzas de W218 y, en una tercera modalidad discursiva, con la escritura procedente de un diario íntimo.

De la técnica cinematográfica, el escritor había adoptado ya por otra parte en *La traición* procedimientos como los del acercamiento o *close-up*, la finta por la que, al focalizar la atención de manera progresiva y directa sobre un personaje, la transmisión de sus pensamientos se resuelve como algo natural, fomentando de paso la identificación del espectador. Recursos como este, así como los cortes espacio-temporales que aproximan la construcción novelesca al montaje habían sido puestos en práctica por otros escritores hispanoamericanos con anterioridad. Sin embargo, Puig no tardará en exacerbar el diálogo entre literatura y cine al estructurar *El beso de la mujer araña* conforme al modelo del guión y el juego de plano y contraplano. *Pubis angelical* se hará también máximo eco del tratamiento expresivo del montaje y el uso dramático del primer plano propios del melodrama hollywoodiense, asumidos sin ambages por el mexicano. Son estas probablemente además las novelas que, junto con *La traición*, dan cuenta en un grado más notable del despliegue mitográfico con que la cinematografía ha inundado el imaginario. También resulta común el empleo de este tipo de interdiscursividades (reales o fingidas) con las funciones corrientes de la *mise en abyme*, la anticipación trágica, etc.

Pero sin duda el aspecto más llamativo de esta frecuentación literaria del acervo mediático lo proporcionaba su complejo abordaje de las relaciones entre mito y realidad, su novedosa evaluación de las encarnaciones contemporáneas del “bovarismo” –la identificación extrema con textos de carácter pasional (Amícola, 2000)-, que lo separaban de las perspectivas analíticas dominantes en la América Latina del momento. Ciertamente, es esta una narrativa que cabe considerar en primer término como una ilustración de las distancias que separan la realidad de las formas con que los medios y los discursos hegemónicos revisten y mediatizan “el deseo”. Si *The Buenos Aires Affair* constituía un testimonio curioso de novela policial en la que faltaba el “caso”, *Boquitas pintadas* rompía el contrato genérico que parecía suscribir al colocar en el subtítulo la palabra “folletín” con su minuciosa desarticulación de los entramados reduccionistas y

desproblematizadores propios de este. Lo hacía al exagerar la presencia de rasgos propios de la retórica folletinesca en los parlamentos y, sobre todo, los escritos de los personajes, con una saturación tal que no podía sino terminar llamando la atención sobre el carácter inauténtico y estereotipado de ese lenguaje, y de paso, sobre la propia inautenticidad de los sentimientos que expresaba. Como afirma Graciela Reyes, “en la estilización literaria, el cliché de la palabra denota la falta de autenticidad de la pasión” (1984: 149). Puig acometía asimismo la crítica de un modelo de educación sentimental mediante un ejercicio continuado de contextualización contradictoria. Y es que la sorprendente asepsia del organizador de los materiales novelescos se convertía en un mecanismo de evaluación crítica al comprobar la adhesión del discurso a un esquema que reitera la exhibición contrastante de ejemplos de entrega moral y emocional, la mayoría provenientes de los relatos de segundo grado –canciones, poemas, seriales...-, junto a testimonios de signo radicalmente opuesto. Al nivel de la trama, *Boquitas* rompía por último con la hegemonía temática del amor-pasión propia de las narraciones sentimentales, como recuerda Lúcia Santos (2004: 53), poniendo al descubierto, más allá de los entresijos de unos romances marcados por la insatisfacción y por el engaño, la brutal jerarquización y la desigualdad de la sociedad argentina de provincias en las décadas del treinta y el cuarenta.

También *Pubis angelical* ensayaba una desautomatización de los mecanismos por los que la dominación genérica se inscribe en el inconsciente femenino vía el repertorio mediático. El hilo conductor de la fábula no es aquí otro que el de las tentativas de Ana por liberarse de una vivencia de la sexualidad que la ha llevado a interiorizar toda una serie de atribuciones favorecidas por el discurso patriarcal, entre ellas la “cosificación” de la mujer como ente pasivo y subordinado. El papel que la cultura popular desempeña en la acreditación de esta estructura es denunciado en forma casi expresionista por el escritor a través de las subtramas oníricas: “la servidora se limitó a agregar que el Amo había dejado precisas y definitivas instrucciones sobre el modo de darle la bienvenida [...]. Todo había sido cuidadosamente ideado por el Amo para dar el máximo placer a su esposa y, la servidora insinuó, cualquier interferencia implicaría un grave desprecio” (Puig, 1981c: 11). Tampoco la saturación retórica propia de los pasajes imitativos de los subgéneros “de consumo” parecía exenta de algún grado de parodia o de condena:

Le resultó inverosímil el rojo de aquellos mameyes ¿bermejo o coralino, lacre, punzó, granate, purpúreo o carminoso? Y los aguacates eran verdemar y verdemontaña y verdinegro, se dijo, mientras que las papayas le resultaban o amarillo azufrado o caqui o canelado o azafrán, y los dátiles carmelita, pardo, aburelado, castaño o bronceado según le incidieran los rayos solares... (1981c: 129).

Sin embargo, el carácter paródico de esta literatura no ha dejado de ser objeto de polémica. La negativa del autor a reconocer en su práctica un ejercicio de parodia ha sido resuelta por la crítica bien mediante la remisión de su poética al terreno del *pop art*, bien mediante una reformulación del propio concepto de parodia. Graciela Speranza (2000: 38) desestima por ejemplo esta adhesión al entender que la ausencia de narrador en esta novelística cancelaría la doble orientación discursiva imprescindible para el desarrollo de las relaciones dialógicas o de la parodia bajtiniana. Por su parte, autores como Elzbieta Sklodowska (1991), José Amícola (2000) o Ana María Amar Sánchez (2000) ponen en sintonía la obra de Puig con una comprensión ensanchada del fenómeno que remite a las reconceptualizaciones del mismo iniciadas por el formalismo ruso y proseguidas por investigadores como Linda Hutcheon (1985). Frente a la vinculación clásica de la parodia con un género menor asociado a la tradición de lo burlesco, Hutcheon asumirá la comprensión formalista de la parodia como un “modo” narrativo antes que como un género, pero se desmarcará de las posiciones dominantes entre la mayoría de formalistas y post-formalistas en torno al sentido de la refracción operada por ella sobre el texto base. Si al incluirla entre los casos de discurso dialógico Bajtin había consolidado la perspectiva según la cual el texto parodiado es siempre objeto de burla y de rechazo, la investigadora defenderá por contra el carácter neutral (*unmarked*) del *ethos* paródico, al que caracterizaría solamente su condición de respuesta polémica y creativa a un original dado (Skłodowska, 1991: 52)<sup>131</sup>. Elzbieta Skłodowska se solidariza con estos presupuestos y los aplica a su revisión del campo

<sup>131</sup> Considerando la imposibilidad de pensar en términos transhistóricos, Hutcheon hace hincapié en que sus observaciones tienen por objeto a la parodia moderna. A este respecto, ya Jameson había diferenciado entre parodia y pastiche como prácticas correspondientes a la modernidad y la postmodernidad respectivamente. Para él, la idea de burla resultaría consustancial a la primera, mientras que el pastiche consistiría más bien en una “*blank parody*”, una parodia vacía, neutra, propia de un momento carente de una norma hegemónica, en el que se desvanecen las reglas e impera la heterogeneidad de estilos. Hutcheon distinguirá por su parte a la parodia del pastiche al entender que la primera realiza siempre un “reciclaje artístico” o una refuncionalización de los elementos parodiados (Amar Sánchez, 2000: 25-26).

narrativo hispanoamericano señalando que la relación paródica entre el texto y el pretexto sería la propia de una “distancia irónica” que puede ser matizada produciendo “toda una gama de impresiones subjetivas”, desde el rechazo feroz de la sátira hasta el humorismo lúdico o incluso la valoración respetuosa del original. Según este punto de vista, corresponde entonces al lector determinar “el ángulo desde donde se ha colocado el segundo sujeto de la enunciación” (Amícola, 2000: 163), un aspecto al que no resulta ajena la propia contextualización histórica de la mirada crítica, como ha hecho notar Ana María Amar Sánchez (2000: 26).

Pese a la imprecisión de parte de estas matizaciones, no hay duda de que ellas han abierto una perspectiva novedosa desde la que afrontar algunas claves de la novelística de Puig. Si por un lado la eliminación de toda voluntad “destruktiva” tiende a asimilar la parodia al pastiche, no cabe duda tampoco de que definir a este como “neutro” resulta complicado si se considera que toda reorganización o cita de elementos implica de por sí una cierta evaluación de los mismos (Amar Sánchez, 2000). Es a ello a lo que apuntan la saturación estilística y la llamativa discordancia de las yuxtaposiciones escénicas y discursivas practicadas por el escritor. Y sin embargo hay siempre un fondo de irreductibilidad tras este gesto que impide reconocer en él un mero ejercicio de crítica a la manipulación y la vulgaridad inherentes a los productos culturales de consumo. De ahí que se mantengan vigentes asertos como los de Graciela Speranza, los cuales remitían la “ambigüedad” constitutiva de esta literatura a las coordenadas del *pop*, o los de Carlos Monsiváis en torno a un lenguaje “que ni está por encima ni por debajo de sus personajes, que ni los desautoriza ni los patrocina” (Monsiváis, 2000b: 55). En este sentido, Amar Sánchez recurre a la idea de cita con “ausencia de ingenuidad” propuesta por Eco en las *Apostillas a El nombre de la rosa* (1983) para dar cuenta del regreso postmoderno a formas y motivos culturales preexistentes, muchos de ellos pertenecientes al ámbito de la pseudo-literatura, los productos de consumo, las producciones “de género”..., a través de parodias, alusiones, intertextualidades, etc. Estrategias de citación que no implican para el semiólogo ni la desautorización ni la solidarización con el hipotexto: “[...] han quedado definitivamente aclaradas dos ideas. Que se podía volver a la intriga incluso a través de citas de otras intrigas, y que las citas podían ser menos consoladoras que las intrigas citadas” (Eco, 2000: 81).

*Pubis angelical* asume esta dialéctica en forma explícita. Sus personajes se desenvuelven entre la exaltación de los modelos mediáticos y su desarticulación subsiguiente, tanto en el nivel del sueño, donde los amantes traicionan repetidas veces a las dobles de la protagonista, llevándola a percibir la falsedad de los libretos sentimentales con los que está familiarizada:

[...] Pero él no podía ya concebir que el dolor los volviese a tocar y no atinando a más que mirarla, la confundió con el cisne que en ese momento se reflejaba en sus pupilas, “...cisne que Dios pintó en cristal, dame el marfil... de tu perfil... ritual. Beso de luz, rubor nupcial... nítido albor, pálida flor... del mal...”.  
¿Por qué de mal, ella que era toda belleza y transparencia? (1981c: 135),

como al del consciente:

Qué asco los hombres. Y yo que digo que mi vida depende de encontrar un hombre, el adecuado. Qué loca estoy. Qué estúpida. Y lo peor es que esa es la verdad. Sin esa ilusión no me importa vivir un minuto más. ¿Por qué soy tan tonta? ¿quién me habrá metido eso en la cabeza? ¿o es que está en nuestra naturaleza esa necesidad de romance? ¿qué romance, si ninguno dura? (1981c: 193).

La liberación de la protagonista de sus servidumbres se produce cuando, al final del relato, esta accede a cimentar su vida en torno a la construcción de una personalidad plena, madura y autónoma, y no en función de su sometimiento a un “Otro” que la guíe y la perfeccione. La superación de su rol como mujer –en el sentido de mitad dependiente y ninguneada del cuerpo social- es presentado en el terreno novelesco de la proyección inconsciente mediante la imagen simbólica del “pubis angelical”, un pubis liberado de las sujeciones y las limitaciones del sexo, mientras que en el del consciente se expresa a raíz de la voluntad final de Ana de reconciliarse con su madre y su hija, a las que su enfermiza dependencia de la aprobación masculina se había empeñado en negar.

Pero abundan por otro lado en esta producción asertos como este célebre de Molina, homosexual detenido por corrupción de menores en los años finales del peronismo: “pero tonto, es que los boleros dicen montones de verdades, es por eso que a mí me gustan tanto” (1981b: 143). Efectivamente, los boleros y las películas de serie B permiten al preso construir una realidad alternativa dentro del confinamiento de la

celda, ofreciéndole un contraste liberador con la opresiva realidad en torno semejante al que las locuciones radiofónicas y las historias por entregas proporcionaban a los personajes de *Boquitas* o al que representaban las películas de Hollywood para un Totó insatisfecho con el clima represor e hipócrita de su ciudad natal en *La traición*. Este patrón, repetido, alumbra ya de alguna manera una marca definitoria de la propuesta de Puig: la revisión del discurso establecido y la desarticulación de sus falacias no afecta en exclusiva a las propuestas evasivas, despolitizadoras y cursis de la cultura popular-comercial, sino que procede con idéntico grado de penetración a consignar las incongruencias que atraviesan a aquellas que pueden ser consideradas como su contraparte, procediendo a rescatar así toda una serie de valores negados o silenciados por los universos de la política, la economía, el mundo viril de la competencia física y la violencia, las relaciones laborales, etc.

El contrapunteo verbal y emocional de Molina y Arregui en *El beso de la mujer araña* escenifica de manera clara esta situación. En ella, tanto la ortodoxia política de raigambre nacionalista como la defensa de la pasión absoluta, de carácter egótico y evasivo, propia del discurso sentimental, son sometidas a un exhaustivo escrutinio. Y sin embargo, la mayor riqueza literaria del personaje de Molina frente a la del militante Valentín parece traslucir una mayor simpatía del escritor hacia el universo de valores y preferencias del primero. En estas “simpatías no ocultas” radica uno de los presupuestos más novedosos y atractivos de la literatura de Puig. Y no solo porque la operación puesta en marcha por él dista de detenerse en la consignación del componente manipulador de la cultura “de” o “para” las masas, para, en un paso más, y al mismo tiempo que da cuenta de esta circunstancia, analizar de forma sutil el entramado social y mental que sostiene su éxito. Si el escritor da cuenta de la dificultad de sus personajes para escapar del papel que la sociedad ha dispuesto para ellos, haciendo hincapié en el modo en que la cultura de masas educa la sensibilidad de los más débiles, al mismo tiempo, y aquí radica una de sus iniciativas de carácter más innovador, se ocupa de rescatar y valorar componentes asociados a esa misma debilidad. Su óptica participa parcialmente por ello de la conocida absolución de lo *kitsch* por Abraham Moles como “arte de la felicidad” y de la defensa de Ramón Gómez de la Serna de una cursilería de

signo positivo, ingenua, capaz de dar cabida a sentimientos reprimidos por el Racionalismo como la ternura, la belleza y la pasión.

Por todo esto también los relatos se detienen con notable interés, con morosidad propia de la novela decimonónica, en la intrahistoria representada por los manuales de educación y los anuncios de modas de las revistas, en el universo de amores exaltados de las películas de serie B, en las ensoñaciones fantásticas de los heterocosmos de refinamiento sternbergiano y lariano. Ellos representan una opción ante ese otro objeto de crítica que constituye por ejemplo la retórica de formación viril, nacionalista, de “estirpe sarmientina” de que da cuenta el álbum de fotos del joven Juan Carlos. La consignación detallada de todos estos “géneros menores” y su elección como “formas narrativas”, “medio de configurar psicologías” y “vehículos de sueños colectivos” está relacionada con un interés por el débil, el sometido y el oprimido, con los que el propio Puig se identifica (Corbatta, 1988), y con su solidarización con las propuestas de armonía y sensibilidad estéticas enarboladas por ellos.

No es por eso casual que las remisiones al bolero desempeñen funciones constructivas de primer orden en un texto como *El beso de la mujer araña*, convirtiéndose en el catalizador de la transformación afectiva de Valentín y de esta manera en uno de los puntos climáticos de la trama, como ha destacado René Campos (1991): la inclusión intertextual del bolero “Mi carta”, con su tono nostálgico y sugerente, propicia la apertura sentimental del guerrillero, llevándole a asumir la naturaleza del amor que le vincula a su compañera y a su antigua amante Marta, negado por él por sus dimensiones burguesas y contra-revolucionarias, y a enfrentar en un plano de igualdad a su pareja de celda, con quien termina por establecer una relación sumamente intensa, que culmina en su encuentro físico.

-Pero tenés que razonar, entonces, y convercerte.

-Sí, pero hay razones del corazón que la razón no entiende. Y eso lo dijo un filósofo francés muy de los mejores. Así que te embromé. Y creo que hasta me acuerdo el nombre: Pascal. ¡Chúpate esa mandarina!

-Te voy a extrañar, Molinita...

-Aunque sea las películas.

-Aunque sea las películas... (1981b: 264).

Esta suerte de “quijotización” de un Molina ni tan ingenuo ni tan generoso como para no mantener engañado a su compañero durante buena parte de la trama, la incorporación a su pensamiento de una reflexión de tipo social y político de la que se había desentendido a lo largo de su vida, y de “sanchificación” de Arregui, la contaminación de cada uno por los discursos y el sistema de valores del otro, define en buena medida el eje desde el que interpretar la literatura de Puig. En *Pubis angelical*, es Ana la que encarna esta dialéctica: “la mataría a mamá cuando me dice que no sé lo que quiero. [...] Claro, ella lo que está diciendo, en otras palabras, es que soy la tonta que no encuentra su personaje” (Puig, 1981b: 195). Una búsqueda de la propia máscara, de la *persona*, que la mujer desarrolla siempre a través de libretos ajenos: el que le impone una sociedad patriarcal en forma de estereotipo de “la perfecta casada”, la encarnación del “eterno femenino” contenida en revistas, seriales, canciones, películas..., el de la compañera militante anhelada por Pozzi... Ana reproduce los códigos de comportamiento que le son asignados socialmente:

Pero la verdad es que la mujer cuanto más pasiva mejor, más elegante, ¿no? (89).

-¿Acaso no se puede fantasear un poco... con un hombre superior?

-¿Superior a quién?

-Superior a los otros. Superior a mí (19).

Claro que en un hogar conviene que el hombre lleve la batuta, porque es más estable, más racional que la mujer (29).

Y, sin embargo, es precisamente mediante la dramatización de las relaciones humanas, a través de la frivolidad de una puesta en escena consciente y continuada de roles y personajes, del juego de la máscara y la contramáscara que los relatos de género exacerbaban hasta el delirio, que la severidad de las identidades rígidas de “lo varonil” y lo político puede ser lúcidamente analizada por ella. Fernando Valerio-Holguín (2006) sostiene por ello que el bolero va a ser aprovechado por Puig para la crítica contra el machismo y el dogmatismo político. Canciones, películas, novelas... conducen a la valoración de una parcela de la realidad tradicionalmente silenciada, ignorada por banal e intrascendente.

-Y ese es el bello mundo interior de los hombres. [...] Y la verdad es que se parece mucho al mundo real, lleno de guerras y violencias de todo tipo. El parecido es innegable, qué curioso. Pero qué estúpida soy ¡si son ellos los que construyen el mundo! A su

imagen y semejanza. Un mundo de guerras, de ataques histéricos entre países, de explotaciones de débiles. [...] Yo no me imagino un mundo gobernado por mujeres. Porque lo que tenemos nosotras en la cabeza es vestidos, y cortinas y manteles, y botas de Dior, y carteras de Gucci, y [...] Pero está mal que me eche tierra encima, como mujer. No solamente de esas tonterías estamos llenas, también de una real sensibilidad. [...] Nada como la música de Mozart para sugerir un mundo armonioso, al que se haya venido para gozar cada minuto de nuestra existencia. Si los hombres tuviesen más música dentro del corazón, más Mozart, el mundo sería diferente (232).

Este es el sentido simbólico positivo de la construcción de la identidad genérica femenina por los personajes “débiles” del argentino. Un concepto de mujer del que participan varios de sus protagonistas hombres, en su mayoría homosexuales y por lo mismo perseguidos y sometidos, y que pasa por asumir muchos de los tópicos que son asignados a la mujer por los productos de la cultura de masas, revalorizándolos positivamente ante un mundo que sanciona por otro lado la violencia, la brutalidad o la insensibilidad. En sus dimensiones positivas, “ser mujer” significa para Puig asumir el terreno de lo íntimo, lo afectivo y lo estético, y adherirse a una teatralidad que ofrece la contracara favorable del dogmatismo propio de los caracteres “comprometidos” de su literatura: “-si ya uno no se puede imaginar algo lindo, ¿qué le queda? Si en este mundo no te imaginás las cosas lindas estás perdido, porque no existen” (Puig, 1981c: 150).

El sexo se convierte así para Ana simultáneamente en motor de un ensueño liberador y en una cadena que la ata a una realidad que se siente incapacitada de cambiar. La aparente inconsciencia de Ana, su insolidaridad, no le impiden realizar de hecho un lúcido análisis de las incongruencias y la vacuidad misma de la actividad política de Pozzi. De nuevo, la desarticulación del falso mito es absoluta, con un radio de penetración que se extiende no solo al terreno de lo privado y lo sentimental, sino también al de la política, la racionalidad instrumental, etc.

Me da vergüenza ser espectadora, pretendo algo más. Lo comprendo a Pozzi cuando dice que entró al peronismo porque desde adentro puede hacer algo por cambiar lo que no le gusta. Así por lo menos está tratando de hacer algo en la vida, de entrar en acción. O se hace la ilusión de estar en algo. Pero yo no podría hacerme esa ilusión, poniéndome en su lugar. Porque no les creo a esos tipos, por más que quiera. Es tan confuso todo lo que proponen (193).

#### 4.4.2. RECUPERACIÓN HISTÓRICA Y AVENTURA SENTIMENTAL: *AMOR PROPIO*, DE GONZALO CELORIO.

*Amor propio* testimoniaba en 1992 la vigencia de un quehacer literario cuyas coordenadas habían sido definidas en los años finales de la década del sesenta y a lo largo de la del setenta, pero que mantenían todavía en la de los noventa buena parte de su vigor estético y editorial. Efectivamente, con su primera novela el también ensayista y profesor mexicano Gonzalo Celorio subscribía unas líneas -el coloquialismo, el humor, la cotidianidad, la aparente sencillez...- que venían siendo desarrolladas por compañeros de generación como Skármeta, Mastretta o Bryce desde tiempo atrás, a la vez que ofrecía un nuevo ejemplo de trabajo narrativo con la canción popular, notable tanto por la significatividad de una prosa “saturada” por la convocatoria intertextual de fragmentos de canciones como por la maestría con la que era reformulado este expediente. De la melomanía del autor darán cuenta asimismo, aunque en menor grado, el resto de sus trabajos de ficción, desde las novelas de 1999 *Y retiemble en sus centros la tierra* y 2006, *Tres lindas cubanas*, con título de danzón, hasta la miscelánea de 1994 *El viaje sedentario*.

Exacerba la primera de ellas el aprovechamiento del cancionero con dos finalidades para las que este ya había dado cumplidas muestras de valía: la caracterización sentimental y la reconstrucción descriptiva del momento histórico. El recurso a elementos de la cultura popular, y en concreto a la música, para la recreación crítica de un período cercano de la historia nacional no era ajeno como comentamos al entorno literario mexicano. Había sido puesto en práctica con gran éxito unos años atrás por Ángeles Mastretta en *Arráncame la vida*, donde la representación paródica de los abusos del sexenio ávila-camachista se fusionaba con la subversión de los patrones afectivos consignados a la mujer por buena parte de la canción ligera. O anteriormente por José Emilio Pacheco en *Las batallas en el desierto* (1981), texto con el que la novela de 1992 guarda no pocas concomitancias. Tanto la adopción del esquema del *bildungsroman*, particularmente de la variante conocida como “novela de surgimiento”, que asocia desarrollo histórico e individual, como los mecanismos usados para la evocación del pasado, presentan notables similitudes en ambos trabajos. Entre ellos, su

metonímica recreación de la Ciudad de México, lejos lo mismo del traslado decimonónico del interior burgués que de la representación del paisaje “en tanto que prueba de talento estético” (Monsiváis, 2000b: 1007), y donde el reemplazo de la descripción tradicional por el intertexto publicitario, la enumeración abusiva de marcas comerciales y el recuento de ritos ejemplares del arribismo social forma parte de la estrategia de los dos autores para dibujar sociedades sumidas en un proceso de modernización mal entendido. La profusión de referencias a bienes de consumo, a figuras de moda y a ceremonias domésticas se presenta así en *Amor propio* como cifra de un tiempo:

Por sus dedos tartamudos pasaron la máscara africana de Taboo, la sonrisa roja de Harry Belafonte y la sonrisa blanca de Nat King Cole, el fondo negro de Sixteen Tons, la cintura azucarada de Virginia López, las estrellas gitanas de Rafael Acevedo... Hasta que encontró la portada que le mordía los dientes: el London 1772 en el que Sarita Montiel fumando espera (Celorio, 1992: 15).

Llegó empapado en la Vetiver que había sustraído, justificado por la falta de solidaridad de su hermano, del closet inexpugnable de Roberto. Llegó con la cara llena de espinillas mal disimuladas con Clearasil y peor combatidas con Vesperal pasta de dientes. Llegó torpe y casi inútilmente rasurado (20).

También la consciencia del paso del tiempo, el desmoronamiento de la utopía personal y colectiva y “la rememoración de zonas conflictivas de la existencia vinculadas a una forma de vida, a una ciudad y a un país” (Verani, 2003: 3) características de la narrativa breve de José Emilio Pacheco resultan centrales a la literatura de Celorio. Sin embargo, la desmitificación de la nostalgia, que en Pacheco se opera mediante la presentación de la infancia como el espacio propicio para que “códigos de clase, de cultura popular y mediática, de raza y de género se inscriban poco a poco en el cuerpo y la memoria del ciudadano” (Sánchez Prado, 2004: 393) queda mitigada ahora por el recurso sostenido a la parodia, capaz de conceder a la novela su doble estatuto de homenaje y denuncia. El libro acomete la revisión de quince años de la historia mexicana a través del relato de formación de un joven estudiante de Letras de la UNAM, Ramón Aguilar, trasunto no disimulado del autor, a partir de dos premisas organizadoras de la evocación: de un lado, la noción de la vida como rito; de otro, la de la memoria como depositaria de sentido de la trayectoria personal. Ambos, el recuerdo y el ritual, terminan por revelarse insuficientes en su misión de dotar de coherencia al

devenir, pero la apuesta pasa por recrear, con humor y ternura, las formas de esa tentativa. Así, si el narrador de *Las batallas*, contradiciendo su propia actividad retrospectiva concluía su relato con una exaltación del olvido que se ha hecho célebre: “...demolieron el edificio de Mariana, demolieron mi casa, demolieron la colonia Roma. Se acabó esa ciudad. Terminó aquel país. No hay memoria del México de aquellos años. Y a nadie le importa: de ese horror quién puede tener nostalgia” (68), la cita de Onetti que encabeza este otro texto da cuenta de un proyecto escritural de signo distinto. “La maniática tarea de construir eternidades con elementos hechos de fugacidad, tránsito y olvido” que Onetti sanciona es la misión de la que no reniega Celorio, pese al idéntico rigor de sus constataciones.

La maniobra de lectura del Estado a partir de lo cotidiano explica en parte la importancia concedida a lo musical en tanto que ingrediente caracterizador de las distintas fases de crecimiento del protagonista y de las particularidades sociológicas y estéticas del tiempo en que se desarrolló cada una de ellas. Y es que pese a la ubicación de los acontecimientos en una época vivida por el autor, *Amor propio* se inscribe en la corriente de indagación crítica y desmitificadora del pasado propia de la denominada “nueva novela histórica”. Los sucesos de Tlatelolco constituyen el pivote sobre el que, aun indirectamente, gravita toda la narración, que termina por convertirse en el relato de una serie sucesiva de fracasos, lo mismo personales (un matrimonio roto, una vocación literaria incumplida, una tibia concreción política y social de los afanes revolucionarios de la juventud...) que colectivos, con la matanza estudiantil del 68 alzándose precisamente como su encarnación simbólica. El desencanto que sucedió a los hechos se convierte en el punto axial que determina la trayectoria del protagonista, habiendo sido destacado asimismo por el escritor como un factor determinante a la hora de explicar la falta de cohesión entre los miembros de la que por cercanía biográfica y proximidad intelectual podría haberse constituido como una generación literaria aglutinada en torno a un proyecto colectivo más o menos común. El fuerte impacto que la represión institucional ejerció sobre los anhelos aperturistas y democratizantes de un sector de la sociedad mexicana y su incidencia en el devenir del país a corto y medio plazo se hallaría también en la base de una tendencia que, años después, llevaría a varios de esos

jóvenes sesentayochistas a alumbrar una narrativa preocupada por la revisión crítica de la historia social y política mexicanas de los años de su juventud<sup>132</sup>.

Por todo ello, la novela comparte rasgos de interés con el grueso de las recientes tentativas de indagación crítica en el pasado, tanto con las que lo abordan desde el punto de vista del ensayo como con las que lo hacen desde el de la ficción, un hecho que no resulta sorprendente si se considera que tanto la apertura de la historiografía hacia los campos de la vida social y de la historia privada como su incorporación como documentos propicios a la descodificación del pasado de materiales antes considerados espurios (Aínsa, 2003) vienen aproximando todavía más en los últimos años historia y literatura. El escritor se suma entonces a esta línea revisionista con un proyecto que convierte precisamente en instrumento privilegiado para la recuperación de ese encuentro de voces que es en su recuerdo el México de la segunda mitad del siglo XX a un testimonio transitorio, de consumo, marginal respecto a los materiales que conforman el canon, como es el de la canción popular. En sintonía con orientaciones sociológicas como las de Jesús Martín Barbero o Martin Lienhard, la canción es convocada en el libro por su calidad de soporte aventajado para la inscripción de una memoria colectiva que, “al contener los mitos fundadores del grupo social, ofrece pautas para la interpretación de su presente y la proyección de su futuro” (Lienhard, 2000: 16). Se confirma con ello a otro nivel la cita onettiana, pues el peso que adquieren las invocaciones a lo musical-popular, entre una gama más amplia de menciones a productos culturales y de consumo expresión de la contemporánea sociedad de masas, dan efectiva cuenta de una voluntad de capturar el pasado a través de elementos condenados a la fugacidad, el tránsito y el olvido.

---

<sup>132</sup> A ello se ha referido por extenso el propio autor: “a mí me ha impresionado mucho, y ese es el tema fundamental de mi novela *Amor propio*, [...] que a partir del 68 todas las actitudes que al principio eran gregarias se volvieran solitarias en todos los sentidos. [...] Entonces, no deja de ser muy significativo que ahora [...] nos vengamos a reunir escritores que no teníamos en común nada y que habíamos tenido y que hemos tenido historias totalmente individualistas. [...] Quizá haya otro común denominador, nos interesa a todos la novela histórica. [...] No deja de ser muy impresionante que Carlos Montemayor y Héctor Aguilar Camín hayan hecho sendas novelas históricas sobre, fundamentalmente, la época de la guerrilla en la década de los setenta; que yo haya escrito ya después de un cuarto de siglo de los acontecimientos una novela que habla del 68, en donde el 68 por otra parte, creo que por fortuna, no es la parte total de la novela, pero es el ámbito, el contexto o uno de los contextos donde se desarrolla el personaje. [...] Quizá precisamente porque tuvimos una historia rota abruptamente en el momento más señalado de nuestro despertar vocacional, tenemos la necesidad casi arqueológica de reconstruirla para entenderla, para saber qué pasó” (Arenas-Monreal y Olivares Torres, 2001: 173-174).

La intertextualidad de raigambre melódica contribuye además a una reconstrucción ambiental que trasciende procedimientos tradicionales, promoviendo la expansión receptiva al terreno de la “audición” y la puesta en funcionamiento de mecanismos activadores del recuerdo, no solo visual, sino también físico y sonoro. Aquella resultaba inevitable por otro lado en un texto concebido como la enumeración de los sucesivos “ritos de paso” –el primer guateque, el noviazgo adolescente, la aventura universitaria, el nacimiento de la conciencia ideológica, el bautismo con el alcohol y las drogas, el estreno de la convivencia en pareja, el ejercicio de la paternidad...- que permiten al joven Moncho su ingreso en la sociedad, ritos en su mayor parte festivos y que exigen en consecuencia de la alusión a la música de fondo que suele acompañarlos. La recreación de esos ceremoniales y el hilo conductor de la reconstrucción biográfica llevan así al escritor a realizar una pintura brillante, transida de humor trágico, de algunos de los rasgos definitorios de la sociedad mexicana de finales de los sesenta, para la que no duda en recurrir a personajes-tipo, emblema de época y objeto de revisión paródica, como el exseminarista metido a materialista dialéctico, la joven valedora de la liberación sexual femenina o el adepto al espiritualismo oriental totalmente desinteresado por resolver las cuestiones más elementales de la vida cotidiana.

Fruto de esa pertenencia consciente a la sociedad mediática, más gozosa que denostada, es el cariz del que se reviste el rito en su encarnación novelesca, una suerte de reactualización postmoderna de los patrones definidos por Van Gennep. La propiana salida al bosque como prueba iniciática es sustituida de esta manera por la celebración autocomplaciente del amor propio que da título al relato. El objeto mágico - signo de los tiempos, mediación de los medios- es en este caso un disco de Sara Montiel, cuya portada reproduce la exuberante fotografía de la artista y ofrece el telón de fondo para la masturbación inaugural de Monchito. La invocación de Sara Montiel como icono erótico de una generación y del disco como componente básico de su formación afectiva se ve complementada con la relación paratextual que el discurso mantiene con la portada del libro en la edición de Tusquets: un *collage* ideado por el propio autor en el que la reproducción del *long-play* de *El último cuplé* queda enmarcada por la torre de la Catedral Metropolitana, emblematizando una imagen de la

Ciudad de México en la que esta no es ya tanto piedra y cielo como piedra y vinilo, esto es, corroborando la inserción de la metrópoli y de sus pobladores en la modernidad y evidenciando desprejuiciadamente la transitabilidad de los fueros de la cultura *pop*. Se sumaba con ello *Amor propio* a un aprovechamiento ejemplar del indicio paratextual del que venía haciendo gala todo un sector de la “novela bolero”, y del que dan cuenta tanto la disposición a manera de disco, con caras A y B y pistas en lugar de capítulos de textos como *Los reyes del mambo*, de Hijuelos, o *Parece que fue ayer*, de Romero, como la apertura de *Pero sigo siendo el rey*, de David Sánchez Juliao, con una partitura que ilustra su estatuto de narración con pretensiones de sinfonía, o los numerosos casos de relatos titulados, en su totalidad o en sus epígrafes, con versos de canciones.

Funcionan a su vez las remisiones a lo musical en tanto que expresión simbólica de las tres etapas de la vida del protagonista. Estas trascienden ampliamente la referencia al repertorio mexicano, incluso hispanoamericano, de manera que los años de escuela preparatoria de Monchito resuenan en la novela al ritmo de Bill Haley, Paul Anka y Los Platters tanto como al de las menciones a Hugo Avendaño, barítono especializado en la interpretación de boleros, rancheras y canciones populares mexicanas o del *rock* nacional de Enrique Guzmán, mientras que serán Joan Baez, los *Carmina Burana*, Peter, Paul and Mary, The Doors, “Lucy in the Sky with Diamonds” o la Guantanamera quienes pongan música de fondo al interludio universitario. También la música tropical mexicana de la que el novelista es admirador declarado, la que compositores e intérpretes como Pepe Arévalo, Cayito y el Combo del Pueblo, La Internacional Sonora Santanera o Lobo y Melón contribuyeron a consolidar a lo largo de la década de los setenta, importando y recreando ritmos y melodías procedentes en su mayor parte de Cuba, y que se mixturaron con los componentes caribeños y afroamericanos de la propia cultura mexicana, y, sobre todo en su parte final, los boleros de Pedro Flores, Barbarito DÍez, Bola de Nieve y la mexicana María Luisa Landín van a ser convocados por el texto. El vínculo del bolero, con sus componentes sancionados de melancolía y tristeza, y la recién estrenada madurez de Aguilar resulta a su vez congruente con el creciente pesimismo del texto, así como con su progresiva reclusión en el terreno de lo íntimo, máxime cuando el miedo y la incapacidad han ido poniendo fin a las tentativas juveniles de concurrencia en la regeneración nacional.

El escritor sale por todo esto airoso de su bajtiniana tarea de dar cuenta de los “lenguajes sociales” de una época, orquestando un discurso paradigmáticamente polifónico en el que su dominio de las técnicas de plasmación del lenguaje hablado se hace evidente entre otros aspectos en una precisión y exuberancia verbales que le revelan particularmente dotado para mimetizar los idiolectos de los tipos humanos que pueblan sus páginas. El recurso continuado al estilo indirecto libre, el discurso directo no introducido, la abundancia de verbos de decir, las paronomasias, repeticiones y anacolutos y, cómo no, el intertexto de origen musical otorgan a la novela su específica dimensión auditiva. “Por su música los conoceréis”, parece advertírsenos, y así, la personalidad de las criaturas queda dibujada en gran medida por la música que escuchan, las letras que tararean o los fragmentos de canciones con que un narrador poco ingenuo suele culminar la traslación de sus pensamientos y de sus peroratas. De esta manera, el capítulo inicial puede ser leído en casi perfecta isocronía al ritmo de “Los marcianos llegaron ya”, cha-cha-chá de 1955 obra de Rosendo Ruiz Quevedo. Mambos y cha-cha-chás, como el danzón o el bolero, pese a su origen cubano no tardaron en vincularse de una manera particular con México. Pérez Prado, por ejemplo, crea el mambo en 1940 y en 1948 radica ya en el país azteca, donde le da forma definitiva en colaboración con músicos nacionales. También el esplendor del cha-cha-chá en la década de los sesenta resulta indesligable de su paso al continente vía México. Por otro lado, en el texto de Celorio, el tema de Ruiz Quevedo es citado, aludido, incorporado intertextualmente y sometido a valoración por parte de los personajes. Es la canción que escuchan los amigos del hermano de Moncho al comenzar el relato, el término de comparación que permite al niño dar cuenta de su estado (cada vez menos infante, pero todavía no adulto, en su soledad se siente “como un marciano”) y la cantinela que su hermana musita al final del episodio provocando la única intervención del padre en la novela: “papá dijo: -Esa no es música de marcianos; esa es música de negros-, y se tomó una cucharada de Gerolán” (Celorio, 1992: 18).

La condición de palimpsesto se revela pues consustancial al libro: apelando a un lector cómplice, capaz de desentrañar sus claves, el autor hace suya la propuesta postmoderna de exacerbar la elaboración del texto mediante la convocatoria -paródica, contrastiva, reafirmante- de otros. El dialogismo se fortalece a través de las incontables

invitaciones de voces ajenas a la fiesta de escritura, en contrapunto con ellas a fuerza de ensanchar o disminuir la distancia que las separa. Su generosa inclusión no se limita sin embargo a la periferia del polisistema, al fenómeno marginal de la creación efímera o la voz de la calle, sino que la literatura culta es también ampliamente convocada, a la vez que el despertar de la vocación literaria del protagonista va conformándose como otra de las líneas argumentales del relato. Citas, alusiones o paráfrasis de Garcilaso, Darío, López Velarde, Pellicer, Neruda y la jerga ondera pero también de la lengua de la caballería o del barroco de Francisco de Terrazas se suceden a medida que avanza la narración. Al mismo tiempo, el estreno de la vida universitaria coincide con el descubrimiento de la nueva novela latinoamericana y con la entronización de *Rayuela* como gurú espiritual. *Rayuela* es por otra parte emblema de una práctica narrativa novedosa, libérrima, profundamente vital, de la que Celorio se declara tributario. La literatura se confunde con la vida y excede el riguroso espacio de la Academia para ser celebrada en el bar, sin que por ello escape a la desmitificación a que son sometidas las otras instituciones del país y de su patrimonio cultural. La batalla entre niveles de cultura que el intransigente Moncho desencadena al principio de la historia,

Moncho decidió no volver a la pista en la segunda tanda porque ya era otra música, grabada, de Paul Anka y Neil Sedaka a Elvis Presley y los Beatles, y ahí, justo ahí, en el tema de los Beatles, Moncho, puritano, trasnochado, sordo, cerró de plano las fronteras de su gusto e, impermeable, los declaró incompatibles con Hermann Hesse, con Rilke, con el conde de Lautréamont (Celorio, 1992: 34),

se ve superada por la lección magisterial de su otra figura protagónica, el joven maestro Juan Manuel Barrientos. Es él quien extiende a la docencia la afirmación de que “la rumba es cultura”<sup>133</sup> y quien inspira a su vez una exploración histórica, artística y antropológica de la ciudad de México. Áter ego de la madurez del autor, como Ramón lo es de su juventud, Barrientos completa la perspectiva de la realidad ofrecida por la novela y la aproxima a la de Celorio, también académico maduro y literato ocasional. Bajo el pretexto de vivenciar la ciudad auténtica, la de las cantinas y los tugurios del

---

<sup>133</sup> En “Con su música a otra parte”, el escritor da cuenta de cómo fue el periodista y profesor universitario Froylán López Narváez, quien, hacia 1975, comenzó a fomentar en la Ciudad de México esa relación entre la intelectualidad, el bar y la música tropical, fomentando la reivindicación de esta como representante identitaria latinoamericana (Celorio, 1994: 98).

centro, la urbe monumental y barroca termina por imponer su presencia, adelantando lo que será *Y retiemble en sus centros la tierra*. El relato, que se había organizado como un peregrinaje en el tiempo por las etapas formativas de la juventud mexicana de mediados del siglo XX, se va a cerrar entonces con una peregrinación espacial por uno de los puntos emblemáticos no solo del quehacer estético del autor, sino de la ciudad y del país: el Zócalo capitalino. *Amor propio* cierra de esta manera su concatenación de rituales con otra declaración de maridaje entre pasado y presente, permanencia y variación, México pétreo y México plástico, semejante a la de su portada: después de una parranda antagónica, el trío formado por Ramón Aguilar, Eduardo Casar y una joven de la que ambos están enamorados deposita, como una ofrenda contemporánea, un disco de Daniel Santos sobre los descoyuntados restos de la Coyolxauhqui del Templo Mayor. “La que se pinta las mejillas con cascabeles”, la hija de la Coatlicue azteca, desmembrada por su hermanastro tras pretender el asesinato de su madre, resulta para el autor emblema de una manera de entender la mexicanidad, y a ello se ha referido en numerosas ocasiones:

Creo que la cultura es acumulativa y que nosotros, en México, tenemos una vocación destructiva de tal magnitud que hacemos a la cultura no acumulativa, sino desplazatoria, y esto es más bien la *contracultura*. Siempre me ha impresionado mucho que la gran piedra que se descubrió en el Templo Mayor, uno de los pocos bajorrelieves monolíticos que hayan persistido a la destrucción de la ciudad prehispánica, sea precisamente un bajorrelieve de la Coyolxauhqui, que a su vez representa precisamente la destrucción, como si lo único permanente en nosotros fuera nuestra vocación autodestructiva; es lo único que realmente no se destruye, nuestra vocación por la destrucción (Arenas-Monreal y Olivares Torres, 2001: 169).

Con su referencia a Daniel Santos, *Amor propio* participaba de otra constante del ciclo narrativo de lo popular-musical a la que hemos venido haciendo referencia, la del culto al ídolo y la exaltación nostálgica de la noche, escenario privilegiado a partir del modelo de Cabrera para las prácticas de la memoria. Paralelamente, el salón del baile, el *night-club*, la taberna se consolidan como espacios de liberación y como antídoto contra la desdicha. Gonzalo Celorio conoce y celebra esta inmersión en la noche como negación del día, esto es, de la frustración y el confinamiento social sin alternativas. Las páginas finales de la novela homenajean al viejo Bar León de la Ciudad de México y a Daniel Santos como acompañante habitual de sus días y sus horas. Por eso, la jerga

cómplice que Aguilar y Eduardo emplean al término del libro es la del bolero “Linda”, otro tema clásico de Pedro Flores, de 1935, celebrado en las versiones de Santos y de Cayito, transmutan imaginariamente en Linda a su amante Giovanna y aprovechan, al igual que el narrador, la inclusión intertextual del tema con funciones anticipatorias y de compendio.

Aunque con intensidad menor, la música y su imaginario siguen presentes en el resto de la producción del autor. *Y retiemble en sus centros la tierra* exhibe su condición melódica desde el mismo título, tomado de un verso del himno nacional mexicano. Son varios los puntos de conexión entre esta y la obra precedente, entre ellos, la figura de Juan Manuel Barrientos -ahora protagonista absoluto-, la presencia de la ciudad como personaje o la combinatoria feliz “del tequila y la filología”, es decir, el doble tributo a las tradiciones elevada y popular como conformadoras de la cultura mexicana. Sin embargo, la narración se decanta hacia tonos más serios, definidos en parte por su hipotexto dominante: el del relato de la Pasión de Cristo. El libro presenta de nuevo un recorrido en el espacio por los entresijos de la capital y un viaje por la memoria íntima del profesor. Pese al menudeo de referencias a intérpretes de la canción popular, presentes en las numerosas estaciones del peregrinaje que transcurren en bares, e indisociables de la rememoración de la propia vida, mayor es aquí la resonancia del tema literario de la ciudad, de riquísima tradición en México. Esta habría ido conformando lo que alguna vez el novelista ha definido como “la ciudad de papel” (1997), el conjunto de referencias, menciones y descripciones de la misma conservadas en poemas, novelas, himnos, actas o documentos históricos y que, en definitiva posibilitan la supervivencia de la memoria urbana. Por eso, su patrimonio es celebrado y cuestionado en el libro a través de la presencia de Francisco de Terrazas, Bernardo de Balbuena, López Velarde o Carlos Fuentes, cuya revocación del inevitable tópico de la transparencia del aire del Anáhuac comparte.

También participa *Tres lindas cubanas* de la vocación autobiográfica y del doble homenaje a la literatura que marcara la formación del escritor (específicamente la de origen cubano) y a la música (también caribeña) que ha venido acompañándole durante toda su vida. Sin embargo, las referencias no alcanzan esta vez el protagonismo estructural de su convocatoria en *Amor propio* y se quedan más bien en el terreno del

comentario crítico y metapoético o de la evocación afectiva. El libro, calificado por Eliseo Alberto en su presentación en 2006 en el Palacio de Bellas Artes de México como “la más cubana de las novelas mexicanas”, toma su título del danzón compuesto por Antonio María Romeu a partir de un verso sonero precedente, de principios de los años veinte, obra de Guillermo Castillo, y que mencionaba precisamente a “tres lindas cubanas”. Las tres hermosas isleñas de la canción no son en la novela otras que la madre y las tías del escritor, cuya historia familiar el mexicano reconstruye adentrándose en veneros tradicionales del arte de contar, quebrados sin embargo por el recurso a la segunda persona narrativa así como por la incorporación de dos líneas argumentales paralelas que se sujetan a moldes escriturales diversos: la recreación de los viajes, reales, del autor a la isla y la sucesión de una serie de estampas, a veces próximas al microrrelato, otras al humorismo o la prosa poética, referidas a la tierra o la cultura cubanas. Las tres secciones se disponen conforme a una “estructura medida”, relacionada por Alberto Ruy Sánchez (2006) con un paso de danza o de danzón, en justa consonancia con el ritmo del discurso, sin duda una de sus mayores cualidades.

El mexicano da lugar de esta manera a otra de sus “narraciones híbridas”, imbuida tanto de lo novelístico como de la saga familiar, la crónica de viajes, el ensayo literario y cultural o el testimonio político. De hecho, la confrontación abierta con la Revolución Cubana, asociada tanto al terreno íntimo como al ideológico, se conforma como uno de los temas nucleares del libro. Las tres lindas cubanas adoptan tres posiciones distintas frente al castrismo, desde la adhesión incondicional de la pequeña, Ana María, a la disidencia del exilio en Miami de la mayor, Rosita, o el distanciamiento crítico motivado por la salida de la isla, mucho antes de los acontecimientos, debido a su matrimonio con un funcionario mexicano, de la madre del escritor, Virginia. Celorio, por su parte, narrador y personaje de su propia historia, describe el proceso que le lleva de la devoción juvenil y colectiva por el proyecto revolucionario al desencanto de la madurez ante los desvíos del régimen. Nos hallamos así de nuevo una novela que busca extender al conjunto de su generación una experiencia personal pero corroboradamente compartida. Pasada la fe revolucionaria, la música y la literatura cubanas se revelan como el mayor legado que la cultura de la isla ha proporcionado al escritor, amén de esos lazos familiares a los que pone fin la muerte de las dos tías. Este “contrapunteo

político y musical” había sido destacado asimismo por Aguilar Camín quien, en su rememoración del más internacional de los conjuntos soneros mexicanos, el dúo formado por Lobo y Melón, lamentaba la llegada del Comandante haciendo parar la efervescencia del guaguancó:

En aquella ciudad perdida y provinciana, *Lobo y Melón* encarnaron unos años fugaces el clímax de la furia tropical y romántica que por décadas, y aun por siglos, había llegado a México procedente de Cuba. Al irse petrificando, la Revolución Cubana se llevó los sueños revolucionarios de mi generación, pero secuestró algo también más imperdonable y fundamental: la extraordinaria música cubana, su inmensa capacidad de alegría sensual (2004: 120).

#### 4.4.3. EL TRIBUTO DE LA PARODIA EN *PERO SIGO SIENDO EL REY*, DE DAVID SÁNCHEZ JULIAO.

Tanto Linda Hutcheon como Elzbieta Sklodowska ponen de relieve la difusión actual de la parodia como parte de una tendencia generalizada a la canonización de lo marginal y la marginalización de lo canonizado (Amícola, 2000). José Amícola, por su parte, entiende que nuestro momento postmoderno parece identificarse culturalmente con una variada gama de procedimientos que tienden a la idea de parodia. Es en estas coordenadas donde se inserta precisamente una propuesta narrativa como la efectuada por David Sánchez Juliao con *Pero sigo siendo el rey*, testimonio delirante de elaboración hipertextual con finalidad a la vez lúdica y crítica.

Nos hemos referido ya al rescate de la oralidad practicado por la literatura del colombiano y a la atención concedida por esta a manifestaciones culturales de carácter popular, entre las que la música ocupa un lugar protagónico. Fruto de una estancia en México dedicada a su estudio, *Pero sigo siendo el rey* forma parte de la trilogía narrativa de homenaje al patrimonio musical latinoamericano elaborada por el autor entre 1983 y 1998, que completan *Mi sangre aunque plebeya* (1986) y *Danza de redención*. La obra ejemplifica además toda una línea de aproximación literaria al cancionero marcada por un cariz irreverente, por el que se combina el homenaje a un acervo valorado como una herencia cultural de primer orden, y por tanto un referente

identitario en el que varias generaciones pueden reconocer un lenguaje y unas modalidades de codificación y de expresión del sentimiento compartidas, con la denuncia de sus excesos ideológicos y de sus trampas estéticas. Ambientado en Tezontle, encarnación simbólica de la comunidad rural mexicana, el relato exagera una convocatoria transtextual que no hace sino poner en marcha un encuentro entre personajes que lo eran ya de otras historias bien conocidas, las de la canción mexicana.

Por las páginas del libro transitan así Juan Charrasqueado, Flor de Azalea, la Güera Chabela, Simón Blanco, Martina Martínez, el Bronco Reynosa, Jesús Cadena, Adán Corona, los hermanos Onésimo y Juan Bailón, Micaela Aguilar, Rosita Alvérez, la Llorona... Figuras célebres del *corpus* corridístico tanto tradicional como comercial a las que Sánchez Juliao no está interesado por lo demás en proporcionar una particular densidad psicológica. Obra coral, presentada como una “sinfonía para lector y mariachi”, *Pero sigo siendo el rey* cobija menos un enfrentamiento de caracteres que una alternancia polifónica de voces ajenas. La novela se limita a amplificar la historia mínima, el momento crucial que el corrido o la canción muestran, haciendo coincidir a buena parte de los iconos del género en un mismo escenario y poniéndolos a interactuar conforme a los patrones de conducta más esquemáticos y estereotipados del hipotexto: el machismo, la pasión, la venganza, el capricho, la fatalidad, la violencia, el honor... Pone en solfa entonces a una serie de títeres que, como los esqueletos del día de muertos, van representando papeles fijados de antemano, se deben a ellos mismos y ni siquiera tanto a su destino como a su fama.

La referencia paratextual del título anuncia ya la que, junto con el humor, constituye la directriz principal de la narración: su inclinación al pastiche y a la parodia. Funciona aquel como un contrato referencial que, a través del verso de José Alfredo, anuncia la predisposición del autor a servirse de voces sancionadas por la tradición cultural hispánica para vehicular su propio mensaje. Nos hallamos así desde su propia designación ante un testimonio de literatura en segundo grado y ante una ficción que se contempla divertida dentro de otra ficción. Y es que, como señala Gérard Genette, “el placer del hipotexto es también un juego” (1989: 496), concretado aquí en varios niveles, el primero de los cuales alcanza a la misma disposición tipográfica del libro. Su página inicial presenta a la casa editora anunciando un espectáculo cuyos intérpretes son

los Juan Charrasqueado y compañía, amén de “otro magnífico elenco de estrellas de la canción”, “con música de José Alfredo Jiménez, Zacarías Gómez, Manuel Esperón, Lalo González, Consuelo Castro, Adolfo Salas, Víctor Cordero, Tariácuri, Carlos Suedán [...], Chabuca Granda”, con “guión de José Alfredo Jiménez”, luces, asistente de dirección y un director general, el propio David Sánchez Juliao. A su vez, el prólogo transcribe una partitura del conocido tema del guanajuatense y no se habla de capítulos sino de movimientos, con lo que podemos encontrarnos, en consonancia con el ritmo de la narración, con un *allegro cantabile*, un *tempo di minuetto* o un *allegro vivace* final. La jovialidad que subyace a este expediente, la concepción del libro como una gran broma, viene confirmada por su ilustración con calaveradas, en la línea de los trabajos de otro de los iconos de la cultura popular mexicana, el grabador José Guadalupe Posada.

Con este expediente, el autor daba cuenta de su interés por remitir el discurso literario a la dimensión espectacular propia del hipotexto, expandiendo con ello la narración al terreno de la audición e incluso de la recepción multisensorial propia del cine o del melodrama. Son varios los recursos con los que Sánchez Juliao ensaya la musicalización novelesca: la recurrencia de motivos y expresiones, las reiteraciones sintácticas que establecerían en opinión de Teobaldo Noriega (1992) una línea de percusión acústica nítidamente percibida por el oyente en el proceso de lectura, la constitución predominante del volumen como un *collage* de versos de canciones y su estructuración según el esquema de tema más variaciones, confieren a la obra un ritmo muy marcado, propio de una entidad sensible a la organización de la materia sonora como la música. Entre los mecanismos de citación privilegiados tiende a destacarse un patrón manejado con suma habilidad por el escritor para sus fines burlescos, el de la convocatoria de un intertexto que da pie a la distorsión y la amplificación libre y que, al final del pasaje, retorna sobre el verso conocido:

*Si yo te hubiera dicho no te vayas, qué triste me esperaba el porvenir. Si yo te hubiera dicho, por Dios, Chabela, no me dejes, el mundo iba a lanzar una carcajada sonora, seca, unánime, que retumbaría muy dentro de mí, en el propio corazón de mi corazón, en los propios huesos de mis huesos. Si te hubiera dicho Chabela, Chabela, Chabela, es el tuyo un nombre que yo llevo en donde la carcajada del mundo retumba, pero no me dejes... ¡ay, Chabela, Chabela, Chabela, hasta mi propio corazón se iba a reír!* (Sánchez Juliao, 1983: 145).

Tanto las ampliaciones parafraísticas de los versos del cancionero como el tenor de su convocatoria intertextual tienden en todos los casos a promover ese efecto de comicidad por el que se decanta la práctica paródica de Sánchez Juliao. Si por un lado la exacerbación de la convocatoria de materiales ajenos nos permite poner a la novela en relación con el “pastiche” en tanto que técnica constructiva y testimonio del nivel de conciencia teórica del autor, por otro la intencionalidad cómica a expensas de la base textual refractada y la sátira del universo axiológico emblemático por ella impiden defender una intencionalidad neutra o no marcada en la efervescencia intertextual e hipotextual, característicamente postmodernas, exhibidas por la obra. Son todos ellos aspectos que traen a su vez a primer plano una cuestión como la de la competencia lectora, subrayada desde hacía décadas por los aportes tanto de la fenomenología como de la estética de la recepción. En efecto, tras su aparente banalidad, *Pero sigo siendo el rey* revisaba con perspicacia los tópicos de la hombría y la mexicanidad codificados por la identidad ranchera postrevolucionaria, acentuándolos hasta la irrisión: la rudeza, el machismo, el honor, la violencia, el enfrentamiento a un destino personal trágico, la significación adquirida por el alcohol, los mariachis, la pasión, la muerte...

Desde el punto de vista técnico, la parodia operada por el discurso se acoge a una práctica mixta que da cuenta tanto de la “deformación lúdica” y la “transposición burlesca de un texto” como de la “imitación satírica de un estilo”, según la terminología de Gérard Genette (1989). La novela opera simultáneamente una transformación de muestras concretas y bien conocidas del cancionero popular-comercial mexicano, a las que traslada a una circunstancia nueva, alejada de toda pretensión de realismo, y una imitación del estilo y de los motivos que aquel despliega en su conjunto, ensayando de esta forma la reproducción de toda “una manera, tanto en el plano del contenido como en el plano formal” (Genette, 1989: 100). El propio Genette había señalado cómo el estilo épico, del que el corrido participa parcialmente, constituye un blanco privilegiado para la imitación divertida y el desvío paródico, a causa de su estereotipia formularia, hallándose además constantemente “en instancia e incluso en posición de autopastiche y de autoparodia involuntarios” (1989: 26), un estado que puede hacerse extensivo a la misma retórica grandilocuente del discurso nacionalista y a la exageración dicotómica y

absolutizadora del melodrama. Pastiche e imitación satírica comparten en opinión del teórico una condición esencial en la que la perceptibilidad mimética se hace constatable a raíz de la exageración de los rasgos característicos del modelo, procedimiento al que prefiere referirse no obstante con el término más preciso de “saturación”.

Entre los procedimientos que fomentan la saturación estilística tras la que se esconde el *ethos* burlesco de la parodia de Sánchez Juliao se encuentran el recurso al empleo de estructuras formulaicas propias del corrido o la imitación del registro ampuloso e hiperbólico de parte de la canción romántica y, en general, del folletín y otros productos discursivos asociados a lo sentimental:

Micaela Aguilar era todo para él: el sol que hacía efervescer la oscuridad en los más recónditos rincones de su alma, el rocío que revivía la lozanía de aquellas cosas que el tiempo había condenado a la aspereza, la zarza ardiente en cuyas espinas de fuego ardían los tuétanos de la pasión. Era lo ignoto y lo impredecible, la definición de la dualidad y la exaltación del misterio; cielo e infierno, luna de caras opuestas, serpiente y quetzal (Sánchez Juliao, 1983: 98-99).

La remisión imitativa, en clave de homenaje, a otros iconos de la literatura y la cultura mexicana alcanza por ejemplo a la propia obra de Juan Rulfo, puesta a dialogar con el cancionero de José Alfredo Jiménez,

Ayer, camino de Tezontle, le dije a un arriero que encontré en el camino:  
-Ando rodando desde hace mucho tiempo, amigo; y no sé cuándo ni adónde voy a llegar.  
El arriero miró al cielo para hablar:  
-*No hay que llegar primero, amigo; solo hay que saber llegar* (117),

a la producción de Octavio Paz, que no escapa a la desautorización risueña:

*Me cansé de rogarle, me cansé de decirle que yo sin ella de pena muero.* No tuve valor para decirlo de frente pero lo dije, dándole a entender. Sé, además, que estoy hecho de un material que no permite decir las cosas sino sugerirlas. No me rajo fácilmente. Decir las cosas de frente es entregarse todito completo, y yo no soy de los que se entregan, ¡y a las mujeres menos!; que se entreguen ellas que nacieron rajadas (237),

a la oratoria clerical y la propia novelística que la había revisado condenatoriamente, como la de Yáñez, o al bucolismo impostado de cierta literatura regionalista. Forma

parte asimismo del proceder habitual del autor la construcción paródica del discurso a partir de fragmentos de canciones conocidas:

- ¿En qué piensas?
- En nada. En eso que dijiste.
- No necesitarás de nadie más, *ya verás lo que vas a aprender*.
- ¿Cuándo? (A ver si responde lo que siempre.)
- Cuando vivas conmigo* (77).
  
- Llena estoy de razones para despreciarte, y sin embargo...*
- ¿Sin embargo, qué?
- Quiero que seas feliz* (69).

La deformación de textos concretos de corridos, rancheras, boleros y coplas tradicionales, junto con la mimesis de sus tópicos y sus modos dominantes, se consigue entonces bien por medio de su inserción incongruente en un discurso que no le corresponde, bien a través de una desproporcionada acumulación de citas y una recurrente yuxtaposición de discursos ajenos, vía la reiteración, exagerada, de sus rasgos definitorios, tanto al nivel de la forma como al del contenido o, finalmente, mediante una variación de la tonalidad sentimental dominante en los textos base por la que el dramatismo de las tramas, la espectacularidad de las secuencias y el didactismo del relato ejemplarizante se trocan en una búsqueda continuada del humor. En un guiño a la ufanidad de los vencidos de José Alfredo, la estructura circular del libro presenta en su escena final un diálogo que certifica su voluntad y su carácter:

-Señor –le dijo entregándole un sobre cerrado-: este oficio contiene su destitución y su sentencia. Mató usted dos pájaros de un solo tiro: su mujer y su carrera. Mejor dicho – agregó con sorna-: se quedó usted sin trono ni reina.

Entonces, Hipólito Cabrera cerró los ojos para responder:

-*Pero sigo siendo el rey* (267).

En definitiva, Sánchez Juliao se viste el traje de director de escena para ejecutar un corrido polifónico que terminará por llevar a su extremo el juego de los espejos: en 1984, una telenovela homónima, dirigida por Julio César Lunas, le proporcionaba un correlato televisivo que alcanzaría un extraordinario éxito y donde “los colombianos se

encontraron riéndose a la vez de las reglas del género y de la forma de verse a sí mismos en la caricatura sentimental de la ranchera” (Martín Barbero, 2000a: 35).

#### 4.4.4. ELLAS CANTAN BOLEROS: *ARRÁNCAME LA VIDA*, DE ÁNGELES MASTRETTA.

*¿Por qué no fue también a las hembras concedido  
poder descubrir su congojoso y ardiente amor,  
como a los varones?*

Melibea, *La Celestina*.

*Nadie se muere de amor, Catalina, ni aunque quisiéramos.*

*Arráncame la vida*

Muchos han llamado la atención sobre el elevado número de textos que dentro del cuerpo amplio de la “novela bolero” llevan firma de mujer. Ya la irrupción en literatura del discurso, y más aún, de la voz y la perspectiva femeninas ofrece uno de los rasgos destacados tanto de la postmodernidad artística<sup>134</sup> como de la serie de fenómenos sociales, culturales y estéticos que circundan al denominado *postboom*, de manera que la relevancia adquirida por la confluencia entre las órbitas del cancionero popular y la literatura escrita por mujeres, sobre todo durante los años ochenta, se inscribe en una encrucijada en la que se dan cita coordenadas diversas, apuntada la primera de ellas por una creciente visibilización de la mujer en el ámbito de la vida pública a partir de las décadas del sesenta y el setenta. En parte, esta resultó posible por la ampliación de las propuestas vindicativas de un sector del discurso político, que comenzó a asumir la lucha por los derechos de toda una serie de colectivos subordinados (las “minorías” de la academia y la política norteamericana –mujeres, homosexuales, migrantes, etc.-), impulsando el auge de los movimientos feministas y ensanchando las dimensiones de

---

<sup>134</sup> Como recuerda Aralia López González (1995b: 25), dado que la reflexión feminista se construye como una alternativa crítica a la racionalidad occidental y patriarcal de pretensión universalizante, algunos postestructuralistas la identifican con la ruptura epistemológica propia de la postmodernidad. En cualquier caso, el conjunto de cambios sociales, educacionales, económicos, etc. que circundan al momento histórico postmoderno han propiciado sin duda una mayor presencia femenina en el mundo del arte.

una “revolución social” de carácter progresista que trascendía la meta tradicional de la eliminación de las clases, aunque para algunos el fenómeno no hacía sino debilitar aquella al fracturarla en una multiplicidad de objetivos<sup>135</sup>.

En Hispanoamérica, a su vez, es el contexto del “desarrollismo”, con sus notas de urbanización acelerada, democratización de la educación, multiplicación de las fuentes informativas con la expansión de los *mass media* y la ampliación de la experiencia del viaje más allá de los círculos elitistas tradicionales o de las opciones forzadas del exilio y la emigración, y con el consiguiente fortalecimiento de la clase media, el que favorece el acceso de la mujer al empleo fuera del hogar y le ofrece mayores oportunidades para prolongar su trayectoria formativa. También la politización social del período propicia el traslado de postulados feministas a la región, sobre todo de la mano de presupuestos de tipo marcusiano y foucaultiano en torno a la diseminación de los mecanismos coercitivos y a las posibilidades de contestación política contenidas en la acción personal, en el terreno de las costumbres, los modales, la moral y en definitiva, todo el campo de lo normativo no legislado (Valcárcel, 2000). No tardará sin embargo en verse afectado este estado de cosas por una quiebra más o menos generalizada de los proyectos utopistas que irá afianzándose a lo largo de la década de los setenta, espoleada por la instauración de una nefanda serie de regímenes represores, cuando no abiertamente dictatoriales, a lo largo y ancho del continente.

Aspectos todos ellos que incidirán en un abandono del ideal comunitario en aras, como señalaba Celorio para el caso del México post-Tlatelolco, de una individuación de las trayectorias y, en el terreno artístico, de una focalización mayoritaria en lo íntimo y una revisión más o menos crítica o paródica de los “grandes relatos” en el sentido lyotardiano. Estos hechos determinan la que para Álvaro Salvador (1995) constituye una de las principales marcas que distancian a la promoción de los nacidos en torno a la década de los cuarenta de sus “mayores” literarios. Si en un primer momento los “novísimos” o “contestatarios” habían asumido influencias estéticas foráneas en un

---

<sup>135</sup> El proceso es sintetizado como sigue por una teórica del feminismo español como Amelia Valcárcel: “El ‘hijo no querido de la Ilustración’, que con el sufragismo se había vuelto el incómodo pariente del liberalismo, ahora se percibía como el indeseable, por inesperado, compañero del 68. Ahora, cuando se estaba a punto de tocar el cielo utópico y derribar al ‘sistema’, ¿a qué venía la revuelta de las mujeres? ¿No se daban cuenta de que fragmentaban ‘la lucha final’?” (2000: 59).

intento de distanciarse de un patrimonio sentido como anacrónicamente vinculado al medio rural y a un realismo-naturalismo de corte trasnochado, ello no impedirá que, con el tiempo, estos mismos escritores terminen por aproximarse con interés al legado representado por la literatura del *boom*. Sin embargo, su preferencia por una consignación de la realidad de carácter próximo y cotidiano, su abandono del espesor simbólico propio de los testimonios emblemáticos de la producción precedente, su inserción en un sistema editorial y de *marketing* ya consolidado y su familiaridad mayor con la cultura mediática, que pasa a sus obras como un ingrediente temático y estructural de primer orden, son señas de una distancia con respecto a los maestros que para Salvador se evidenciaría además de manera fundamental en la distinta actitud con que quienes comienzan a publicar en las décadas del setenta y el ochenta tienden a encarar el hecho literario, una actitud signada en términos generales por el ludismo, la ausencia de pretensiones y un descreimiento con respecto a la trascendencia de la propia actividad que los separa definitivamente de su herencia vanguardista (1995: 168-170).

Pues bien, si la órbita del *postboom* ofrecía un terreno propicio a la consignación de lo afectivo y cotidiano tanto como a la recuperación de expresiones culturales marginadas no era de extrañar que, cada vez más normalizada la dedicación de la mujer a la escritura y en el contexto de la diseminación de las ideas feministas, una serie de escritoras se abocara a la revisión del *corpus* del cancionero desde una óptica desacralizadora que desvelaba las adhesiones del mismo a una pedagogía de género reduccionista y de larguísimo alcance. Este fenómeno, integrado en lo que se ha dado en llamar “*boom* femenino hispánico” de la década de los ochenta (Reisz, 1990), guarda más de una semejanza con la crítica a la sociedad patriarcal efectuada por algunos autores que habían comenzado a publicar a finales de los sesenta y durante los años setenta, y que habían recurrido también para su formulación a los representantes de toda esa cultura popular-comercial transmitida por los medios y caracterizada por su apelación directa al terreno del sentimiento, como tangos, boleros, folletines, radionovelas, etc., los ya mencionados Puig, Sarduy o Luis Rafael Sánchez, en quienes la posición de marginalidad venía determinada a su vez por su condición de homosexuales (Salvador, 1995: 170).

Es Susana Reisz quien, en una serie de trabajos que se inician en 1990 con la publicación de “Hipótesis sobre el tema ‘Escritura femenina e hispanidad’”, comienza a popularizar el marbete de “*boom* femenino hispánico”, en el que se integrarían una serie de novelistas de ambos lados del Atlántico a quienes caracteriza el éxito editorial alcanzado por sus primeras –o alguna de sus primeras- obras, provenientes por lo general del terreno del periodismo y a las que aglutinaba igualmente la elaboración de una narrativa en apariencia ingenua, carente de sofisticación e incluso de originalidad y que, bajo su adopción de esquemas y registros próximos en más de un caso a lo subliterario, “camuflaba[n] en cambio ideas poco convencionales sobre temas tan candentes como el rol de la mujer en la sociedad hispana o las relaciones entre política y sexualidad” (Reisz, 2001). Asimismo, supuso otro común denominador para esta producción el desinterés, cuando no feroz condena, de que fue objeto en un primer momento por parte de la crítica y las instancias académicas, particularmente las europeas y las hispanoamericanas, habiendo hallado sin embargo una mejor acogida el grueso del *corpus* en el ámbito estadounidense, donde sus presupuestos ofrecían un terreno propicio para el análisis desde perspectivas propias de los *Cultural Studies*. A la nómina de escritoras consideradas por Reisz en su trabajo seminal –Isabel Allende, Ángeles Mastretta, Laura Esquivel y Rosa Montero- irá añadiendo la investigadora el examen de una serie de trabajos de figuras como la chilena Marcela Serrano, la argentina Luisa Valenzuela, la colombiana Laura Restrepo, las puertorriqueñas Rosario Ferré, Ana Lydia Vega y Mayra Montero, las españolas Almudena Grandes, Maruja Torres o Lucía Etxebarria e incluso de latinas radicadas en los Estados Unidos como Sandra Cisneros, Cristina García o Julia Álvarez, “quienes, pese a escribir en inglés, se identifican con la mayor parte de los valores culturales de las hispanohablantes y utilizan estrategias narrativas comparables” (Reisz, 2002: 334). Algunas de esas estrategias serán asimismo desplegadas por diversas poetisas más o menos por los mismos años, si bien haciendo gala por lo común de un distanciamiento más rotundo con respecto a las codificaciones amorosas y relacionales de la lírica musical (Reisz, 1996)<sup>136</sup>.

---

<sup>136</sup> Advierte no obstante la profesora argentina de la distinta situación que rodea a los ámbitos de la poesía y la narrativa dentro del campo literario, haciendo notar la dificultad de aplicar nociones como la de *boom* editorial a esta producción.

El alcance referencial del adjetivo “femenino” en relación con el *corpus* al que caracteriza ha sido objeto de discusión, empezando por la propia Reisz, quien señala cómo este sirve para aludir tanto a toda la literatura hecha por mujeres, sin connotaciones ulteriores, como a aquella elaborada específicamente para satisfacer las demandas de consumo cultural diseñadas por el capitalismo “en torno a la construcción social ‘mujer’”, lo que vulgarmente se entiende como “literatura para mujeres”, a otra atravesada por lo que ella denomina “marcas de feminidad textual”, las cuales expresarían “formas específicas de experiencia basadas en una forma específica de marginalidad” (1990: 202) -susceptible de ser cultivada por hombres capaces de identificarse con las mismas- o, finalmente, a una literatura sustentada en una ideología de tipo “feminista”. Pero si como sostiene Peggy Kamuf, por feminismo se entiende una manera de leer textos que apunta hacia las máscaras con que el falocentrismo esconde sus ficciones (Domínguez Caparrós, 2002: 437), no hay duda de que no siempre resulta sencillo mantener separadas las nociones de “marca de feminidad” y “feminismo”, máxime cuando “la expresión de marginalidad –por indirecta que sea- constituye ya un gesto de rebeldía” (Reisz, 1990: 203). No obstante, la disidencia observada en algunas de estas autoras no se hallaría enmarcada en principio en ningún tipo de discurso programáticamente feminista, absteniéndose además de exhibir un elevado grado de conciencia teórica al respecto o de exigirla de su potencial público lector. Como señala Álvaro Salvador, entre las razones que explican sus esfuerzos por atenuar las distancias entre una literatura “cultura” o para élites y otra de difusión masiva se reconocería en no poca medida la voluntad de incrementar su radio de recepción, reconocible en otros autores adscritos al *postboom*, pero que apelaría en este caso a un lector nuevo “no necesariamente especializado en literatura y no necesariamente feminista, constituido principalmente por mujeres, pero no necesariamente feminista” (Salvador, 1995: 170).

En torno a estos años, por tanto, madura en el ámbito hispánico un cuerpo de escritura femenina/feminista no identificable de forma automática con el producto de una condición genérica que evidencia una aguda toma de conciencia con respecto a la discriminación de la mujer en la sociedad patriarcal. Son así muchas las escritoras que, culminando un proceso que iniciaría su etapa madura de la mano de la revolución ilustrada, se abocarán ahora con intensidad y significatividad inéditas a la indagación en

torno a los rasgos distintivos de la vivencia identitaria de la “feminidad” en un determinado contexto sociocultural. Buscarán con ello desenmascarar las trampas contenidas en las pretensiones de universalidad y neutralidad propias de la visión del mundo del patriarcado, al tiempo que asumirán con respecto a aquellas posiciones diversas, haciendo hincapié en su condición resultante de una posición de subalternidad, de marginalidad histórica, pero incurriendo también en una resemantización de la tradición del “discurso de lo femenino” desde ópticas más biologizantes o esencializantes, las cuales apelan en una forma ciertamente aproblemática a conexiones telúricas de la mujer con lo terrenal, con poderes mágicos u ocultos, priman su dimensión generatriz, su natural intuitivo, etc. Se extiende con todo cada vez más la toma de conciencia del carácter de construcción, histórica y culturalmente modificable, del “género”, una noción que viene a imponerse en el análisis por sobre el paradigma “sexo”, de base biológica.

Pero, ¿qué es lo que distingue a ese “discurso de lo femenino” occidental que durante siglos ha venido atribuyendo apriorísticamente unas mismas características al conjunto de las mujeres, al tiempo que fijaba para ellas una serie de roles y de lugares sociales y cuya elaboración, sin embargo, ha sido competencia preeminente de hombres? Como señala Aralia López González (1995: 20), se ha caracterizado tradicionalmente este por presentar una concepción de la feminidad que aísla a la mujer de su coordenada histórico-social, así como por recibir el apoyo de poderosos puntales censores y represores que lo sitúan en el terreno de lo hegemónico. Como tales se han alzado desde la mitología judeo-cristiana, que hace de las mujeres seres culpables por naturaleza<sup>137</sup>, a la tradición cultural y jurídica clásica, que las privaría de autonomía y subjetividad e iría generando toda una serie de tópicos en torno a su carácter lenguaraz, indiscreto y débil. Asumidas en buena medida estas atribuciones por los padres de la Iglesia, en los albores de la Baja Edad Media conviven como recuerda Amelia Valcárcel (2000: 24) tanto una literatura de carácter misógino como otra no menos ritualizada destinada por el contrario a ensalzar “la excelencia de las nobles mujeres”, cuya función didáctica y modelizadora tenía como sujetos y principales destinatarias a mujeres de las castas

---

<sup>137</sup> Y que instauraría toda una tradición de subordinación refrendada por ejemplo por los escritos de San Pablo: “la mujer aprenda en silencio contra toda sumisión, dado que no permito que enseñe ni que tenga autoridad sobre el hombre” (en López González, 1991: 4).

superiores. Sin embargo, ni una ni otra habrían de cuestionar un presupuesto básico que de nuevo ponía de manifiesto la inequidad del reparto social, el hecho de que aquellas debían permanecer bajo la autoridad masculina, discrepando únicamente ambas en torno al respeto que hubiera de concedérseles.

La conceptualización moderna en torno a la mujer recibe un impulso fundamental de la mano de Rousseau, cuyas teorizaciones irán soslayando las conquistas ilustradas en torno a la igualdad jurídica al naturalizar una diferencia entre los sexos que, sin negar en apariencia la calidad de sujeto de ninguno de ellos, la confirmaba sin embargo en el terreno de lo doméstico y privado para proceder a revestir al espacio público con las notas de imparcialidad, universalidad y valor inscritas en su comprensión de la razón normativa. De esta manera, “a diferencia de las estructuras de dominación y desigualdad política entre hombres, las formas de dominación de los hombres sobre las mujeres se concretaron social y económicamente *fuera* de la operatividad de la ley, a menudo en contextos *íntimos*, definidos como *vida cotidiana*” (Cantero Rosales, 2004: 23-24). Con Rousseau, y fundamentalmente a través del *Emilio o de la educación*, los sexos no se reconocen como iguales, sino como complementarios, y las notas de debilidad, sensibilidad y pasividad se interiorizan como consustanciales a lo femenino. Tiene lugar también aquí una identificación entre la mujer y la Naturaleza que habría de gozar de una extraordinaria repercusión, máxime al alzarse la asociación del hombre con la cultura como su correlato necesario.

Afianzada por Hegel y Schopenhauer, será este sin embargo, dada la mayor accesibilidad y fluidez de su estilo, quien vaya a marcar de manera más rotunda la impronta misógina del siglo XIX, revistiendo de autoridad y solemnidad toda una serie de tópicos populares al respecto (Valcárcel, 2000). Más cercana en el tiempo, la atribución de marcas de género tanto al Modernismo como a la cultura de masas ha sido destacada por Andreas Huyssen (1986), quien señala la existencia de una línea que, partiendo de Flaubert y los Goncourt, llegaría por medio de Nietzsche, el Futurismo y el Constructivismo hasta Adorno, Barthes y el postestructuralismo francés. La remisión más o menos consciente a un ontológico “Eterno Femenino”, abstraído de unas circunstanciaciones de raza, nacionalidad o historicidad que sin embargo se contemplan como variables pertinentes en la reflexión sobre el varón, inunda todavía las

manifestaciones culturales de la modernidad y la tardomodernidad. En su ensayo sobre la *psique* colectiva del hombre mexicano, el célebre *Laberinto de la soledad* (1950), Octavio Paz vertía por ejemplo aseveraciones como las siguientes: “la mujer, otro de los seres que viven aparte, también es figura enigmática. Mejor dicho, es el Enigma. A semejanza del hombre de raza o nacionalidad extraña, incita y repele. Es la imagen de la fecundidad, pero asimismo de la muerte [...]” (2003: 79).

El terreno del arte, y en concreto las manifestaciones artísticas de circulación popular, de las que el cancionero puede reconocerse como un eximio representante, se han hecho consecuentemente eco de la objetivación de la figura femenina sancionada desde atrás por los poderes políticos, religiosos, filosóficos, etc. Se inscribe este así de forma mayoritaria dentro del discurso patriarcal dominante, tal y como ha sido puesto de manifiesto por la mayoría de los especialistas que se han ocupado del tema. Entre ellos Anna María Fernández Poncela (2002), quien reconoce la discriminación que, de manera más o menos explícita, se ejerce sobre la mujer a través de las letras del cancionero mexicano, las cuales tienden a castigar a las hembras autosuficientes, capaces de enfrentar el orden social y moral establecido o de elegir las directrices de su propia vida, algo muy evidente por ejemplo en el ciclo corridístico dedicado a la figura de jóvenes audaces que desobedecen la autoridad paterna para acudir a algún tipo de celebración, o que rechazan a un compañero que les ha sido impuesto, las Rosita Álvarez, Belén Galindo, etc., lo que no impide sin embargo la existencia de algunos ejemplos que ratifican el proceder de mujeres intrépidas, activas y desafiantes con respecto a la convención. Ambas posibilidades se hallaban consignadas ya en el propio Romancero, con lo que en este punto el corrido estaría dando cuenta de un sustrato no solo sociológico, sino también literario, toda vez que de su participación en una tendencia generalizada, relativa no solo a la mujer, a refrendar el mantenimiento de normas asentadas en el seno de la comunidad, presente asimismo en la serie de composiciones en torno a hijos desobedientes, varones víctimas de un final desgraciado como escarmiento a unos comportamientos levantiscos o desafiantes.

En cualquier caso, es cierto que tanto por lo que respecta al *corpus* corridístico como en lo que atañe a la lírica tradicional –sones, jarabes, huapangos...-, son escasos los testimonios que dan cuenta de una enunciación o de un punto de vista femeninos.

Margit Frenk (2006: 50) ha señalado cómo el rasgo que diferenciaba probablemente con mayor rotundidad la lírica popular hispánica y la poesía de las clases dominantes en la Edad Media venía dado por la presencia, en la primera de ellas, de una voz femenina a la que tampoco la poesía cortesana del siglo XV y comienzos del XVI habría concedido apenas lugar (2006: 374). No obstante, la investigadora mexicana advierte cómo de vez en cuando, y debido a la aceptación primero musical y luego poética de las canciones rústicas en los ambientes cortesanos, aquella termina por hallar cabida ocasional en la nueva lírica, aunque presentándose como un ingrediente más bien contrastante o pintoresco. Sí se habría abierto paso sin embargo la voz de mujer, y de una manera desenfadada, rotunda y autoconsciente, en el folclor urbano del siglo XVI, pródigo por lo demás en canciones eróticas, pícaras, en las que se constata “una sorprendente igualdad entre los sexos” y una “ausencia de prejuicios sexistas manifiestos” (2006: 385). Un erotismo sin ambages que se mantiene en las seguidillas del XVII, en las que la voz femenina constituye asimismo una presencia reconocible. Concluye la autora: “impresiona la adopción de puntos de vista específicamente femeninos. De ahí, algunos y algunas concluiremos que detrás de tales voces pudo haber mujeres de carne y hueso, tan cantoras y bailadoras como inventoras de canciones” (385).

La tradición ha ido sin embargo seleccionando, decantándola, una mayoría de coplas “masculinas”, en parte posiblemente también por la mayor preeminencia de los cantadores varones en México, al menos en el espacio público: cantinas, fiestas, actuaciones callejeras, venta de hojas sueltas, etc. y por el sustrato básicamente cortesano, con reminiscencias del *ars amandi* trovadoresco, que le da sustancia primera. Con respecto a los otros géneros implicados en este trabajo, las conclusiones son más o menos las mismas. Aláide Foppa (1980), Frances R. Aparicio (1998), Sonia Mattalía (2002), Iris Zavala (1989, 1995, 2000)... advierten por lo general una construcción reduccionista de la figura femenina en la lírica del bolero, circunstancia que Aparicio hace extensible a las letras de salsa y merengue y que ha sido observada igualmente por Deborah Paciani Hernández para el caso de la bachata (Aparicio, 2002). Aláide Foppa ha puesto por ejemplo de manifiesto cómo pese a su apariencia innovadora, raramente un cancionero como el de Agustín Lara habría sido capaz de trascender un maniqueísmo moral que reducía a la mujer a los roles de “la santa” o “la pecadora”. En este sentido,

destaca cómo “las canciones de Lara, que no reflejan con precisión aspectos de la Ciudad de México, reflejan en cambio muy bien la mentalidad de la clase media, a la que de ninguna manera pretenden alterar ideas y mitos preconcebidos”. Por su parte, tanto Frances Aparicio como Vanessa Knights (2001b) subrayan cómo las letras larianas expresan en parte una reacción, no exenta de condena pese a sus contradicciones, a la creciente incorporación de la mujer al terreno público.

Y esto pese a que el bolero pocas veces realiza una adscripción genérica marcada. Iris M. Zavala reconoce entre sus rasgos de estilo la ambigüedad y la androginia, que permiten rellenar con contenidos variados e intercambiables las referencias del pronombre personal. Asimismo, las posibilidades de subversión contenidas en su ejecución o en la variabilidad de situaciones receptivas permite modificar en un sentido contestatario las notas características de la “pedagogía de género” que tiende por otra parte a saturar este discurso y cuyo núcleo lo constituye para Susana Reisz el mensaje implícito en casi todas las formas del arte popular de que las mujeres son criaturas “nacidas para amar” (2002: 110). Efectivamente, el componente de romanticismo estereotipado de canciones, radionovelas, telenovelas o las denominadas novelas rosa las ha hecho propicias para integrar un tipo de aprendizaje que venía destinando a las mujeres las melodías, los discursos y las representaciones icónicas en cuanto consagradores de estados anímicos de dependencia afectiva. Y es que, más allá de la polivalencia de las marcas textuales, no hay duda de que las mujeres han sido consideradas las receptoras naturales de este tipo de géneros, singularizados por su defensa de una sensibilidad extrema. Cuando las escritoras comenzaron a incorporar a sus novelas motivos de la canción sentimental, sumándose a una corriente mayoritaria en el ámbito de la literatura en español, los medios se regocijaron porque una vez más se estaba confirmando la conciliación de esencia entre asunto (amoroso) y género de autores y receptores:

Ángeles Mastretta. Mejicana del 49, es premio Rómulo Gallegos, como Javier Marías. Aviso para lectoras: titula sus novelas *Arráncame la vida* o *Mal de amores*. (*El Semanal*, 27-12-98.)

Titania, una editorial dirigida a las mujeres. Titania llega a las librerías con una colección de novela romántica. (*Babelia*, 14-11-98.)

No obstante, en paralelo a esta adscripción, es cierto que especies como el bolero van realizando otra que consigna como aceptables para los varones las marcas de lo afectivo y lo emocional. Es lo que ha sido constatado por Iris Zavala, quien, aplicando modelos tomados de Foucault, observa cómo la lírica bolerística revela no solo el criterio de “formación del discurso”, que correspondería al siglo XIX, sino también el de las “transformaciones”, su “especificidad” y sus “retribuciones”, de modo que nos hallaríamos ante

un discurso que se inscribe en las relaciones de poder que “representan” los sentimientos supuesta y típicamente femeninos, en pluma de eruditos y cortesanos: el sufrimiento del amor, la congoja, el deseo vago, todo eso que Lacan llama “carencia”. Pero en su nueva redistribución, también esos sentimientos y “saberes” le pertenecen al hombre (los títulos de algunos boleros hablan por sí mismos) (1989: 4).

Es por esto que Mark Couture presenta al bolero como un contradiscurso del machismo: “machismo, with its characteristic terseness about affairs of the heart, might be considered the reverse side of the bolero’s confessional sensitivity” (2001: 79). Y prosigue: “while the idea of the bolero as an encoded plea for sex should not be discounted, the corporal locus of the bolero’s discourse is not la pinga (‘ahí te van siete pulgadas de cariño’), but rather, el corazón” (79). Sin embargo, Susana Reisz propone la hipótesis de que, en el interior de la cultura hispanoamericana, géneros como el bolero cumplirían en relación a las mujeres la función de una melodía “ética” –“apta para la educación moral del alma”-, en tanto que para los hombres este asumiría funciones principalmente “catárticas”, vinculadas con fantasías proyectivas y destinadas a producir una liberación de las frustraciones y los horrores íntimos ante el espectáculo de grandes sufrimientos (2002: 111). Ciertamente, con el bolero todo el discurso sensitivo y emocional de la lírica romántica y modernista pasa a ser patrimonio del varón, y no necesariamente de varones “letrados” o “ilustrados”, de manera que son muchos quienes interiorizan una perspectiva que les permite exhibir sin menosprecio de su condición los duelos y los quebrantos amorosos. No obstante, esta operación sigue soslayando por lo general el punto de vista femenino y mantiene una representación de la mujer en tanto que objeto silente, carente de subjetividad propia y vinculado al estereotipo de pasividad y belleza roussonianos, o, en el extremo opuesto, cuando opta por contradecirlo, arpa responsable de la infelicidad del hombre.

Es esta la situación tematizada por Ana Lydia Vega y Carmen Lugo Filippi en “Cuatro selecciones por una peseta (bolero a dos voces para machos en pena, una sentida interpretación del dúo Scaldada-Cuervo)” (*Vírgenes y mártires*, 1981), el cual anticipa ya según Frances Aparicio (1993: 82) por medio de su epígrafe -“así son, así son las mujeres”, proveniente de una pieza interpretada por el Gran Combo de Puerto Rico-, una perspectiva masculina que procederá sin embargo a ser desarmada por el cuento con sarcasmo ejemplar. El relato describe la reunión de un grupo de amigos y parroquianos habituales de un bar, quienes, espoleados por el alcohol y por la escucha de boleros, rancheras, tangos y temas salseros, se apropian de la retórica y las imágenes proporcionadas por estos para entonar toda una serie de imprecaciones que tienen como destinatario al género femenino, acusado de ingrato, egoísta, veleidoso y traicionero. Esta exhibición sentimental, la apertura desgarrada a unos interlocutores con los que se compartirían, frente al tópico de la impasibilidad y la frialdad sentimental masculinas, los temores y las heridas más íntimos, contrastaría sin embargo con un comportamiento pautado en su dimensión “pública” y cotidiana por actitudes violentas y discriminatorias, al tiempo que estaría dando cuenta precisamente de la puesta en marcha del mecanismo de proyección catártica al que alude Reisz: “los hombres acusan a las mujeres de las desconsideraciones y abusos que *ellos* han ejercido como derecho propio dentro de la relación de pareja. [...] La inversión de víctima y victimario a través de la lamentación musical permite una formidable ‘catarsis’: los plañideros se descargan del peso de la culpa a través de un sufrimiento ilusorio y estrechan vínculos entre sí” (2002: 111).

El recurso a la música popular hispánica, particularmente al bolero, la salsa y el son caribeño, para denunciar los mecanismos de dominación genérica ha seguido siendo puesto en práctica por ambas escritoras con asiduidad. De manera muy clara en un relato como “Letra para salsa y tres soneos por encargo”, de Ana Lydia Vega. Se trata esta de una “letra de salsa” guiada no obstante por una profunda intencionalidad satírica, que toma como objeto primero su propia adscripción architextual. Así, la voluntad homologadora entre la prosa y el discurso cantado afecta a cuestiones retóricas y rítmicas, si bien el final de la historia, profundamente anticlimático, va a contradecir la celebración erótica y la exaltación viril normalmente contenidas en las letras del

género al narrar un episodio de impotencia. La desautorización del paradigma salsero había venido precedida ya por la inversión de roles protagonizada por la peculiar pareja protagonista, donde la mujer hace gala de una actitud agresiva, sexualmente desenvuelta y proclive a la toma de iniciativas, en tanto que el hombre tiene que ser finalmente socorrido por ella en su debilidad. Son ambos en cualquier caso recreaciones esperpénticas propuestas con sorna como arquetipos de la feminidad y la masculinidad en un medio brutal. El carácter degradado y restrictivo de su representación se hace explícito a través de la desdeñosa nomenclatura que les es asignada por la autora: la Tipa y el Tipo. En cuanto a los soneos del título –“especie de estribillo que se repite a lo largo de la salsa y, por lo general, destaca el tema central de la pieza”, pero también “diálogo que se establece entre el solista y los instrumentos en el espacio de improvisación que se estructura alrededor del estribillo” (Aparicio, 1993: 84)-, plantean respectivamente una parodia del discurso del marxismo, del feminismo y del propio machismo. Este último devuelve el relato al punto de partida, con lo que la historia subversiva propuesta por Ana Lydia Vega queda cancelada por una circularidad que retorna al varón a su lugar de aparente dominio. Y es que nos hallamos ante soneos “por encargo”, lo que apunta otra vez más a la denuncia del proselitismo y la manipulación contenidos en los discursos oficiales y pretendidamente omniabarcadores, con independencia de su signo<sup>138</sup>.

No deja de ser cierto por otra parte que algunas intérpretes y varios compositores y compositoras han efectuado toda una vuelta de tuerca con respecto a las convenciones genéricas de la sociedad hispanoamericana. “Es sabido que algunas cantantes de boleros desafiaron las estructuras patriarcales: está el caso de Isolina Carrillo que se atrevió en los años veinte a ofrecer flores a un hombre en ‘Dos gardenias para ti’ o María Grever que decide supuestamente de manera autónoma de su suerte en ‘Cuando vuelva a tu

<sup>138</sup> Frances Aparicio (1993) defiende que el estatuto de lo musical-popular es contemplado aquí con mucha más benevolencia que en el caso anterior, dado que es precisamente la estructura del soneo, fundada en la improvisación, la que invita al lector a elegir el final que mejor se ajusta a sus intereses. Si carácter abierto de la obra se fundamentaría en la apelación al soneo como eje, este aspecto vendría confirmado también por su epígrafe, el conocido “la vida te da sorpresas” del “Pedro Navaja” de Rubén Blades, testimonio por otra parte de la posibilidad de efectuar crítica social por medio de la salsa. La deconstrucción de las convenciones genéricas opera efectivamente a partir de las “sorpresas” contenidas en el relato, si bien la mayor ambivalencia con respecto a las posibilidades contestatarias de lo musical no es óbice desde nuestra perspectiva para que este tienda menos a situarse en la línea de la liberación sugerida en esa apertura final que del escepticismo resultante de la observación lúcida del juego de roles sexuales y sociales dominante en la sociedad puertorriqueña.

lado'. Estas mujeres subvirtieron 'suavemente' el binomio masculino-activo/femenino-pasivo" (De Maeseneer, 2006: 63). Y sin embargo, John Koegel (2002: 117) pone de manifiesto la paradoja que supone que tanto Lydia Mendoza como la mayor parte de las intérpretes mexicanas y chicanas de canción popular anteriores a la Segunda Guerra Mundial ofrecieran un repertorio construido básicamente desde un punto de vista masculino, un hecho propiciado en parte por la escasa participación de la mujer en la composición, precisamente con casos como el de Grever (1884-1951) como excepciones que tendían más bien a confirmar una regla no escrita. En la misma línea, Ilonka Krauss Acal (1978), analiza el tratamiento de que es objeto la mujer en la canción de autoría femenina, destacando cómo, salvo muestras aisladas, raramente se liberan los textos de la inmersión en los parámetros y el enfoque característicos de la lírica amorosa elaborada por hombres.

Algo distinto es el caso de una nueva hornada de vocalistas que comienzan a destacar en los escenarios desde finales de los años cincuenta. En el panorama mexicano, toda una serie de intérpretes de canción bravía, representantes por un lado de otro de los estereotipos caracterizadores de la mujer en el país, el de la hembra fuerte, incluso hombruna, al que revalorizan, y artífices al tiempo de una cierta caricatura del género musical en el que se inscriben: "había quedado atrás la dulce e ingenua rancherita encargada de confeccionar los 'calzones al rancho'. Ahora, 'la flor más bella del ejido' gritaría, se emborracharía y experimentaría terribles pasiones y abandonos dignos de una verdadera ciudadana" (Moreno Rivas en Fernández Poncela, 2002: 194). Lo que hicieron mujeres como Lola Beltrán, Lucha Villa, Amalia Mendoza o Chavela Vargas fue asumir la pasión, el sufrimiento y la alegría exacerbados, normalmente por razones de amor, desplegados por el cancionero vigente en México entre las décadas del treinta y del cincuenta y, no ya declararlas competencia femenina, lo que al cabo resultaba solo parcialmente novedoso, sino validar por medio de su propia actuación enfática, desbordada, atravesada en ocasiones por una vulgaridad que desdecía eso sí de las reglas del decoro y el saber estar de la mujer y que asumía además la agresividad y la vinculación con el alcohol propias del macho, su derecho a expresarlas, y con ello la plena igualdad entre los géneros, por lo menos en lo que compete a la exteriorización del sentimiento. El manierismo de gestos y entonaciones situaba además

ocasionalmente al borde de la autoparodia el melodramatismo de las piezas y de su recepción. Una línea esta “hembrista y revanchista”, en palabras de Ilonka Krauss (1978), en la que se situarán asimismo intérpretes como Paquita la del Barrio, La Lupe, Olga Guillot o Marcela Galván. También la sensibilidad *camp* reconocible en el estilo de cantantes como Guillot o La Lupe, caracterizada por el recurso a técnicas vocales exageradas, orquestaciones barroquizantes e interpretaciones abiertamente sensuales y físicas, trayendo a primer plano la cuestión, no solo de la pasión de corte “espiritual”, sino del deseo sexual femenino, confirma esa transgresión de los discursos tradicionales en torno a la castidad, la pasividad y la pureza del “segundo sexo” (Knights, 2003: 11). Un nuevo estadio en esta transcategorización del discurso melódico sentimental vienen a encarnarlo más o menos desde la década de los noventa las actuaciones de travestismo relacionadas con el mundo del bolero y la ranchera efectuadas por ejemplo por la filmografía de Almodóvar, donde es el hombre el que se viste de mujer para enarbolar prédicas elaboradas desde una perspectiva patriarcal que sin embargo son asumidas desde una auto-asignada condición femenina y dirigidas a otro hombre, en la línea que habían abierto dos décadas atrás en el terreno de la literatura figuras como el Molina de Manuel Puig, con lo que en definitiva, tanto las muestras como las ejecuciones y los procesos de recepción que circundan al cancionero no dejarían de dar cuenta de la “ambigüedad” que, siguiendo a Lombardi Satriani, Anna María Fernández Poncela (2002) advierte “inscrita en las entrañas de la cultura popular hasta el infinito”.

En cuanto a las escritoras que comenzaron a publicar a finales de los setenta y a lo largo de los ochenta, y que forman parte de manera más o menos clara de ese “boom femenino”, dos han sido las vías principales asumidas por ellas en relación a la adscripción de la mujer al terreno de lo íntimo, emocional, cotidiano, subordinado, en definitiva, “menor”: bien refutar semejante ecuación con un descarado sarcasmo, bien aceptarla tácitamente pero resignificándola desde una óptica subversiva que se adhiere en parte a lo que Josefina Ludmer definiera como “las tretas del débil”. Consistirían estas en una interesante estrategia advertida en el discurso de Sor Juana, aunque extensible a los de otros sujetos en posición subalterna, por la que,

desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no solo el sentido de ese lugar, sino el sentido mismo de lo que se instaura en él. Como si una madre o ama de casa dijera:

acepto mi lugar, pero hago política o ciencia en tanto madre o ama de casa. Siempre es posible tomar un espacio desde donde se puede practicar lo vedado en otros; siempre es posible anexar otros campos e instaurar otras territorialidades. Y esta práctica de traslado y transformación, de acatamiento y enfrentamiento podría establecer otra razón, otra científicidad y otro sujeto del saber (Ludmer, 1984: 53).

La primera es desarrollada por ejemplo por Ana Lydia Vega en su “Letra para salsa”, donde la mujer contradice de forma abierta el paradigma de sumisión y recato que le es asignado desde la visión “falocéntrica” del mundo, o en la exteriorización de las pulsiones sexuales femeninas defendida por Rosario Ferré con “Cuando las mujeres quieren a los hombres”. Esta última da cuenta además de cómo la reificación de la mujer se distribuye asimismo a lo largo de un esquema de clase, que tiende a asignar a la “dama” los papeles de esposa, compañera y madre, en tanto que contempla el erotismo sin tapujos como un atributo positivo y no como un estigma únicamente en relación a las mujeres de estratos inferiores, normalmente marginales, meretrices y prostitutas. Como señala Mariela Gutiérrez, “[...] la mujer solo puede poseer una cosa o la otra, ya sea la riqueza o la libertad sexual, pero nunca las dos” (2004: 167). También por Luisa Valenzuela en “Tango”, cuya voluntad deconstructora de falsos mitos no hace sino presentar las promesas de realización personal contenidas en la propuesta erótica de aquel como un “tongo”, en opinión de Paqui Noguero (2002). A su vez, tanto Vega-Filippi como Ferré se acercan con sus “Cuatro selecciones por una peseta” o “La muñeca menor” (*Papeles de Pandora*, 1976) a ese mimetismo polifónico diagnosticado por Reisz como una de las estrategias de las que se sirven las escritoras para hacer oír su voz. Un mimetismo que afecta tanto a la retórica asociada a la cultura popular masiva, caso de la parodia bufonesca del discurso de boleros, rancheras, tangos, sones, etc., y su consignación del “varón sentimental”, efectuada por las primeras, como al decir magisterial de la estética consagrada por el aparato crítico hegemónico. Ferré, quien practica en “La muñeca menor” el sabotaje de los arquetipos del cuento de hadas y la mitología cristiana, se aproxima con *Maldito amor* (1986) a posicionamientos como los de Isabel Allende en relación al legado literario de los “padres del boom”. Propuesta como una cancelación de géneros como la “novela-saga” decimonónica o la característica “novela de la tierra” hispanoamericana, de adscripción ciertamente viril y patriarcal, el relato no deja de solidarizarse sin embargo con ellos hasta el punto de

borderar en ocasiones su retorización acrítica. Por otro lado, el “maldito amor” del título, proveniente de una danza de Juan Morel Campos, es resignificado por la autora con una táctica propia del “débil”: lejos de presentar a este, según lo esperable, como el amor privado del mestizaje o de la mezcla de clases condenado por el discurso oficial, será el falso amor público de unos próceres corroídos por el afán de poder y de riqueza el que se revele finalmente como maldito, un mensaje que, entre otros medios, es puesto de relieve mediante la conveniente modificación de la copla con que se abre y se cierra el libro.

Tanto la propuesta de Ludmer como los estudios de Reisz, quien se hace eco de ella, ponían al descubierto cómo bajo la apariencia estéticamente superficial y trasnochada de este tipo de estrategias discursivas y su supuesta confirmación de los condicionamientos culturales que relegaban a la mujer a posiciones subordinadas, se escondía una tensión que ocultaba un programa artístico-ideológico más ambicioso. Así, si Marta Traba consignaba en 1983 en tanto que notas distintivas de los textos escritos por mujeres su tendencia a la encadenación y a la explicación de los sucesos frente a la elaboración simbólica de los mismos, su atención por el detalle, su pobreza metafórica, su cercanía con estructuras propias del relato oral y popular, así como su carácter predominantemente descriptivo, “táctil”, además de su intensa emotividad, de origen más experiencial que inventivo (Traba, 1984: 23-24), y pese a su cuidado por no someter esta descripción a pautas de valor formuladas por hombres, sino a estimarla en su propia especificidad, no hay duda de que rasgos como los anteriores son objeto en términos generales de una subordinación que los margina al terreno de lo secundario, menor o prescindible con respecto a otros considerados principales o más válidos. Tal parecen refrendarlo apreciaciones como las de Otto Jespersen, para quien la mujer prefiere “...lo terminado, lo ornamental, lo individual y lo concreto; mientras que la preferencia masculina es lo más lejano, *lo constructivo, lo útil*, lo general y lo abstracto” (en Lozano Domingo, 1995: II –los subrayados son nuestros-).

Sin embargo, el análisis efectuado por Reisz de las “marcas de feminidad textual” presentes en una serie acotada de obras (títulos publicados en torno a las décadas del ochenta y el noventa del siglo pasado por un grupo de escritoras de clase media provenientes del entorno cultural hispánico) resituaba algunos de esos rasgos, que

pasaban a contemplarse no como síntoma de una “incapacidad” o de una “carencia”, fuera esta esencializada o pertinentemente contextualizada, sino como expresión de una lúcida toma de postura, capaz de proporcionar por otro lado réditos notables, tanto estéticos como ideológicos. Pasaban aquellas por la “mímesis -enfática, sobreactuada, teñida con diferentes matices de ironía- de las más diversas variantes del lenguaje patriarcal, así como de ciertos lenguajes artísticos tanto cultos como populares” (Reisz, 1990: 207) y vendrían a confirmar la asunción de las escritoras de tesis como las de Luce Irigaray en torno a la ausencia de un lenguaje femenino propio -al menos de uno que permita a la mujer ser escuchada más allá de círculos reducidos o marginales- en sistemas patriarcales donde el discurso público ha sido siempre patrimonio del hombre. Las autoras optan entonces por apropiarse de unos lenguajes “otros” que, convenientemente reformulados, utilizan con finalidades diversas: la llamada de atención, la obtención de benevolencia de unos receptores en principios hostiles, la consecución del éxito editorial, la difusión de mensajes provocadores o incómodos, etc. Sin embargo, la distancia con respecto a esos lenguajes primeros o, en términos de Toril Moi, el nivel de “teatralización” de la mímesis, debe ser perceptible en algún grado para no limitarse a refrendar el discurso dominante y adquirir en consecuencia la “capacidad de erosión de la práctica deconstructiva”, una cualidad no siempre advertible en parte de esta producción, máxime la que sigue a la consolidación de las narradoras en el panorama literario.

Pero, ¿cuáles son los mecanismos desplegados para dar cuenta de esa mímesis dialógica, cuyo amplio radio permite desde la cita-homenaje hasta la parodia abiertamente censora? Comprenden estos tanto la descontextualización del referente con el que en apariencia se solidarizan como la sobreactuación de algún rasgo del original, la modificación de detalles fundamentales del mismo, su evaluación a la luz del humor o incluso la variación mínima o la imitación fundada en un guiño cómplice al que no tiene por qué resultar ajena sin embargo alguna medida de evaluación crítica (Reisz, 1995, 1991b). Nos hallaríamos así ante una literatura fundada en un hábil manejo del doble registro del que daría cuenta por ejemplo la crítica a las “buenas costumbres lingüísticas” contenida en el discurso soez de la narradora de Mastretta, el cual revela por contraste las represiones ejercidas sobre la mujer por el orden social dominante, o

procedimientos como el de la “contextualización contradictoria”: el recurso de negar indirectamente, a través de las experiencias vitales de la protagonista, lo que las letras de ciertas canciones que están actuando como hipotexto, no solo literario, sino pedagógico para la mujer, afirman o prometen. Se da en la novela de Rosa Montero *Te trataré como a una reina*, en *Te di la vida entera*, de Zoé Valdés, en *Las historias prohibidas de Marta Veneranda*, de Sonia Rivera, los relatos de Ana Lydia Vega, la narrativa de Rosario Ferré o la propia *Arráncame la vida*.

También la revalorización paralela de ciertos elementos de la cultura de masas forma parte de las estrategias que permiten a las escritoras abrirse camino en un mercado vedado a la vez que vehicular un pensamiento disidente con respecto al hegemónico. En efecto, los lenguajes y los iconos de la cultura mediática masiva, tanto como una variada gama de productos sub- y para-literarios, las manifestaciones del relato “de género”, son convocados por unas obras que reiteran la puesta en marcha de historias más o menos clásicas desde el punto de vista narrativo, con personajes bien definidos, una linealidad de corte decimonónico y una preeminencia de los componentes eróticos y amorosos, a la vez que resultan resemantizados como parte de esa comprensión alternativa de los lugares del débil que venimos comentando. El testimonio más evidente al respecto lo proporciona sin duda la exitosa *Como agua para chocolate* (1989), de Laura Esquivel, quien fue capaz de advertir en la confinación de la mujer al espacio de lo doméstico y subordinado no solo un motivo literario de suficiente interés como para convertir su obra en uno de los *best-seller* en lengua española más rotundos de los últimos veinte años, sino un lugar social de extraordinaria importancia, el centro de un universo de relaciones personales que albergaba a sujetos mucho más complejos y poderosos que los que se movían en los espacios del poder y la acción pública. El libro llevaba además por subtítulo el de “novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros”, asumiendo la ficción de una publicación periódica, y en su diseño se concitaban formatos diversos, desde la escritura de recetas de cocina hasta la carta o el diario. Se estaba operando con ello una reivindicación, compartida por muchas de sus compañeras, de los denominados “géneros menores” o “géneros de realidad”, vinculados despectivamente con la escritura femenina por el pensamiento histórico-literario dominante –si bien en sintonía con una ordenación social que dificultaba el

acceso de la mujer a otros cauces de expresión-, y por la que estos pasaban a convertirse además ahora en “punto de partida para una reflexión y una praxis estéticas de orientación feminista” (Reisz, 1990: 211). La mayor parte de ellos –cartas, diarios, autobiografías, relatos orales centrados en el anecdotario sentimental...- habían desempeñado por otra parte papeles fundamentales en el proceso de consolidación del propio estatuto de lo novelesco, precisamente por su imbricación en el ámbito de lo “realista-cotidiano”. Se daba cuenta con todo ello de un cierto cansancio con respecto a las estéticas consagradas por la modernidad culta que había alcanzado su apogeo en las décadas inmediatamente anteriores (Reisz, 1990: 212), además de una tendencia a hablar por citas o por medio de voces pre-existentes consecuente con las de la postmodernidad, cuyo desinterés por la originalidad le confiere una impronta marcadamente ventrilocua.

Adscripciones de este tipo ponían al alcance de las escritoras objetivos muy cercanos a los que se persiguen con el mismo hecho de la enunciación irónica en los intercambios verbales de carácter cotidiano. Esta se constituye también como un caso de citación, conforme a interpretaciones de la misma como la efectuada por Graciela Reyes (1984), quien la considera precisamente el resultado de la presentación de un enunciado propio como cita no marcada de otro ajeno, correspondiente a un locutor “ingenuo” o “tonto”, solidario con el sentido literal de lo dicho. Lo que haría el locutor irónico es precisamente yuxtaponer al anterior un enunciado propio no formulado cuyo significado niega o cuestiona el literal. ¿Por qué, pudiendo ser más directos, optamos por la expresión distorsionada e indirecta? La Teoría de la Relevancia da cuenta de las enormes ventajas que comporta la ironía, no solo para expresar lo contrario de lo que se dice, sino para abrir toda una serie de ámbitos de significado, incorporando por ejemplo un valor “ofensivo”, cuyo fin pragmático es una ridiculización del interlocutor que anula su capacidad refutadora, o incluso uno “defensivo”, por el cual el individuo puede eludir una obligación sin enfrentar las sanciones que suelen acompañar a la infracción o la disidencia directa. Reyes advierte asimismo la posibilidad de poner en marcha una ironía “de juego” que buscaría más bien promover la complicidad en la reafirmación de valores compartidos (1984: 160). Finalidades todas que en uno u otro momento se esconden tras las estrategias dialógicas desplegadas por las narradoras, del mismo modo

que recursos como la hipérbole, la insistencia y la proliferación o la distorsión de las situaciones discursivas, conducentes a permitir la captación del doble sentido de lo irónico, menudean por sus páginas.

Sin duda, una de las metas perseguidas y alcanzadas por esta “escritura con marcas de feminidad textual” pasaba por denunciar la pretendida neutralidad genérica con que nos enfrentamos a unos textos que tienden sin embargo a codificar lectores implícitos varones, como ha sido puesto de manifiesto entre otros por Jonathan Culler (*On Deconstruction*, 1983) o las corrientes fenomenológicas en torno a la recepción. Existían no obstante precedentes notables que hacían de la elección de un receptor declaradamente femenino un atributo positivo y además imprescindible para dar salida a unas preocupaciones estéticas y vitales más cercanas a la vanguardia que a la retaguardia con que ha sido caracterizada la relación de la mujer con el terreno del arte. Así lo ha señalado por ejemplo María Hernández Esteban en relación al *Decamerón* de Giovanni Boccaccio, donde la elección del receptor femenino funcionaría como una suerte de metáfora para señalar al “lector consumidor de literatura para el ocio”, si bien un “ocio inteligente y lúcido”:

Apelando a este tipo de lector, ajustaba su libro en un nivel literario más bien modesto, no para doctos o filósofos, sino para un nivel social burgués, en un ámbito de pensamiento laico y donde el manejo lúdico de la literatura no solo le permite al hombre medirse en su dimensión de ser inteligente y sensible, sino que le ayuda además a tratar de liberarse de ciertas ataduras que la cultura medieval, predominantemente religiosa, le había estado imponiendo (Hernández Esteban, 2002: 53).

El diálogo con las mujeres lectoras se propone como fundamental para justificar la temática, el estilo y el tono dominantes en el libro. También se mostraría en cierta medida pionero el florentino al recurrir al empleo de canciones populares como estímulos narrativos, manejándolas como un elemento clave para sembrar expectativas y anticipos sobre los sentimientos y las relaciones de los personajes.

Estrategias de este tipo son advertidas asimismo por Susana Reisz (1996) en la producción de una serie de poetas que harían gala de la actividad dialógica y polifónica circunscrita por Bajtin al terreno de lo novelesco y que vendrían incorporando los imaginarios del cancionero hispánico a su lírica tan temprano como desde 1969, cuando aparece el poemario de Cecilia Vicuña titulado *Sabor a mí*. Adelantada en el manejo

deconstructivo de las propuesta misóginas de la canción popular, sobre todo en la forma del vals criollo peruano, se revelaría una autora bien conocida como Blanca Varela, que publica en 1971 sus *Valses y otras falsas confesiones*. Lejos de todo atisbo de solidarización con la sentimentalidad cancioneril, su desautorización de la misma pasaría por la inserción de las letras en contextos de una frialdad discordante, en lo que Reisz califica de “desterritorialización” de la palabra cantada.

Más ambigua es sin embargo la actitud con la que las narradoras de los ochenta y noventa asumen ese legado popular-musical y reformulan sus referencias sentimentales y genéricas. La novela bandera de Ángeles Mastretta de 1985, *Arráncame la vida*, resulta representativa de la mayor parte de los mecanismos a los que venimos haciendo mención, así como de las posibilidades literarias del manejo del cancionero popular mexicano, con el tema de Lara que le da título convertido no solo en referencia paratextual e intertextual de primer orden, sino en auténtica “trama de representación”, en palabras del profesor Álvaro Salvador (1999), de la peripecia amorosa de la protagonista, Catalina Guzmán. El libro participa en más de un sentido de “tretas del débil” como las referidas por Ludmer y, a la manera del bolero-tango que le sirve de referencia y de la literatura rosa, constituye una apelación consciente a la validez de lo sentimental. Historia pública y privada se entretajan a lo largo de una narración que, si por una parte denuncia la degradación de los ideales revolucionarios y la corrupción del sistema político mexicano, por otra va a focalizar su atención en el relato de aprendizaje de su protagonista: “ese año pasaron muchas cosas en el país. Entre otras, Andrés y yo nos casamos” (Mastretta, 2004: 7). Lo que va a hacer entonces la escritora es dejar al descubierto las inconsecuencias, los excesos y las brutalidades sobre los que se levantó el Estado post-revolucionario, pero va a hacerlo con un relato alejado de la revisión de grandes hechos de armas, aparentemente superficial, cuyo *locus* enunciativo no es el del gabinete político o el palacio presidencial, sino el escenario privado de la casa y el universo de las relaciones personales, y con el que se situaba polémicamente en relación a tradiciones políticas y estéticas de notable arraigo en el país. En efecto, con su elección como protagonista masculino de un excombatiente revolucionario, elevado a las cimas del poder merced a tramas de corrupción y violencia –y tras el que no resultaba difícil reconocer la figura de Maximino Ávila Camacho, gobernador de Puebla

entre 1937 y 1941-, Mastretta estaba poniendo en solfa el discurso nacionalista glorificador de los logros y la *pax* social posterior al enfrentamiento civil. Pero además, con su opción por una narradora mujer, sin otras ocupaciones que las reservadas a un ama de casa de posición elevada y a una primera dama regional, trastocaba las convenciones establecidas por la denominada “novela de la Revolución”, incluso por la que había venido sometiendo a revisión crítica tanto el proceso bélico como sus derivaciones institucionales.

De ahí, pese a su aparente ingenuidad, el carácter contestatario y sumamente autoconsciente de un libro que en su recepción inicial fue asimilado al ámbito genérico –o “sub-genérico”- de la “novela del corazón”. El texto coqueteaba en verdad con esta filiación, pero la resignificaba doblemente, de manera que no solo quedaba reivindicado el interés de la historia privada de su protagonista y la validez de su búsqueda de plenitud sentimental, sino que se revelaba además la importancia de la esfera doméstica como lugar de oposición a un sistema sustentado en mecanismos discriminatorios y en el mantenimiento de la injusticia. Es desde ese ámbito de lo íntimo y “subordinado” desde donde se exhiben, frente a las iniquidades de la organización oficial y la inoperancia de la oposición política al uso, alternativas de construcción de un modelo social verdaderamente “progresista”, al menos en lo que respecta al estatuto de la mujer, cifradas en la progresiva conquista de Catalina de una libertad que le había sido negada: en relación a la maternidad, la realización fuera del hogar, la toma de iniciativas, la expresión de la opinión propia, la vivencia de la sexualidad, la autonomía económica, etc. Alternativas privadas, no inscritas en un proyecto de lucha o de organización global, y enmarcadas sin duda en una circunstancia de privilegio, pero en definitiva más honestas que las esgrimidas por el *Establishment* que la rodea.

Su trepa va dirigida por ello a la liberación personal y en tanto que estrategia afecta en primer término a la manera de manejar el propio discurso. Por lo que respecta al universo narrativo, la novela defiende la existencia de una “voz periférica”, testimonio de una “conciencia ‘otra’” “que reivindica lo emocional, el humor y la ironía como instrumentos de una batalla librada en el espacio familiar y cotidiano” (Cantero Rosales, 2004: 198), al tiempo que, frente a tentativas más ambiciosas y pretendidamente omniabarcadoras, el libro se sitúa en una línea de recuperación del pasado que opta por

atender a testimonios silenciados por el documento de Estado y la historiografía oficial y por asumir además sus mismos cauces de expresión. La autora ha señalado así en distintas oportunidades la importancia que para la génesis del libro tuvo su conocimiento de primera mano de la intrahistoria poblana, la concepción de su argumento a raíz de la escucha de boca de familiares y conocidos de anécdotas en torno a caciques, crímenes y amores ocultos, declarando abiertamente que su proyecto original pasaba por “contar lo que mucha gente no va a contar, [...] recuperar otras voces, las voces de gente que no va a poder hablar jamás” (Martínez Echazábal, 1995: 555).

Sin embargo, dicha voluntad no fue siempre bien entendida. Tras un primer conato de crítica positiva y la concesión del premio Mazatlán el mismo año de su publicación, se sucedieron valoraciones como las de Christopher Domínguez Michael y sobre todo Fabienne Bradu (1987), que hacían hincapié en la sujeción de la novela a un realismo trasnochado, cuando no rosa, basado en el lugar común y el chiste fácil y en una confusión entre “la historia” y “el chismorreo” (Martínez Echazábal, 1995). Susana Reisz ha llamado la atención sobre el hecho de que estas interpretaciones se mostraron poco lúcidas a la hora de advertir en la estructura clásica de la obra, la hiperbolización del lenguaje sentimental y el recurso a procedimientos decimonónicos como el soliloquio, muy evidente al final del libro, o la cancelación de la polifonía en beneficio del registro único, una manera de enfrentar la “sacralización” de ciertos paradigmas estéticos y filosóficos que venían ninguneando las voces y los discursos tradicionalmente asociados con la mujer y, es más, una forma de renovar, de la mano de un estilo colmado de “frases hechas”, el propio realismo literario (1990: 212; 1995b: 145).

También se sucedieron las críticas a la debilidad de la protagonista de Mastretta en tanto que abanderada de la causa femenina. Para Aralia López González (1991), se trataría de un personaje que intenta expresar y afirmar su subjetividad y autonomía, pero que lo hace permaneciendo en “una posición infantil, irresponsable, dirigida por el principio de placer y tomando al hombre-amante como mediación entre ella y el mundo” (1991: 6), lo que en última instancia, y pese a su aparente transgresión, no haría sino reforzar la estructura dominante. En opinión de Sara Sefchovich, nos hallamos

simplemente ante “un personaje vestido de mujer” que “realiza el sueño de todos los clasemedios”, esto es, el del “logro de la riqueza, del poder y de la libre sexualidad” (en Cantero Rosales, 2004: 204). Lourdes Martínez Echazábal, aunque reconoce algún tipo de liberación en los desplazamientos efectuados por Catalina, termina por vislumbrar el conjunto de la operación novelesca desde una óptica más bien negativa, entendiendo que el espacio de liberación perseguido tanto por la autora como por su criatura estaría supeditado en última instancia a una filiación de clase:

Quizás Gold (como yo al escribir un primer borrador de este artículo), haya caído en la trampa/treta mayor que teje el texto, y cuya finalidad consiste en hacer creer a sus lectores en la marginalidad del personaje femenino cuando, de hecho, Catalina (y también Mastretta, siguiendo el paralelo propuesto por Gold) vive en el centro mismo del poder del cacique y ‘is fully aware of all the crimes that have bought her so many social privileges’ [...]. Si tenemos esto en cuenta, la rebelión (así como la duplicidad) se torna doble complicidad. [...] Una rebelión de este tipo requeriría no ya un desplazamiento ‘desde el lugar asignado y aceptado’ mediante el uso de ‘tretas’ y ‘bilingüismo’, sino un cambio radical de lugar, un ceder esa posición acomodada y privilegiada que ocupan ambas entidades (1995: 552).

También Vanessa Knights ha señalado las inconsecuencias del comportamiento de Catalina, quien por ejemplo se pliega al canon de belleza diseñado por el hombre y se repele a sí misma por hallarse tan alejada de él durante su embarazo. La investigadora inglesa se muestra finalmente escéptica con respecto a la independencia de la protagonista: “Catalina may be free from Andrés but many of the values he represented are still embodied within Mexican social structures. As she has consistently defined herself through dependency on strong male figures –her father, Andrés and Carlos– there is little to indicate that this will not happen again in the future” (2001b: 84).

Tanto las críticas como las evaluaciones más benevolentes con respecto al tenor moral del personaje, las discusiones sobre el sentido colaboracionista de su silencio y el carácter finalmente cómplice de su inacción, no hacen sino traer a primer plano toda una serie de cuestiones que se hallaban en la base de las distintas formas de encarar el feminismo, así como algunas problemáticas específicas de su traslado a Hispanoamérica. A este respecto, Sara Castro-Klarén hacía notar en el mismo encuentro en el que Josefina Ludmer exponía sus reflexiones en torno a las “tretas del débil” el hecho de que “la lucha de la mujer latinoamericana sigue cifrada en una doble

negatividad: porque es mujer y porque es mestiza” (194: 43). Apuntaba con ello a una cuestión que ha sido señalada desde diversos frentes, aunque también subsumida en no pocas ocasiones con la aglutinación de las reivindicaciones feministas dentro de un todo unitario cuyo denominador común, la superación del patriarcado, debía constituirse en garantía suficiente de una unidad a la que le costaba sin embargo trabajo ocultar las profundas diferencias que separan a la experiencia femenina según la clase social, el nivel educativo, la procedencia de países centrales o periféricos, etc. En este sentido, la subversión de Catalina se hallaría más cercana como señala María Ángeles Cantero Rosales (2004: 208) de corrientes feministas liberales originadas en Europa y los Estados Unidos que de los movimientos de la izquierda latinoamericana, comprometidos en una propuesta de cambio global de la sociedad.

La capacidad del personaje para plegarse a las circunstancias en provecho propio ha sido así contemplada alternativamente como una hipócrita y hedonista muestra de insolidaridad o como un manejo afortunado de las “tretas del débil”. Y es que sin duda la expresión máxima de ambigüedad contenida en la novela viene dada por la figura de la joven poblana que casi niña acepta el matrimonio con un desconocido y ante cuya fortaleza, aplomo y, en definitiva, “virilidad”, sucumbe, una “heroína” de romance que no llega sin embargo a ser propuesta en ningún momento ni en emblema de dulzura ni de belleza, frente al estereotipo de los géneros “sentimentales”. A medida que pasan los años, Catalina no solo adquiere la certeza de que su marido la engaña a ella en su domicilio y a sus electores en el gobierno, sino de que es un asesino sin escrúpulos que no duda en deshacerse personalmente de sus enemigos políticos o de sus empleados contestatarios. No obstante, nunca lo enfrenta abiertamente, ni se decide a abandonarlo ni mucho menos a perder los privilegios de su condición excepcional como esposa adinerada de un personaje influyente. Su comportamiento en apariencia atrabiliario va a ir dando cuenta pese a todo de dos tipos de reivindicaciones genéricas: de un lado, una búsqueda de igualdad que se traduce en la renuncia a asumir los estereotipos de pasividad y subordinación que le son asignados; de otro, la acotación de un lugar propio, sustentado en una particular vivencia de la intimidad y en el que la pasión, el misterio y la aventura, ligados principalmente a lo sentimental, se presentan como plenamente legítimos en tanto que conductores de la propia vida. En este sentido, sus

aspiraciones se aproximan a lo que se ha dado en llamar “feminismo de la diferencia”, aunque sin adentrarse en la exploración de los presupuestos freudianos y lacanianos que dieron pie a una defensa de la singularidad identitaria a partir de la especificidad y subordinación corporal de la mujer y de su distinta inscripción en el universo de un lenguaje pragmáticamente orientado por la normatividad discursiva masculina. La “trinchera” diferencial defendida por el personaje se concreta en cambio en el rechazo a la consecución de su derecho mediante el acceso a puestos y responsabilidades “públicos”, y en la defensa subsiguiente de una identidad “otra”, en apariencia alegre y “despreocupada”, no impuesta por la sociedad patriarcal y por lo mismo cuestionadora del concepto de poder y de los valores sancionados por la misma. De este modo, más que por su adscripción a un programa feminista *stricto sensu*, la “lucha” del personaje resultaría efectiva en tanto que parte de esa suma de acciones contestatarias o reivindicativas que van dando cuerpo a toda una “masa crítica” con respecto al aparato hegemónico, esta sí de considerables implicaciones, tal y como lo ha expuesto Amelia Valcárcel:

El feminismo no es solo una teoría ni tampoco un movimiento, ni siquiera una política experta. Siendo todo eso, ha sido y es también [...] una masa de acciones, a veces en apariencia pequeñas o poco significativas. Cada vez que una mujer individual se ha opuesto a una pauta jerárquica heredada o ha aumentado sus expectativas de libertad en contra de la costumbre común, se ha producido lo que podríamos llamar un “infinitésimo moral” de novedad (2000: 68).

Es este el tenor de la particular “revolución” de Catalina. Pero, ¿cómo va dando cuenta el texto de ese movimiento simultáneo hacia a la paridad y hacia la autovindicación? Y, ¿cómo se relaciona el mismo con la apelación novelesca al referente cancioneril y, en concreto, al universo del bolero? El primer aspecto se relaciona por ejemplo con el proceso de contextualización conflictiva a que van a ser sometidos los tópicos melodramáticos de la lírica, la cultura *massmediática* y la propia tradición del pensamiento occidental, problematizando la ecuación “Mujer = Pasión y Sentimiento” por ellos sostenida. La protagonista va a negar así con su peripecia vital y su estilo expresivo los desacatos afectivos propuestos como única alternativa de realización femenina. A diferencia de esas expresiones de base (el bolero, el folletín, la novela sentimental, el cuento de hadas...), su desautorización de los *clichés* en torno a

la feminidad es constante: “a veces traía flores para mí y chicles americanos para ellos. Las flores nunca me emocionaron, pero me sentía importante arreglándolas” (Mastretta, 2004: 8). Catalina frustra reiteradamente las tentativas de cuantos le rodean por hacer de ella una perfecta esposa y una “señora de su casa”, mostrando en cambio su desinterés por las distintas facetas de una educación sesgada. Uno de los puntos sobre los que el relato vuelve una y otra vez es de hecho el de las carencias de una formación destinada a hacer de las muchachas amantísimas esposas ignorantes del mundo: “total, terminé la escuela con una mediana caligrafía, algunos conocimientos de gramática, poquísimos de aritmética, ninguno de historia y varios manteles de punto de cruz” (11). Uno de los aspectos más escandalosos de su personalidad viene dado asimismo por su visión crítica, desencantada, de la maternidad, negadora de la asimilación mujer-madre propia de las codificaciones esencialistas de “lo femenino”:

[...] Tuve la nefasta ocurrencia de disertar sobre las incomodidades, lastres y obligaciones espeluznantes de la maternidad. Quedé como una arpía. Resultaba entonces que mi amor por los hijos de Andrés era un invento, que cómo podría decirse que los quería si ni siquiera me daba orgullo ser madre de los que parí. No me disculpé, ni alegué a mi favor ni me importó parecerles una bruja. Había detestado alguna vez ser madre de mis hijos y de los ajenos, y estaba en mi derecho a decirlo (Mastretta, 2004: 214).

En esta línea, episodios claves en la argumentación melodramática suelen presentarse en cambio de forma anti-solemne, poco climática o incluso ridícula. Caso del matrimonio de la protagonista que, curiosamente, y frente a la convención del género, se coloca, no al final del relato, sino en sus inicios, constituyéndose como uno de los rasgos tanto narrativos como ideológicos más claramente desestabilizadores del mismo:

-En mi calidad de representante de la ley, de la única ley que debe cumplirse para fundar una familia, le pregunto: Catalina, ¿acepta por esposo al general Andrés Ascencio aquí presente?  
-Bueno –dije.  
-Tiene que decir *sí*- dijo el juez” (Mastretta, 2004: 14).

También el final de esa particular “historia de amor” es narrado de forma anti-dramática:

Caminé hasta la ventana. Ya muérete, murmuré mientras él seguía habla y habla hasta quedarse dormido. Luego fui a acostarme junto.

Al rato despertó, puso la mano sobre mis piernas y empezó a acariciarme. Abrí los ojos, le guiñé uno, fruncí la nariz.

[...] -Dame el dos.

-¿Qué es el dos? -pregunté.

No me contestó. Empezó a firmar con su eterna pluma fuente de tinta verde.

Un rato después se murió (229).

Tras la muerte de Andrés, Catalina culminará un proceso de emancipación cuyo gesto más evidente lo constituye la adquisición de una voz propia, materializada en el acto mismo de la escritura del libro (Salvador, 1999). Un relato que refleja en todo momento el distanciamiento de la narradora con respecto a lo que cuenta, evidente en su enfatizada ligereza y en la forzada despreocupación, casi un gesto de humor negro, con el que muestra el lado más oscuro de los caracteres, sus hipocresías, ambiciones e inconsecuencias. La suya no es por eso una reivindicación panfletaria, sino todo lo contrario, una iluminación tragicómica, vía la bivolización irónica o paródica (Reisz, 1991b), del abismo existente entre la moralidad, el éxito y la conveniencia. Con ello, se evidencia otra de las características del personaje, su renuencia al victimismo, lo que ha motivado sin duda muchos de los reproches de frialdad, inmisericordia, etc. que le han sido formulados. Pese a que Vanessa Knights reserva el gesto contestatario al hecho de la publicación del libro, que es el que se hace público, entendiendo que la Catalina narradora y personaje se abstiene por lo general de vocalizar abiertamente su crítica y que por tanto la denuncia vendría efectuada de la mano de “Mastretta the author” “through this witty and irreverent puncturing of revolutionary myths and gendered nationalism” (Knights, 2001b: 84), ni ella ni buena parte de los investigadores repara en las dificultades reales que se presentan al personaje para enarbolar otro tipo de comportamiento. Pese a no ser efectivamente tan débiles, estas mujeres de clase elevada son no obstante conscientes de que han sido educadas para “complemento” del varón, de su falta de preparación profesional o intelectual y, en definitiva, de su posición dependiente si no quieren verse abocadas a la supervivencia en condiciones paupérrimas y miserables. Después de que Bibi, viuda primero mantenida y luego desposada por el General Gómez Soto, contara a Catalina su frustrada aventura con un torero que a punto está de dejarla sola y arruinada, el consejo de su amiga va a ser el siguiente: “-para que

no andes jugando con lo de comer –le dije cuando terminó su historia–” (Mastretta, 2004: 210). Pero además su intuición, y luego abierto conocimiento, de los riesgos no solo materiales que conlleva salirse de los circuitos establecidos es máxima. El corrido que la protagonista canta a sus hijos días antes del asesinato del amante no es así otro que el de “Rosita Álvarez”, la joven muerta trágicamente tras rechazar a su pretendiente.

De ahí que la ironía, la crítica oblicua, la impostación... sean los caminos transitados mayoritariamente por autora y narradora. En este sentido, Álvaro Salvador (1999), observa en la apelación al discurso bolerístico que sirve de “trama de representación” a la doble experiencia amorosa de la protagonista un distanciamiento irónico con respecto a los propios sentimientos que, al tiempo que se expresan, resultan de alguna manera “escenificados” “como si” el sujeto no se viera realmente tan afectado por ellos. Sin embargo, ese distanciamiento que Rafael Castillo Zapata considera como inherente al funcionamiento semiótico del bolero y que la propia Mastretta apunta como clave de lectura de la novela en una entrevista concedida a la revista *Nexos* en 1985<sup>139</sup>, resulta en realidad fruto más bien de la tendencia que se ha ido imponiendo en la recepción del género con el paso de los años, no necesariamente inscrita en la propia discursividad de las letras, tal y como ha sido señalado por Susana Reisz (1991a).

En cualquier caso, el papel de la inserción, hipotextual e intertextual, del bolero-tango lariano en el libro es complejo y sustancial. Este se alza como imagen especular de la relación entre Catalina y sus dos antagonistas masculinos: Andrés Ascencio, su marido, y su amante Carlos Vives. Es además asumido por la protagonista como su propio discurso, al tiempo que el “relato de aprendizaje” argumental va a subvertir en parte su sentido. La canción emblemática entonces por un lado la recuperación novelesca de los afectos y la búsqueda de auto-realización a través del romance, en sintonía con el resto de remisiones al estatuto de lo musical -no solo popular-, que con ello resulta elevado una vez más a la categoría de expresión simbólica de la sentimentalidad pura. De esta manera, Carlos se ajusta a las convenciones galantes y, encarnando todos los valores de los que carece el general Ascencio, aparece como sensible, educado, cortés, comprometido en la defensa de los desfavorecidos y...

---

<sup>139</sup> La canción de Lara –un ritmo de tango aparecido en 1934- sería, según la autora, un tango que se puede leer como bolero: “al tango le correspondería la truculencia de la historia y al bolero el sentido del humor que la atraviesa” (en Reisz, 1991a: 143).

músico de profesión. Culminando esta cadena de asociaciones, Catalina escuchará su actuación como director de orquesta antes de conocerlo en persona, lo que la deja profundamente conmovida, hasta que, finalmente, llegue a establecerse un paralelismo claro entre el desborde pasional relatado en la segunda estrofa del bolero y el cariz de la relación íntima que se ha establecido entre ellos. Reisz apunta de hecho al “común desparpajo para exhibir estereotipos” de canción y novela, su “tendencia a enfatizar los tópicos melodramáticos” (1991a: 144), como el punto de entronque más fuerte entre ambos textos. Pero además, en los versos de “Arráncame la vida” está contenida la remisión al peligro que circunda a los amantes y que funciona como un anticipo trágico, pues efectivamente conducirá a uno de ellos a la muerte: “arráncame la vida / con el último beso de amor, / arráncala, toma mi corazón”.

Y sin embargo, paralelamente, la inscripción del bolero, con su instauración del registro irónico-sentimental propio de una recepción mediada por la distancia, se convierte en un vehículo que exterioriza la progresiva liberación de Catalina de las ataduras sociales y personales que la constriñen. Durante la entonación conjunta del tema por los amantes, se se convertirá en “un dispositivo de sublevación contra la sexualidad normativizada”, que le permite “canalizar su deseo y revestirlo públicamente de licitud” (Cantero Rosales, 2004: 237). Además, el contraste entre su promesa de entrega exacerbada y la constatación final de que son la autonomía y la fortaleza las virtudes necesarias para salir adelante intensifica el carácter reivindicativo de la historia. Así, a la mujer que ha pretendido ingresar al mundo adulto de la mano de su esposo, con el que se casó cuando ella tenía quince años y él treintaicinco, pero que irá modificando su circunstancia hasta el punto de rechazar la tutela del matrimonio y entregarse a la aventura del conocimiento con la ayuda de otro hombre, si la vida se la “arrancan” ambos en cierto sentido -Carlos, enamorándola sinceramente, Andrés, con el asesinato del amante-, no terminará sin embargo de arrebatársela completamente ninguno.

En realidad, es el diálogo que se establece entre Catalina y el segundo destinatario de su interpretación bolerística en esa escena clave del libro en la que la mujer entona al alimón con Vives y la misma Toña la Negra, durante una fiesta privada, el “Arráncame la vida” lariano, el general Andrés Ascencio, el que da cuenta de la relación amorosa verdaderamente relevante del texto y el que permite advertir el significado de su

proceso de crecimiento y redención personal. La pertinencia de este paralelismo es absoluta y tal y como ha sido desglosada por el profesor Álvaro Salvador (1999: 1183 y ss.), las quejas del arrabal mencionadas en la primera estrofa del tango-bolero se corresponden sin duda con las de la pobreza, las dificultades económicas y la ignorancia que marcan tanto el origen de Catalina como el de Andrés y les distancian de la tradicional oligarquía poblana. Es a él a quien la joven ofrece en un principio su corazón, con la esperanza de ingresar a un mundo que le había sido vedado tanto por edad como por circunstancias, si bien serán las continuas decepciones de su relación matrimonial las que vayan “arrancándole la vida” hasta que consiga hacerse con el control de la misma y entablar una relación con Carlos Vives. Con el asesinato de este último, el bolero se tiñe definitivamente de tango y comienza a cumplirse el sentido de los versos finales del jarocho: “la canción que tenía / te la voy a cantar, / la llevaba en el alma / y te la voy a dar”. Leídos como una amenaza, estos anuncian la venganza de la mujer sobre el general, y verificarán lo anunciado por la última estrofa:

*Y si acaso te hiere el dolor, ha de ser de no verme,  
porque al fin tus ojos, me los llevo yo.*

En efecto, Ascencio necesita a Catalina como uno de los pilares sobre los que se sostiene su imagen pública, con lo que de ninguna manera puede permitirse una ausencia que habría de “herirle” necesariamente. Por otro lado, la “canción” que ella va a cantar, imagen de su triunfo final, será la de la conquista simultánea de la independencia y de una vivencia de la intimidad, la memoria y el deseo por la que no volverá a verse obligada a renunciar a su derecho “a sentir”. De ahí que sus esperadas lágrimas de “viuda oficial” vayan dirigidas, no a Andrés, sino al recuerdo de Vives, a quien le había sido vetado llorar y que, tras esta efímera catarsis, termine por sobreponerse a la desaparición de ambos. Frente a la univocidad de perspectivas de la ficción más al uso, la Catalina de Mastretta se consolida en cambio como un sujeto capaz de sobrellevar la pérdida (la narración de la muerte de Carlos Vives es además contenida, frente a las convenciones del hipotexto) y de seguir adelante, validando de paso el derecho a entonar esa canción propia, íntima, con la escritura del libro (Salvador, 1999: 1189).

Más allá de este entronque, esta y otras canciones populares desempeñan en la obra funciones habituales desde un punto de vista constructivo. Pautan momentos culminantes de la trayectoria de la protagonista, introducen motivos anticipatorios, se constituyen, caso del bolero de Lara, en el núcleo en torno al cual gira la escena que marca el punto climático de la novela o refuerzan la tonalidad sentimental de la prosa, conformando ambientes marcados por una atmósfera de deseo y pasión, por la alegría inocente o por la proximidad sombría de la muerte. Por otra parte, las numerosas remisiones a la música y los músicos populares –Toña la Negra, Agustín Lara, Pedro Vargas...-, convertidos algunos en personajes con voz y presencia dentro de la trama, contribuyen a la contextualización epocal y forman parte del homenaje tributado por la autora a su universo creativo.

Pese al carácter renovador y desafiante del experimento de Mastretta y del de buena parte de las obras que desde presupuestos más o menos afines acompañaron su aparición, en los últimos años la crítica ha comenzado a manifestar un cierto cansancio ante el aprovechamiento conformista -cuando no francamente oportunista- de los mismos exhibido por el grueso de la producción posterior de estas autoras. Es así que tanto Álvaro Salvador (2008) como la propia Susana Reisz (2001, 2003) han llamado la atención sobre la explotación de recursos característicos del realismo mágico por trayectorias que, como las de Allende o Esquivel, han terminado por servirse de ellos desde parámetros esencialmente mercantilistas, alejados de su original recuperación contestataria, o sobre la abusiva remisión de estas y otras escritoras a temas domésticos, amorosos y triviales, una vez perdida su fuerza deconstructora inicial. Es en efecto evidente que muchas de estas narradoras han sucumbido a una cierta fascinación por los moldes que las consagraron literariamente, toda vez que su despliegue mimético se ha ido tornando cada vez más ambiguo, permeado de una retorización y una aplicación efectista de procedimientos típicos de la “subliteratura” que hacen difícil la distinción entre la bivolocalización irónica y el uso literal del estereotipo.

No es este sin embargo el único aspecto que ha contribuido a cuestionar las en su día novedosas propuestas de los *best-seller* femeninos hispánicos de los ochenta y los noventa. También el sentido de la reivindicación feminista se ha vuelto más escurridizo con el afianzamiento de una reflexión que, más o menos aglutinada bajo el marbete del

pensamiento *queer*, y estimulada por la radicalización de los presupuestos postmodernos en torno a la inestabilidad y mutabilidad de las conformaciones identitarias, ha venido proponiendo una suerte de “nomadismo” genérico renuente a aceptar la existencia de identidades de base y defensor en cambio de una comprensión del cuerpo en tanto que “conjunto de tecnologías sexuales, es decir, de acciones de transformación a gusto de uno mismo o de una misma” que tornan quizás simplista la focalización de la problemática genérica en función de la dicotomía hombre-mujer (Becerra, 2006: 226). El sueño de un “*ciborg* sexual, un yo personal y posmoderno, montable y desmontable de manera incesante” (227) parecería volver entonces anacrónica una vindicación feminista que se antoja sustentada en la defensa de una noción ciertamente “fuerte” de identidad, por mucho que se precisen las circunstanciaciones epocales, sociales y culturales que la acompañan. Sin embargo, este desajuste con el tenor de las reivindicaciones más progresistas o últimas no es nuevo, habiendo acompañado a la reivindicación feminista a lo largo de su historia, tal y como lo corrobora una experta en la misma como Celia Amorós:

Las mujeres parecemos estar condenadas a formular vindicaciones anacrónicas desde el punto de vista de los “*tempus*” históricos de la historia del patriarcado, que marca, por decirlo así, “*tempus* canónicos”. Pero no parece que sea posible ni deseable obviar el trámite de tales vindicaciones. Ahora ocurre algo en muchos aspectos similar: cuando empezamos a tomar posiciones de sujeto en muchos ámbitos de la vida social, cultural y política, se declara la muerte del sujeto (2008).

Por otra parte, si bien resulta incuestionable que las actuales condiciones de la globalización, la informatización de la sociedad y el afianzamiento de las ópticas relativistas han flexibilizado hasta límites insospechados las posibilidades de adscripción identitaria, no hay duda tampoco de que esta continúa proporcionando una base efectiva desde la que organizar la resistencia a formas diversas de opresión (colonialista, racista, sexista, etc.) (Reisz, 1990: 203), tal y como lo demuestran, en diversos contextos, el auge de movimientos nacionalistas y regionalistas, la aglutinación en torno a definiciones confesionales o la vigencia creciente de discursos de corte universalista como el ecologismo.

\*

## RECAPITULACIÓN

¿Constituyen los medios de comunicación de masas una vía de alienación o de escape, un refugio sentimental válido, estímulo para el ensueño y territorio compartido desde el que iniciar la comunicación, o un vehículo para la propaganda, la desinformación y el control del individuo? Una parcela fundamental de la literatura hispanoamericana de las últimas cuatro décadas se ha abocado a dirimir esta cuestión, amparada en un contexto de emergencia internacional que empieza a consolidarse en la década de los sesenta, en buena medida de la mano del *pop art*, la corriente contracultural norteamericana y el 68 francés, y cuya tónica va a venir dada entre otros aspectos por el cariz progresivamente favorable con que son acogidas toda una serie de nuevas correlaciones entre formas de la alta cultura y la cultura popular. La erosión de fronteras culturales será contemplada precisamente por Andreas Huyssen como el rasgo distintivo de la condición postmoderna del arte de Occidente, si bien muchos advierten en el movimiento anti-moderno de los sesenta nada más que un precursor del discurso filosófico y cultural postmodernista que se desarrollará como tal a lo largo de las décadas del setenta y el ochenta, en conexión con los nuevos modelos sociales y el nuevo orden económico que se afianzan entonces.

En cualquier caso, tanto la consolidación de una nueva sensibilidad, con la sanción *pop* de la irreverencia, el desafío a los cánones impuestos y la suspicacia ante ideales como los de originalidad, pureza o trascendencia, como las coordenadas socio-políticas de la Latinoamérica de fines de los sesenta y principios de los setenta o las propias relaciones en el interior del campo artístico van dando forma en el continente a un panorama estético en el que la presencia de manifestaciones asociadas a la cultura de masas resulta cada vez más común. En literatura, la incorporación de motivos vinculados a la ecología mediática contemporánea y las tentativas de reproducción ecfrástica de algunos de sus procedimientos eclosionan a mediados de la década de los setenta. Comienza a publicar entonces la primera generación de autores educada en estrecho contacto con una industria cultural que venía consolidando su presencia en la

región más o menos desde las décadas del treinta y del cuarenta del siglo XX. Seriales radiofónicos, folletines, revistas del corazón, películas, variantes diversas del cancionero popular-comercial, en una primera instancia y, más tarde, la televisión y la informática, que habían llegado para quedarse, fundando nuevos accesos a la experiencia sensitiva, son acogidos cada vez más abiertamente por una escritura que los examinará desde ópticas estéticas e ideológicas no obstante diversas.

Renovaba el fenómeno el interés por la tecnología y por la fusión interartística que había formado parte del horizonte de la vanguardia en las primeras décadas del siglo y que había mantenido su vigor con el recurso al modelo del montaje cinematográfico o la adopción del punto de vista del camarógrafo y su combinación significativa de tomas de conjunto, primeros planos, *travellings*, etc., por varios exponentes de la “nueva novela”. Tiende sin embargo ahora a textualizarse esa cultura popular-masiva desde un lugar nuevo, por el cual ingresa al espacio novelesco no a resultas de una condescendencia solidaria o un efectismo técnico, sino como una realidad de pleno derecho. Escritores de distintas edades y trayectorias van a optar por asumir creativamente los códigos proporcionados por ella como la única posibilidad de consignar tanto el universo social en torno como el paisaje interior de una ciudadanía que a duras penas podía sustraerse a su avasalladora presencia. Además, y en consonancia con el carácter intrascendente de muchos de esos testimonios, tanto como con el interés postmoderno por la expresión de un pensamiento “débil”, no normativo, y su respaldo del entretenimiento y la emoción en tanto que valores suscitados por la obra de arte, buena parte de esta producción se propondrá como conscientemente menor, cotidiana, próxima, unas coordenadas que van a caracterizar asimismo a la corriente narrativa adscrita al marbete del *postboom*.

La apelación de cuentos y novelas al cancionero popular, que con el Romanticismo posterior a la Emancipación o el realismo costumbrista de principios del XX había manifestado su solvencia para la caracterización espacial y epocal así como para la exteriorización de los estados anímicos de los personajes, adquiere en este panorama un protagonismo máximo. Además de refrendar su vigencia en el desempeño de funciones como las anteriores, el trabajo con la canción va a dar cuenta ahora del interés de la narrativa por ampliar sus dimensiones textuales, intensificar el diálogo con su público o participar de la teatralidad de lo performancial, aspirando en no pocos casos a la

construcción de un particular simulacro intermedial. Su presencia favorece la fijación heteroglósica de los distintos lenguajes sociales y da pie a la saturación prosística por el lenguaje de los medios. El estatuto de la narración se ve así contaminado en un grado inédito, que solo halla un punto de comparación en la musicalización modernista de finales del XIX y principios del XX, por rasgos de estilo que lo aproximan a la poesía y a toda una serie de poéticas fundadas en la oralidad e incluso en el manejo de la voz *in praesentia*.

Integrante entonces de ese amplio conjunto que puede calificarse de “literatura de los medios” pero también de toda una parcela de la reciente producción hispanoamericana atraída por el ámbito de lo afectivo, íntimo, cotidiano y realista, tanto como por la consignación de los claroscuros que acompañaron al proceso de urbanización y modernización continental, la narrativa que trabaja con el referente del cancionero popular hispánico ha desarrollado una personalidad bien definida que, pese a la heterogeneidad de sus muestras y a su ya largo desenvolvimiento, le ha merecido la vinculación a un *corpus* específico, el de la “novela bolero”, “narrativa musicalizada”, “novela de lo musical-popular”, etc. Dentro de este, la reproducción de la oralidad característica de las grandes ciudades, un interés por jergas y sociolectos que desdice de la mimesis neorrealista, la incorporación intertextual de fragmentos de canciones y, en términos generales, la concepción laxa de lo novelesco, han favorecido la proliferación de un conjunto de obras altamente experimentales, híbridas, elaboradas en buena medida a partir de la yuxtaposición de fragmentos de naturaleza dispar y en las que la digresión ensayística, de corte sociológico o musicológico, adquiere notable protagonismo. Junto a esta tendencia, resulta también apreciable, sobre todo a lo largo de la década de los ochenta, un retorno al clasicismo narrativo que abandona la experimentación de autores como Puig, Sarduy, Cabrera Infante o Luis Rafael Sánchez en beneficio de la linealidad, la construcción de personajes “fuertes” y la compleción argumental, procurando una mayor homologación entre la obra literaria y los diversos relatos “de género” con los que aquella establece diálogo. La coloquialidad, la ironía y una autoconsciencia y alerta crítica notables otorgan no obstante al ciclo una frescura y un ludismo que le permite vehicular de manera novedosa proclamas contestatarias y desautorizadoras de falsos mitos, al tiempo que convierte al humor y la irreverencia en

ingredientes narrativos de primer orden, trastocando la tradicional tendencia a la solemnidad de la narrativa latinoamericana.

La incorporación de todo este material “espurio” favorecía en efecto la solidarización del estamento literario con la espontaneidad y la predisposición al goce corporal y a la fiesta vinculada a tantas manifestaciones de la cultura popular, sobre todo en su dimensión más propiamente carnavalesca. Con ella, los escritores dieron cuenta de una comprensión de las relaciones entre lo popular y lo masivo de carácter pionero en la región, distinguiéndose con respecto a las posturas dominantes en el ámbito de la crítica y la teoría social coetáneas. Frente a las coincidencias entre el rechazo elitista a las manifestaciones de masas y de la identificación del marxismo ortodoxo entre medios de comunicación y consolidación hegemónica, la literatura va a advertir tempranamente en la difuminación de barreras culturales una vía superadora de ciertas deficiencias de la modernidad letrada y no solo un movimiento de pérdida de calidad y debilitamiento del nervio. Era esta como señalábamos una postura todavía minoritaria en las décadas del sesenta y setenta, cuando imperaba en el continente el seguimiento de posiciones frankfurtianas y su vinculación a la teoría de la dependencia, que daba cabida por contra a una explicación de la configuración social complementaria a la del modelo de clases marxista, mostrándose capaz de advertir la significatividad de la estratificación a partir de niveles del gusto a la manera de Bourdieu o de ofrecer un análisis de tácticas y estrategias en respuesta al poder diseminado en la línea de Foucault y Michel De Certeau y, por tanto, de validar toda una serie de resistencias microscópicas en la vivencia social que tiempo después la academia norteamericana sancionaría de la mano de los *Cultural Studies*. Los escritores hacen visible todo un universo de “mediaciones” que determinan el sentido final de la comunicación y complejizan de paso el análisis del papel de la industria cultural en la génesis del mito contemporáneo. De ahí que parte de esta novelística exhiba la apropiación de motivos asociados al *kitsch* y lo cursi como una estrategia de supervivencia e incluso una forma de demarcación social que invierte las jerarquizaciones clásicas y que establece, por medio del léxico, la indumentaria o el consumo cultural, barreras con las que las capas desfavorecidas “vetan” su territorio a los miembros de las clases superiores. Paralelamente, ella se sirve de estas retóricas y estos imaginarios para ofrecer una imagen poliédrica del panorama de la injusticia

social en el continente. Los escritores de los sesenta y setenta practican de la mano de la cultura vulgar-masiva, como ha destacado Lída Santos (2004), una inclusión vanguardista de materiales dispares por los que construyen alegorías en torno a las carencias y los desajustes de la modernidad latinoamericana, adoptando una estrategia comunicativa que ha sido asociada con el “neobarroco”.

Notable ha sido también el recurso a la canción como forma de acceso al pasado reciente. El tratamiento literario de las relaciones entre música popular, historia y politización pasa en buena medida por la denuncia de la instrumentalización de los géneros melódicos para la imposición de hábitos de consumo, códigos de clase y género, cosmovisiones políticas o incluso el afianzamiento de regímenes concretos, una circunstancia abordada con particular énfasis por la narrativa dominicana. La novelística abre así una nueva vía para consignar la preocupación típicamente postmoderna por el cariz de las relaciones entre verdad y representación histórica y es por ello posible constatar, como ha señalado Rita de Maeseneer, que géneros populares como el bolero – “un discurso ventrílocuo mil veces repetido, que supone además una huida de los problemas cotidianos en el romance y en un ambiente nostálgico” (2004: 63)- han servido para que la propia cultura latinoamericana se aboque a dirimir cuestiones de notable calado. Desde una óptica algo diferente, que se acoge a lo que Luis Rafael Sánchez constatará al afirmar que los boleros “glosan la mudez” a muchos latinoamericanos (en De Maeseneer, 2004: 63), otra línea narrativa optará por ensalzar muestras melódicas aparentemente banales o conformistas en tanto que expresión de los silenciados por el sistema, convirtiéndolas en un poderoso emblema de solidaridad colectiva. También la apelación a boleros, tangos y rancheras para ofrecer un retrato de la vida del hombre corriente en las ciudades abocadas a los excesos del desarrollismo, su imbricación en relatos interesados por la consignación de la cotidianidad y el tratamiento de conflictos íntimos en un panorama social dominado por la corrupción, la desigualdad o el autoritarismo, ha contribuido a ejercer esa “crítica social oblicua” que Vicente Francisco Torres (1998) señala entre las constantes de las obras asimiladas por él al *corpus* de la “novela bolero”.

El retorno al pasado cercano se conforma como una de las notas recurrentes de la literatura interesada por el universo de la música popular. Convergen en ella tanto la

recuperación biográfica de los ídolos de la canción –por lo general, a un tiempo celebratoria y crítica en su evaluación del impacto de la nueva mitología gestada por el *star system* mediático-, como la crónica urbana o el repaso de una educación sentimental compartida. Una tentación revisionista que ha dado lugar a más de un testimonio de abandono complaciente a la nostalgia, pero que ha propiciado también un giro en el tenor de las reflexiones identitarias en la región. La escritura abandonará así progresivamente el sustrato telúrico de las mismas para advertir en las elaboraciones melodramáticas de las letras del cancionero y en la vigencia de unos códigos expresivos de circulación supra-nacional vectores en los que leer una respuesta socio-cultural coherente a una trayectoria histórica compartida.

Notas como estas caracterizan a un conjunto dispar, de márgenes confusos y ya larga vida que ha venido dando muestra en años recientes de un agotamiento creativo que nada tiene que ver sin embargo con su vigencia editorial. En su seno, el referente de la cultura melódica y mediática mexicana ha recibido sin duda una atención privilegiada. Gracias a su difusión de la mano de la poderosa industria cinematográfica nacional pero también al carisma de varios de sus principales compositores e intérpretes, el cancionero que se consolida en los repertorios de éxito entre las décadas del treinta y el cincuenta y en el que se concitan testimonios folclóricos, rancheras de inspiración urbana y campesina, boleros o sones tropicales, se internacionaliza rápidamente, pasando a formar parte del patrimonio de amplias colectividades de latinoamericanos. Hemos repasado por eso con cierto detalle una serie de elaboraciones literarias, obra de autores de procedencia dispar, que convierten a la canción mexicana en un ingrediente narrativo de primer orden.

Lo hizo tempranamente Manuel Puig, cuyos personajes se sirven de la retórica cancioneril para expresar emociones que han conocido y admirado en ella pero que están lejos de poseer, como en *Boquitas*, o que se esfuerzan por preservar como vía para sobrevivir en un medio hostil, caso de Molina en *El beso*. El lenguaje y los imaginarios de tangos, boleros, folletines, revistas de modas, películas, novelas policiales..., son apropiados a su vez por un autor sabedor de su poderosa repercusión y por tanto de la necesidad de su convocatoria en cualquier intento consecuente por cartografiar la mentalidad colectiva latinoamericana, así como de las posibilidades que su uso

reservaba para la renovación del panorama literario. Poderosa ilustración del modo en que la cultura mediática contemporánea ha venido educando los sentimientos y deformando los anhelos vitales de amplios sectores, son sin embargo la ambigüedad ideológica y la provocadora concepción formal de su obra, a caballo entre la sanción y la censura, los aspectos de la misma que han motivado su imperecedera actualidad. Marca de su proyecto creativo, las novelas de Puig ponen en funcionamiento un lenguaje de pasiones absolutas, sin fisuras, capaces de promover una estilización de lo real considerada anti-viril y evasionista tanto por un *Establishment* de signo conservador como por su oposición militante. La aventura emocional y su recuperación verbal ingresan así a la “Literatura” con mayúsculas, ensanchándose el lugar protagónico y el estatuto heroico de los que venían gozando dentro de los productos de la denominada “subcultura”. Y sin embargo esta operación no hace sino dejar al descubierto las fracturas del entramado consolatorio de todo ese mundo de artificio, al tiempo que apunta al retrato del medio tono, la sutileza, la inconsecuencia o el fracaso negados por él en tanto que raíz del vigor de la producción novelesca del argentino.

De signo distinto es la convocatoria del cancionero popular efectuada por un texto como *Amor propio*, de Gonzalo Celorio, donde se prorrogan con talento las notas de coloquialidad y ludismo o la inspiración en la aventura personal que nutrieran buena parte de la producción novelesca hispanoamericana en la década de los ochenta. Partícipe de la voluntad de revisión historiográfica propia de la “nueva novela histórica”, el relato recurre a la canción entre una nutrida gama de motivos, fórmulas y símbolos de la cultura de masas contemporánea para dar cuenta de los *topoi* sentimentales de un período de la historia reciente de México. Las distintas fases y tonalidades que lo determinaron, la utopía, el horror, la desesperanza y la abulia con que la sociedad mexicana fue acompañando a nivel colectivo los acontecimientos que pivotaron en torno a la matanza estudiantil del '68, son emblemáticas mediante la apelación a una suerte de banda sonora que se propone asimismo como eficaz correlato anímico del protagonista, al que acompañamos en los rituales con que esa misma sociedad signara el tránsito entre las diferentes etapas de la vida. Ritualidades privadas y públicas que decantan alternativamente la narración del lado de la parodia de tipos y situaciones humanas fácilmente reconocibles o del de la elaboración crítica y levemente

melancólica de motivos como la pérdida de la inocencia, la erosión del ideal o el paso del tiempo. Humor y drama se concitan por ello en un texto “audible”, “sonoro”, en el que resuenan asimismo los ecos del intenso diálogo sostenido por el autor con la tradición literaria que le precede.

Compañero de generación de Celorio, David Sánchez Juliao opta por revestir la apelación literaria a la música popular de *Pero sigo siendo el rey* de un *ethos* simultáneamente lúdico y crítico. El autor asume los presupuestos temáticos y emocionales de corridos y rancheras y los reproduce en una obra en prosa en la que la saturación estilística se convierte en trasunto de la dimensión hiperbólica del melodrama, contemplado otra vez como una poderosa matriz cultural de la modernidad latinoamericana. El escritor alumbra entonces un texto pleno de humor, el cual apela al exacerbamiento postmoderno de las posibilidades creativas del *collage* y el juego de variaciones tanto como al reconocimiento del fondo de verdad que sostiene al estereotipo, pero que no rebaja por ello la ferocidad de una sátira dirigida a la ideología ultranacionalista, reaccionaria y machista alentada por un sector de la producción cultural mexicana en connivencia con las instancias dominantes en el país durante buena parte del siglo XX.

Si la celebración erótica y la expresión desinhibida del goce corporal constituyen otras de las señas de este conjunto narrativo, parte de su idiosincrasia viene definida igualmente por el interés con que un sector del mismo se ha abocado a reflexionar acerca de las atribuciones que en relación al sexo y al género han sido refrendadas por la canción popular, bien para examinar sus contradicciones en tanto que marca de identidad, bien para subvertirlas, caso de un grupo representativo de escritoras. La remisión a lo afectivo, íntimo y cotidiano a que apunta al menos en un primer nivel de lectura toda forma de remisión al cancionero va a ser así aprovechada por ellas en formas diversas. Algunas optaron por resignificar -con gran éxito de público y no poca suspicacia crítica- valores como los anteriores, toda vez que una serie de prácticas estéticas vinculadas precisamente a la autoría o la recepción femenina y que, al igual que la canción, les habían dado cabida mayoritaria. Formas diversas de escritura confesional, los productos culturales de la sociedad de consumo, que habían venido confirmando para la mujer las demarcaciones domésticas y sentimentales operadas por

Rousseau más de dos siglos atrás, los espacios de la privacidad y la subalternidad, serán reivindicados por un *corpus* de ficción que trastoca su asociación despectiva con una “sensiblería mujeril” o una literatura menor. Es así que con unos cuentos y novelas en apariencia banales, tanto desde el punto de vista de la forma como por lo que se refería a su contenido, un grupo de autoras consiguió alzar una voz que atacaba al discurso homocéntrico precisamente en sus aspectos no normativos y por eso más arraigados en la mentalidad colectiva. Si el lugar común es como sostiene Graciela Reyes (1984: 138) la forma antidialógica por excelencia, pues aspira a presentar nociones inequívocas de verdad, haciéndolo además de manera irrefutable, a lo largo de los años ochenta y noventa proliferará en Hispanoamérica una narrativa fundada por el contrario en un diseño dialógico y polifónico que recogía enunciados ratificadores de la axiología patriarcal, si bien con “variados matices de distanciamiento”, tal y como ha sido expuesto en detalle por Susana Reisz, hallando así una vía efectiva para transmitir en relación a ellos unos posicionamientos marcados finalmente por la desconfianza, la ironía e incluso la burla o la abierta hostilidad, amén de por una voluntad homenajeadora no siempre contenida.

Testimonio eximio de la tendencia de la prosa femenina finisecular a servirse de las letras y músicas populares para evaluar distintas figuras de la subjetividad femenina, propiciar el abandono de una recepción del texto literario supuestamente neutra desde el punto de vista genérico, ilegitimar el discurso canónico y establecer un “correlato objetivo” capaz de encarnar tópicos como los del erotismo, el deseo, la sensualidad, la melancolía, el poder del destino, etc., *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta se presentaba como un curioso relato de crecimiento que, pese a reivindicar el discurso de la intimidad, la sensualidad y el romance verdadero, alcanzaba su final “feliz” precisamente con la consecución de la libertad individual de la protagonista por medio de la viudez. Con una obra cuya trama y textura narrativa bordeaba los límites de la novela rosa y se homologaba en más de un caso a los presupuestos cancioneriles, la escritora mexicana presentaba sin embargo un alegato en defensa de la emancipación de la mujer, que trastocaba toda una serie de expectativas vinculadas al género al tiempo que realizaba una crítica política y un acto de revisionismo historiográfico de primer orden y que se mostraba además desafiante con respecto al canon de la literatura

nacional. Recuperación emblemática del cancionero lariano, y homenaje al universo del tango, la novela de 1985 terminaba sin embargo por despreciar el maniqueísmo del género sentimental en favor de la naturalidad, en su expresión -sencilla, distanciada, levemente irónica y profundamente anti-retórica- y en su mensaje: las cosas se cuentan tal y como son y ni siquiera la música basta para edulcorarlas por completo.

**CAPÍTULO 5.**  
**LA NOVELA FINISECULAR**  
**Y EL CACIONERO DEL NORTE DE MÉXICO**

*Aquí me siento a contar* \_\_\_\_\_

## 5.1. INTRODUCCIÓN.

Si en el filo del año 2000 el vínculo literario con lo popular-masivo explora caminos nuevos, su concreción de la mano del recurso a lo musical tiene probablemente uno de sus capítulos más destacados en el maridaje finisecular entre la literatura y ciertas manifestaciones del cancionero asociadas al norte de México. Estas últimas gozan además hoy de una notable repercusión tanto a nivel nacional como internacional, en no poca medida en función de la significatividad de la coyuntura sociopolítica en la que emergen. Y es que el panorama normexicano ofrece un ejemplo notable de cómo las fuerzas de la economía globalizada y el desarrollo tecnológico, instigadoras de variados procesos de desterritorialización y transnacionalización, son capaces de redundar al tiempo en una revalorización de la localidad y la región con notables repercusiones en el terreno de la cultura. Si también la visibilización de lo regional se encuentra vinculada con la reciente emergencia del sistema literario norteño<sup>140</sup>, la atención que unas y otras producciones vienen despertando en los últimos años no responde con todo únicamente al resurgimiento de los regionalismos latinoamericanos en tanto que manifestación del “auge de las periferias” y el desafío a la tensión homogeneizadora de la expansión capitalista y la racionalidad ilustrada propios del discurso postmoderno (Llarena, 2004: 198-199). Más allá del interés de la episteme postmoderna por las historias locales como “productoras de conocimientos que desafían, sustituyen y desplazan las historias y epistemologías globales” (Mignolo en Llarena 2004: 204-205), lo cierto es que el actual impacto mediático de la realidad normexicana tiene que ver

---

<sup>140</sup> Son diversos los autores (Saravia Quiroz, 1990a; Parra, 2004; Llarena, 2004; Trujillo Muñoz, 2005; Berumen, 2006; Gómez Montero, 2006) que en vienen ocupándose de delimitar las particularidades de la producción, difusión y recepción literaria en la zona norte y el área fronteriza mexicanas, considerándolas parte de una dinámica social e histórica específica. El aislamiento, la débil presión poblacional, las peculiaridades de la miscegenación en el área, la impronta de la cultura ranchera, así como de un entorno geopolítico determinado por la presencia del desierto y la vecindad con los Estados Unidos, han ido incidiendo en la gestación de un sentimiento de adscripción identitaria de corte regional que sin embargo no ha hallado hasta hace poco correlato en la consolidación de un sistema autónomo de producción y gestión de la cultura. El éxodo de los escritores al centro del país en busca de reconocimiento y acogida editorial comienza a cancelarse sin embargo en la década de los setenta del siglo pasado, cuando la mejora de las infraestructuras educativas y de distribución de textos en el área, junto con un cierto *boom* económico en la frontera, permite el despliegue del medio cultural norteño y fronterizo. Serán los llamados “narradores del desierto” en la década de los ochenta quienes susciten por primera vez un reconocimiento de conjunto para su escritura, especialmente de la mano de figuras como Daniel Sada o Jesús Gardea.

asimismo con la consolidación de la zona como laboratorio de pruebas del capitalismo tardío y punto de exacerbación de los conflictos entre Primer Mundo y subdesarrollo, con respecto a los cuales la franja fronteriza se alza como uno de sus emblemas más poderosos. Divisoria entre los dos grandes modelos civilizatorios continentales, pero permeable al tráfico de personas, de capitales y de influencias, la Línea recibe efectivamente hoy la atención que merece como escenario de algunos de los procesos que definen nuestra realidad globalizada: incremento de los flujos de población, desarrollo de una economía dependiente de múltiples centros -de la que el programa de maquiladoras constituye su cara más visible-, conformación de un aparato económico y de poder de carácter informal pero de enorme peso como el que circunda al fenómeno del narcotráfico, hibridación cultural, debilitamiento de lo estatal, etc.

A su vez, los conflictos que se derivan de la proximidad con el vecino anglosajón han venido estimulando de forma característica la reflexión identitaria de las manifestaciones estéticas vinculadas al área. Como contrapartida a la práctica dominante entre las últimas promociones de escritores hispanoamericanos, quienes, conscientes de que es cada vez más la lógica de lo sociocomunicacional y no la de lo territorial la que rige los parámetros de adscripción e identificación comunitaria y cansados de las obligaciones de representatividad asumidas por sus “mayores”, reivindican el derecho a la pluralidad referencial de sus creaciones y a la heterogeneidad de sus filiaciones artísticas, buena parte de los cuentos y novelas de la “provincia” norteña se han abocado sin tapujos, si bien lejos de la ambición ontologizadora que caracterizara a tentativas semejantes en el pasado, a la construcción de una ficción exploratoria de un entorno sentido como necesitado de definición.

El interés por trasladar cuestiones de este tipo al espacio del texto no dejaba además de resultar esperable de una práctica que, una vez alcanzada la madurez, debía dar respuesta de alguna manera a la persistente mediación simbólica sancionadora del norte, y sobre todo de la frontera, como espacio de depravación, vicio, aculturación y vacío civilizatorio. La codificación de la Línea y sus habitantes por el discurso artístico elaborado desde los dos centros de poder en relación a los cuales los fronterizos se definen como periféricos, el Distrito Federal y los Estados Unidos, ha ido generando en torno suyo una auténtica “leyenda negra”, propicia a la justificación de los intereses

expansionistas norteamericanos y a una estigmatización desde el centro del país que acusó la debilitación de los parámetros de la identidad criolla y mesoamericana en la frontera para delimitar a sus habitantes con el marbete de “bárbaros”, una imagen refrendada hoy con espectacularidad por la crónica de sucesos. Uniformidad, irrealidad, simulación, caos, abigarramiento estético, rendición al pragmatismo protestante... son los pivotes sobre los que se construyó un arquetipo de identidad fronteriza del que ha abrevado igualmente la industria cinematográfica (Iglesias Prieto, 2004). La respuesta a este estado de cosas, la búsqueda de imaginarios simbólicos alternativos por parte de propios y foráneos, ha estimulado entonces en las últimas décadas la indagación artística en torno al paisaje histórico, geopolítico y patrimonial de la zona, promoviendo de paso con ello una recuperación de su producción cultural popular. Por todo esto, y en consonancia con la coyuntura que desde finales de los sesenta favorece la incorporación a la narrativa de la canción hispánica, la presencia del patrimonio musical norteño ha sido reiterada en las aproximaciones literarias al norte de México y el área de influencia de la frontera con los Estados Unidos.

En este contexto, también fenómenos de auge creciente como el del narcotráfico, imbricados indudablemente en la realidad fronteriza, aunque fruto de dinámicas transnacionales y objeto de una interesada expectación mediática, se suman a los factores que han promovido el desarrollo de un nuevo realismo novelesco interesado por el entramado social y cultural del norte. Como es bien conocido, el almacén que sostiene al tráfico de drogas se ha convertido en un elemento que hace peligrar la viabilidad del modelo estatal mexicano y que, habiendo dado lugar a una imparable ola de violencia, está amenazando desde hace más o menos un lustro con conducir al país a una contienda civil. El tráfico de sustancias prohibidas entre ambos lados de la Línea no es sin embargo un fenómeno reciente, por más que los parámetros en los que se desarrolla en la actualidad sí estén modificando sensiblemente su naturaleza. También las atribuciones de licitud o ilicitud de las sustancias objeto de negocio han sido susceptibles de variación a lo largo del tiempo, poniendo de relieve la mutabilidad de los parámetros de percepción tanto en torno a la droga como a la figura del narco. Como recuerda Luis Astorga (1997), la categoría social del traficante de drogas empieza a tomar forma en México a principios del siglo pasado, de manera más rotunda en la

década de los veinte, cuando se promulgan leyes que prohíben el cultivo y comercialización de marihuana (1920) y adormidera (1926), que vienen a sumarse a las que penalizaban la importación de cocaína y ciertos opiáceos. Es no obstante a partir de las décadas del sesenta y del setenta cuando se intensifica la participación mexicana en la producción y comercialización de sustancias prohibidas, que, en rigor, solo parcialmente se acogen a la adscripción al campo de los narcóticos sugerida por el prefijo narco-. A partir de 2006, se detecta de nuevo un cambio sustantivo en los patrones delictivos y en su impacto sociológico sobre la población, relacionado en parte con la inclusión creciente del tema en la agenda política nacional. La dificultad para el traslado de droga a los Estados Unidos, en buena medida a raíz de la “guerra al narco” declarada por Felipe Calderón tras su acceso a la presidencia, junto con el descenso de la demanda norteamericana, comienza a modificar las pautas de actuación de los cárteles, cada vez más interesados en la apertura de un mercado interno y por ello enzarzados en una durísima lucha que contempla asimismo el incremento de la presión a los políticos locales para someterlos a su control (Ordaz, 2008). De este modo, y como ha sido subrayado por la prensa con mayor o menor voluntad sensacionalista, una violencia en gran parte vinculada al narco se ha cobrado en México más de 10500 muertos entre 2006 y 2008<sup>141</sup> y unos 7700 en 2009<sup>142</sup>, con un índice de impunidad en estos años de en torno al 99% (González Rodríguez, 2009a).

México ha pasado a ocupar así en la última década una posición que durante mucho tiempo había correspondido a Colombia. Como allí, en la aparición y sostenimiento del fenómeno se concitan instancias diversas que problematizan la demarcación social de los lugares de la justicia y el delito. Entre ellas, la propia ambigüedad del agente tradicional del consumo, los Estados Unidos, cuyo contradictorio discurso censura la ilicitud del negocio al sur de la frontera al tiempo que posibilita el mantenimiento de circuitos internos de distribución o el suministro de armas a los traficantes. Determinante para la conversión del país en un área de paso de la droga proveniente de Sudamérica resultó de hecho la firma de los acuerdos Irán-Contra de 1981, los cuales

---

<sup>141</sup> Datos de la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH). Fuente: <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/03/14/internacional/1237008226.html>.

<sup>142</sup> Fuente: *El País*, 1 febrero 2010.

incentivaron el intercambio de armas para la contraguerrilla nicaragüense por drogas para el mercado norteamericano (González Rodríguez, 2009a)<sup>143</sup>.

Empieza también por ese entonces a denunciarse la imbricación del crimen en las estructuras del Estado, un aspecto cuya vigencia no ha dejado de acentuarse, hasta el punto de que algunos advierten hoy un nivel tal de corruptibilidad en las instituciones del país que se manejan nociones como las de “Estado-fallido”, “ausente” o incluso “narco-Estado”, en alusión a la asunción de funciones propias de este por los entramados delictivos. Calificaciones no exentas de controversia, existe en cualquier caso un cierto consenso en torno al hecho de que el clientelismo que a todos los niveles acompañó a la administración priísta se encuentra entre las razones que explican la fácil penetración del narco en los núcleos organizativos del país. Habrían sido precisamente los pactos priístas con el crimen organizado los que durante un tiempo contribuyeran a ofrecer una imagen de estabilidad estatal, situación que vino a modificarse con la llegada al gobierno del Partido de Acción Nacional (PAN) en el año 2000, pese a que el traspaso de poderes haya distado también mucho de promover la cancelación de las vinculaciones entre narcotráfico y clase política (González Rodríguez, 2009a). Por su parte, miembros de la administración Fox han venido deslegitimando la estrategia de su sucesor en relación al mundo de la droga, afirmando que el enfrentamiento militar con el narco promovido por Calderón forma parte de un intento por validar su presidencia ante las sospechas de fraude que acompañaron su triunfo electoral (Ordaz, 2009).

Por otro lado, ni la existencia de un mercado favorable ni la participación de un sector de la institucionalidad en el negocio bastan para explicar las múltiples implicaciones de un fenómeno cuyo arraigo entre amplios sectores no se explica sin atender también a las dinámicas de integración de los excluidos en las redes de criminalidad siguiendo mecanismos de “compensación” típicos de reductos de economía subordinada e industrialización precaria, capaces de subsanar la carencia de oportunidades por medio de la ilegalidad, o la debilidad estatal para procurar un mínimo

---

<sup>143</sup> Tanto Jorge Fernández Méndez (*Narcotráfico y poder*, 1999) como Antonio Caballero, titular de la Universidad de Stanford, señalan a su vez cómo varias de las guerras secretas emprendidas por la Casa Blanca en los últimos años han sido subvencionadas con dinero de la droga. Caballero apunta de manera más precisa a narcos, guerrillas, gobiernos, servicios secretos, bancos y aparatos militares como los beneficiarios directos de la prohibición de su consumo (Valenzuela Arce, 2003: 17 y ss.).

de cobertura ciudadana a través de estructuras de poder y asistencia de tipo patrimonial y premoderno (García Canclini, 1995, 203). La auto-legitimación del entramado del narcotráfico mediante su puesta en relación con una red de fidelidades primordiales es evidencia de hecho en la elección de designaciones como la de “la Familia” con que se hace conocer el cártel michoacano que recientemente ha venido a convertirse en uno de los más poderosos del país.

Las claves que permiten comprender el universo del narcotráfico resultan por todo esto muy complejas y, como apunta Eduardo Antonio Parra, un escritor que se ha acercado parcialmente al tema en sus cuentos y novelas, las historias con las que los distintos creadores han buscado reflejar su presencia en la vida nacional ilustran en primer término “nuestra ignorancia” (en Bosch, 2009). Así lo han constatado también sociólogos y antropólogos como Luis Astorga (1997) o José Manuel Valenzuela Arce (2003), quienes señalan cómo la clandestinidad resultante de la situación de ilegalidad en que se halla inmerso el fenómeno dificulta el desarrollo de estudios científicos en torno al mismo, al tiempo que favorece la mitificación de las biografías y las hazañas de los implicados. No es casual por eso que, además de los informes policiales y de la prensa, hayan sido los dominios del cine y la literatura en sus distintas variantes los que hayan venido ocupándose principalmente de él.

Son ciertamente numerosas las narrativas de ficción tanto escritas como orales, cultas como semi-cultas, populares y masivas que ofrecen una crónica indirecta del afianzamiento del entramado del narcotráfico en México, además de una pertinente radiografía del sentir ciudadano con respecto al negocio. Por otro lado, si las notas que caracterizan a este han ido modificándose a lo largo de sus prácticamente cuatro décadas de vigencia en el país en su forma contemporánea, también la literatura que lo recrea ha ido cambiando sus rasgos distintivos con el paso del tiempo. En México, es el ámbito de la narración oral-popular el que se ocupa en primer término de la realidad del narcotráfico, ignorada durante años por las clases medias y altas y por la casi totalidad del mundo intelectual, que lo consideraba un fenómeno estrictamente marginal y minoritario. Bien conocido es por el contrario el vigor que desde hace décadas caracteriza al cancionero narcocorridístico, instigado en parte por una poderosa industria discográfica pero indesligable en cualquier caso de una base sociológica que

relativiza la percepción del delito entre sectores como los del campesinado y el subproletariado urbano, para los que las historias de movilidad social propuestas por él ofrecen una contracara positiva a la falta de opciones, la pobreza y la miseria que constituyen su paisaje cotidiano. Es así que, frente a quienes advierten en el narcotráfico nada más que una encarnación del caos o un ejemplo de ambición desmedida o crueldad intrínseca, otros muchos han hecho notar cómo las propias fallas del sistema promueven la gestación de formas privadas y reactivas de respuesta a la desigualdad como las de la organización delictiva y quienes han llamado la atención sobre la coherencia interna de unos universos dotados de valores propios, si bien contrarios a los del grueso del cuerpo social, poniendo entonces en relación el éxito de géneros lírico-melódicos como el “narcocorrido” con las quiebras de un proyecto de desarrollo moderno que ha sido capaz de legitimar a su vez su racionalidad de dominio y exclusión de la mano de sus propios meta-relatos.

También una tradición cultural que ha mantenido la vigencia de las narrativas orales en verso como forma de plantear cuestiones de interés para la comunidad explica el porqué del auge de este tipo de composiciones. Investigadores como Guillermo Hernández (1992, 1999), Aurelio González (2003) o James Nicolopoulos (1997) señalan que la consolidación del “corrido de narcotráfico” significó el renacimiento de un género, el del corrido, de gran arraigo en la tradición mexicana y que sin embargo había visto debilitados sus componentes épicos con la creación de temas *ad hoc* para el cine. El rescate de la “temática de contrabandistas” que supuso la irrupción del narcocorrido en los años setenta del siglo XX contribuyó al restablecimiento de un aliento épico que las manifestaciones poéticas orales habían tendido a abandonar al término de la Revolución, en un movimiento parejo al de su depauperización estilística, y significó, frente a lo que pueda parecer, el rescate de estructuras, temas y personajes proporcionados por el romance y el acervo baladístico precedente para, en su misma línea, “construir relatos basados en las vivencias y la problemática de la comunidad” (Hernández, 2000: 240). Pese a las innovaciones lingüísticas e ideológicas que pueden observarse, el grueso del *corpus* comparte ciertamente vínculos notables con la tradición, de modo que para Hernández, “el héroe en el corrido del narcotráfico hereda el papel adjudicado al protagonista en el corrido tradicional” (1992: 225), al no asistirse

principalmente en él a una celebración del delito, sino del valor de unos personajes provenientes de estratos marginales que tratan de salir de la pobreza desestabilizando a un sistema que les ignora.

Buena parte de las muestras “narcocorridísticas” finiseculares evidencian pues un rescate de matrices narrativas y “estructuras de sentimiento” de gran arraigo en las comunidades populares mexicanas. En verdad, los antecedentes del ciclo son casi tan antiguos como el propio corrido: en su día, se habían cantando las hazañas de los contrabandistas de textiles del siglo XIX; después, de los “tequileros” de los años veinte, que introducían el alcohol en la Norteamérica de la Prohibición; en 1934, se graban en San Antonio, Texas, “Por morfina y cocaína” y el que para muchos constituye el primer corrido de narcotráfico auténtico de la historia, “El Contrabandista”, atribuido por unos a Juan Gaytán, del dúo Gaytán y Cantú, y obra para otros de Manuel Valdez, compositor asimismo de la anterior<sup>144</sup>. Siguieron “Carga blanca”, en 1940, “La Canela”, en la década de los 50 y, en 1972, “Contrabando y traición”, la historia ficticia de Emilio Varela y Camelia la Tejana escrita por Ángel González y popularizada por Los Tigres, que determina la aparición del corrido de narcotráfico contemporáneo. Varias secuelas, una película y hasta una entrevista con Camelia aparecida en *La Jornada* el Día de los Inocentes de 1999 dan idea de su tremenda repercusión.

El éxito de las muestras se halla pues en relación directa con una convención artística que, además de determinar la forma en que el narcocorridista expresa su visión de la realidad, somete su recepción a un filtro de mediaciones culturales que la cargan de una densidad simbólica y una significatividad social e identitaria muchas veces difíciles de reconocer para el profano. Es así por lo que respecta a la codificación tradicional de la figura del contrabandista en el área fronteriza del Bajo Bravo. Este había sido ensalzado por buena parte del corrido oriundo de la zona como héroe del “conflicto intercultural” que ha venido acompañando a la colindancia mexicano-estadounidense, en particular tras el traslado de la frontera del río Nueces al Bravo con la guerra del 46. En la mayoría de estas composiciones, como fue detallado por Américo Paredes (1976, 1998), se

---

<sup>144</sup> Elijah Wald da cuenta por su parte de una muestra más temprana, “El Pablote”, que en 1931 poseería ya las características del corrido de narcotraficantes. Recrea este las andanzas de Pablo González, un chihuahuense temido en la frontera de principios del siglo pasado (Navarro, 2010).

produce un enfrentamiento característico entre dos figuras opuestas, el mexicano solitario o en posición de inferioridad frente a su contrincante, el cual, con independencia de la situación, es presentado como un defensor del derecho a la dignidad y el reconocimiento social de sus paisanos, y el representante de la ley estadounidense, generalmente caracterizado como cobarde o ridículo, el Ranger de Texas (“rinche”, en el español de la frontera). Pues bien, muchas figuras ligadas históricamente al contrabando dejan de ser contempladas como delincuentes en las narrativas corridísticas para pasar a asumir las funciones defensivas y reivindicativas propias de aquellos. La realidad histórica favorecía además semejante desplazamiento, dada la costumbre de las autoridades norteamericanas de someter a los mexicanos a un trato brutal y vejatorio, tal y como había sucedido entre los Rangers de Texas tras la colonización anglosajona del área. De ahí que en los corridos los agentes de frontera y contrabando sean llamados con mucha frecuencia “rinches”.

Pero además, durante el tiempo que sucedió al establecimiento de la frontera internacional, las disposiciones legales vinculadas a ella distaban mucho de contar con la comprensión de los vecinos, que durante generaciones habían cruzado el río para visitar a familiares y amigos e intercambiar bienes de forma directa y sencilla. Así lo exponía el profesor Paredes en su estudio de la tradición oral del área México-texana:

To the residents of the river banks, such regulations were completely unrealistic as well. Friends and relatives living within shouting distance of each other –just across the river– were not allowed to communicate in the easiest way possible, by crossing the river at their point of residence. They were supposed to travel twenty or thirty miles up- or downstream, cross a bridge, then travel the same distance in the opposite direction –a journey of forty or sixty miles to visit people a few hundred yards away. So you did not travel forty or sixty miles, you just crossed the river where you were. This, in a strict sense, was a violation of the law. Furthermore, people visiting back and forth across the river often took gifts of food and other articles with them; and this, of course, was smuggling in a legal sense. So in those times there were tens of thousands of people living along the river who were technically smugglers. The professional smuggler differed from the mainly in the size of his operations (1976: 43).

Va surgiendo así todo un cuerpo poético narrativo que ensalza a figuras como las de Mariano Reséndez, quien alcanzara notoriedad por el comercio ilegal de indianilla en los años del cambio de centuria, y que ilustran las etapas iniciales del contrabando en los márgenes del Bravo. Miembro de una familia de terratenientes de la región,

Reséndez practicó el contrabando de textiles a gran escala y fue detenido en territorio mexicano por las tropas gubernamentales de Porfirio Díaz, que lo sometieron a la “ley fuga”. El éxito de los corridos en torno a “El Contrabandista”, como fue conocido, ilustra el descontento de texano-mexicanos y mexicanos fronterizos con un gobierno central que había venido desentendiéndose de su suerte. La década de los veinte conoce por su parte la proliferación de temas en torno al tráfico de licores, estimulado por la entrada en vigor de la Ley Volstead o Seca en 1919. Surgen entonces corridos como “Los Tequileros”, “Dionisio Maldonado” o “El contrabando de El Paso”. Este último, muy célebre y vigente todavía en la tradición oral, proveniente del otro extremo de la región texana, trasciende el asunto del contrabando fronterizo como señala Paredes (1976: 104) para recrear el tópico del hombre que, prisionero, se arrepiente de sus delitos y sus equivocaciones pasadas.

*Es bonito el contrabando  
se gana mucho dinero,  
pero amigos, nunca olviden  
las penas de un prisionero.* “El contrabando de El Paso” (Paredes, 1976: 105).

Tampoco “Los Tequileros” o “Dionisio Maldonado” tienen por objeto un elogio del delito, sino que destacan la cobardía y crueldad de patrullas poco interesadas en la captura de delincuentes y sí en el asesinato de mexicanos. En cuanto a composiciones que como “Carga blanca” relatan ya en las décadas del treinta y el cuarenta cuestiones relativas al tráfico de narcóticos, domina por lo general en ellas el reconocimiento de los peligros de la implicación en negocios turbios y la exhortación a su abandono. Este corrido, que permanece en la memoria popular quizá por haber introducido un elemento luego reiterado en multitud de composiciones, el de la traición entre los propios contrabandistas, como ha hecho notar Juan Carlos Ramírez-Pimienta (2004a: 38), termina por funcionar así como una suerte de contra-ejemplo. A fecha de 2004, había sido objeto de grabaciones todavía en el año 2000, de mano del acordeonista Santiago Jiménez Jr. (38):

*Despedida se la diera  
pero ya se me perdió,  
dejen los negocios chuecos,*

*ya ven lo que sucedió. “Carga blanca” (Ramírez-Pimienta, 2004a).*

Incidió también sobre la acogida favorable del subgénero la propia fijación romántica de la figura del bandolero, que erige en prototipo positivo al “fuera de la ley” y que había dotado ya de filiaciones de prestigio al ciclo de corridos protoépicos de finales del XIX. Pero no solo el paradigma romántico, que pasó con éxito a la novela costumbrista, se interpone entre la particular documentación realista o el aporte noticioso propios del corrido, sino la misma tradición de la evocación de las figuras de guapos y valientes de la literatura española, la cual, amén de su presencia en los romances vulgares, había hallado un nicho en la obra “culta” anterior al XVIII, apareciendo en textos de Cervantes o Lope, tal y como fue puesto de manifiesto por Julio Caro Baroja en su *Ensayo sobre la literatura de cordel* (1990) o por Joaquín Marco en su estudio sobre el pliego, donde afirma: “no cabe duda de que el teatro del siglo XVII bebe de la literatura de pliego, y al revés” (1977: 79)<sup>145</sup>.

La actuación de los proscritos sin duda más emblemáticos de la postmodernidad, los narcotraficantes, recupera así en las narrativas corridísticas un halo del carácter compensatorio de las de los bandidos y “rebeldes sociales” objeto de entronización popular por la tradición occidental ya desde el Medievo. Analizada por Peter Burke (1991: 240 y ss.) para los períodos medieval y moderno, la exteriorización del descontento en forma de apoyo, al menos verbal e iconográfico, al bandido, se encuadra en una respuesta de tipo moralista a las injusticias y desórdenes del mundo en torno por la cual el sistema aspira a reformarse, no modificando sus pilares y sus estructuras, sino atacando a sus encarnaciones defectuosas, esto es, a quienes ejercen su autoridad o su poder de forma abusiva o errónea. El carácter compensatorio o no del fenómeno, más

<sup>145</sup> Las relaciones entre el Romanticismo y la literatura popular-vulgar emblemizada en el pliego de cordel que tanta incidencia habría de tener a su vez sobre la conformación del corrido son múltiples y verdaderamente bidireccionales. Como ha advertido Joaquín Marco (1977), determinados temas y motivos hacia los que tanto el romancero vulgar como la comedia española del Siglo de Oro habían mostrado inclinación, conectan naturalmente con la sensibilidad romántica: bandidos generosos, doncellas intrépidas, viajes, capturas y liberaciones... Los propios romances novelescos en torno a relaciones imposibles y marcadas por la violencia y la muerte inspirarían directamente muchas leyendas románticas. Expone asimismo el investigador catalán: “la imaginación popular en sus rígidas concepciones del arte (fruto de actitudes postbarrocas) queda muy cerca de los innovadores del romanticismo, de su sentido histórico, de la valoración de lo desmesurado, asombroso, sobrenatural. [...] Existe, pues, durante el Romanticismo y los años que le siguen hasta la casi extinción del pliego, una pervivencia de características románticas en el género popular que no abdica de ninguno de sus principios. Por el contrario, es el propio romanticismo quien se le aproxima” (1977: 247).

allá de lo que el gesto celebratorio puede comportar de venganza imaginaria sobre una autoridad y un sistema que tiende por lo demás a acatarse en la vida cotidiana, es no obstante objeto de controversia. Si Joaquín Marco (1977: 50) incide en el carácter conservador –fondo y forma- de la literatura popular española de los siglos XVIII y XIX y reconoce nada más que una vaga simpatía anarquista en el fervor manifiesto en el romancero vulgar por los fuera de la ley, Jesús Martín Barbero (1987a) realiza sin embargo una lectura más positiva de la reivindicación anacrónica de las “viejas” ideas de honor y caballeridad aplicadas a los bandoleros y delincuentes en los pliegos de cordel, destacando la efectividad relativa de la refutación de la burguesía aristocrática por los sectores discriminados con la elección de héroes propios y adscritos a la marginalidad. También José Manuel Valenzuela Arce contradice en parte el análisis del bandolerismo social efectuado por Eric Hobsbawm en su célebre *Rebeldes primitivos* (1959), donde se destaca tanto la ausencia total de organización e ideología de este tipo de actuaciones como su inadaptabilidad a los movimientos sociales modernos, haciendo notar cómo las mismas pueden emerger en ocasiones como preámbulo de movimientos de considerable trascendencia: “el bandolero social”, afirma Valenzuela, “fue el puente entre la indignación y el advenimiento de un movimiento social descomunal: la Revolución: ‘me llaman el bandolero / porque la ley quebranté, / pero la ley es del rico / y por eso la violé’” (2003: 33).

No nos interesa en cualquier caso aquí determinar la incidencia del ataque individualizado al poder como canalizador del descontento social y precursor efectivo de movimientos de disidencia organizados e ideologizados, sino señalar que la presentación positiva de las figuras del fuera de la ley y el bandolero efectuada desde el terreno del arte coloca a su exaltación baladística en el seno de una tradición asentada en el ámbito cultural hispánico, la cual se mantendría además particularmente vigente en México vía su reactivación de la mano del episodio revolucionario. Por otro lado, la atracción del narcocorrido por la violencia no deja de conectar con una preferencia propia de buena parte de las estéticas populares que, claramente manifiesta en el ámbito del romance vulgar y el pliego de cordel, ha sido relacionada por Jesús Martín Barbero (1987a) con la importancia catártica de la representación de la brutalidad pura y con el

propio funcionamiento de la representación de los agravios como mecanismo popular de regulación social.

Partícipe de toda una serie de codificaciones culturales de largo alcance, el corrido de narcotráfico funciona además como un medio de reproducción simbólica capaz de ofrecer una vía para la exaltación de una cultura, la propia, que había sido estigmatizada por representaciones discursivas y legales externas a ella. José Manuel Valenzuela Arce (2003) ha podido analizar así con detenimiento la función social del corrido y la música norteña como componentes para la definición de la identidad de los grupos mexicanos y de origen mexicano en la frontera México-Estados Unidos, tanto en lo relativo a la demarcación de los límites de adscripción/diferenciación frente a las culturas oficiales dominantes como en lo que respecta a la configuración de adscripciones identitarias derivadas de la pertenencia étnica frente a la población anglosajona.

[...] El corrido deja constancia de las lealtades afectivas construidas desde el terruño de pertenencia. Si el mercado de la droga se encuentra globalizado, al igual que los niveles de acción de los narcotraficantes, no ocurre así en el campo de las identificaciones sociales, donde prevalecen anclajes fundamentales con el espacio de pertenencia. Más allá de la condición lícita o ilícita del narcotráfico, los corridos celebran el valor como atributo ponderable que redime a la gente de la región, las que logran el reconocimiento por la fuerza de las armas de fuego o por la valentía demostrada (Valenzuela Arce, 2003: 181).

La auto-legitimación de grupos marginales y perseguidos por la ley por los corridos, unida a su categorización como “manuales de comportamiento” dirigidos a jóvenes delincuentes, ha venido promoviendo a su vez diversos intentos de censura institucional del género. Los primeros se produjeron en el Estado de Sinaloa en 1987, si bien el éxito de mercado ha terminado en todos los casos por imponerse por sobre las propuestas de control moral (Astorga, 2005: 146). Curiosamente, y como el propio Astorga hace notar, la censura privilegia al corrido antes que a otras producciones simbólicas similares, como libros o películas, pese a que desde una perspectiva sociológica parece claro que la filosofía social transmitida por los mismos “no convence sino a los convertidos”, es decir, “a aquellos cuyas posiciones objetivas en el campo del tráfico de drogas y disposiciones éticas encuentran en ellos la historia de sus vidas, los valores que los rigen, sus aspiraciones, su destino más probable” (Astorga, 1997: 5-6).

Lo cierto es que tanto la axiología como la receptividad del corrido de narcotráfico se insertan en un panorama confuso que comprende desde el elogio del delito hasta su condena. Las múltiples variantes de un panorama sociológico más heterogéneo de lo que a menudo se considera son reflejadas por un género que incide una y otra vez en la miseria del campesino que se ve abocado al cultivo ilegal y que muy a menudo plantea el tráfico únicamente en los términos de un simple negocio, sin adentrarse en las implicaciones morales del comercio con este tipo de sustancias y desentendiéndose de su consumo:

*Dicen que somos maliyas  
porque sacamos la merca,  
venimos de Sinaloa,  
nomás brincamos la cerca,  
y aquí nos alivianamos,  
tirando el polvo y la yerba.*

“Los maliyas”, Lupe Rivera (en Valenzuela Arce, 2003: 104).

Las baladas visibilizan asimismo la participación de instancias legales, detentadoras del poder político y económico, en la supervivencia del tráfico, denuncian la brutalidad de los cuerpos de seguridad, o su torpeza, y la propia permisividad de los Estados Unidos con respecto a la distribución de la droga. Incluyen igualmente alertas sobre los peligros de la traición intra-grupal, sobre las consecuencias de la fanfarronería y el orgullo, dan cuenta del final desgraciado de muchos traficantes, de las penurias de la vida carcelaria, etc. (Valenzuela Arce, 2003). Muchos reflejan también la estructuración jerárquica y poco igualitaria de un mundo donde de nuevo los más débiles se ven obligados a sufrir:

*Les dijo Silvano Guerra  
con una voz muy opaca:  
-Llevamos treinta millones  
y nos pagan con migajas,  
y los que nos la rajamos  
somos los hombres de paja<sup>146</sup>.*

“Los traficantes”, *Los Incomparables de Tijuana* (en Astorga, 1997: 8).

---

<sup>146</sup> “Hombres de paja”: porteadores.

Sin embargo, si el grueso de los temas tiende en efecto a sancionar una moral que no contempla tanto la apología del crimen como una celebración del valor, la lealtad con los propios o el enfrentamiento con los poderosos, es cierto que en los últimos años viene asistiéndose a un encomio creciente de la riqueza fácil, del personalismo como clave para la construcción social y de la ostentación del lujo, notas representativas de lo que se ha dado en llamar “narco-estética” o “narco-cultura”<sup>147</sup>. Grupos como Los Tucanes de Tijuana, con Mario Quintero Lara a la cabeza, que se consolidan en la década de los noventa, ejemplifican a la perfección la nueva actitud de un nutrido sector de compositores e intérpretes. Herederos en cierto sentido del legado de figuras “clásicas” del narcocorrido como Chalino Sánchez (1960-1992), célebre entre otros aspectos por haber consolidado la creación de temas “por encargo”, en sus temas es además perceptible, junto con la celebración del boato y la suntuosidad de la riqueza o de valores como la fuerza y el éxito antes que los del coraje, la generosidad o la disidencia con respecto a unas autoridades opresoras, una actitud desafiante hacia la muerte que recoge constantes del corrido tradicional pero que termina por hipertrofiar sus componentes fatalistas y nihilistas con orgullo provocador:

*Cuando me muera no quiero  
llevarme un puño de tierra,  
yo quiero un puño de polvo  
y una caja de botellas,  
pero que sea de Bucanas  
y el polvito que sea reyna.  
[...] No hay que temerle a la muerte,  
es algo muy natural, / nacimos para morir  
y también para matar,  
o no me digan ustedes  
que no han matado a un animal* “El puño de polvo” (en Astorga, 1997: 11).

Como ellos, agrupaciones como Los Razos, la Banda Guamúchil, el Grupo Exterminador o Las Voces del Rancho, vienen promoviendo en fechas recientes una exaltación inédita de las bondades de la droga (Wald, 2001). El cambio en los parámetros morales que rigen la creación corridística se evidencia también en episodios

<sup>147</sup> También la penetración en el *corpus* de un *ethos* neoliberal sancionador del éxito económico como valor máximo es hoy día evidente. Los especialistas han destacado así la incidencia sobre la cosmovisión narcocorridística de la consolidación de un contexto moral más amplio que contempla positivamente el éxito y el enriquecimiento desentendiéndose de los mecanismos por los que se alcanzan ambos.

como el reseñado por Elijah Wald (2001: 78) en torno a “El As de la Sierra”, quien, frente a las convenciones imperantes en la tradición, compone una pieza dedicada a sí mismo, un autoelogio que lleva su nombre y en el que describe su lugar de nacimiento y las duras condiciones en las que transcurrió su infancia. Se han incrementado asimismo las gratificaciones que compositores y cantantes reciben por parte de los implicados, lo que no impide sin embargo que en ocasiones los propios músicos se conviertan en víctimas de esa misma violencia<sup>148</sup>.

Este panorama ha conducido a grupos pioneros como Los Tigres a rechazar su vinculación con el “narcocorrido” -término creado por la prensa de la Ciudad de México a finales de los cincuenta y popularizado en la década de los sesenta por los medios de comunicación (Astorga, 2005)-, al entender que este se relaciona con las creaciones actuales que enaltecen a los señores de la droga y su entramado de corrupción y violencia, cosa que ellos declaran no hacer. Frente a este tipo de exaltación, en su repertorio se encuentran corridos célebres como el dedicado a la figura del “Gato Félix”, Héctor Félix Miranda, director del semanario *Zeta* de Tijuana, asesinado en 1988 por sus investigaciones en torno al narco. Sin embargo, Los Tigres –cuyo repertorio no deja por lo demás de incluir temas como “Lo que sembré allá en la sierra” –“sé que mi vida peligra / pero me gusta lo bueno, / las damas me dan caricias, / la sierra me da dinero, / voy a gozar de la vida, / muriendo nada me llevo” (en Valenzuela Arce, 2003: 127), no son como señalábamos los únicos en ensalzar los valores de firmeza, honestidad y valentía entre quienes representan precisamente la contracara del universo delictivo. Corridos como “El Fiscal de Hierro”, de Indalecio Anaya, entonan un sentido elogio a miembros de los cuerpos de seguridad:

*Como fiscal federal  
lo mandaron a Laredo,  
para acabar con la mafia  
que ahí tenía su imperio,  
así comienza la historia*

---

<sup>148</sup> Recientemente, el asesinato del cantante Sergio Vega ha venido a engrosar una lista que desde 2006 incluye entre otros a El Gallo de Oro, Zayda Peña, El Loco Elizalde o a integrantes de Los Ilegales y Los Herederos de Sinaloa. Sin embargo, Elijah Wald (Navarro, 2010) señala que pocas veces la ejecución de músicos y compositores está directamente relacionada con las letras de las piezas, sino que por lo común tiene que ver con la disputa por una mujer, con un enfrentamiento entre bandas, con un castigo a la falta de lealtad del músico para con ciertos sicarios o con su imposibilidad de saldar deudas contraídas por él o por su familia, etc.

*que dejó el Fiscal de Hierro.  
Desbarató muchas bandas  
compuestas por traficantes.  
Al sonar de las metrallas,  
cayeron los delincuentes,  
otros están entre rejas,  
y se sentían intocables.* (Valenzuela Arce, 2003: 126.)

Conviven por tanto en el panorama mediático contemporáneo composiciones más o menos atentas a los patrones tradicionales junto a otras abiertamente reivindicativas del tráfico y celebratorias de sus consecuencias y, finalmente, todo un abanico de muestras que, como ha hecho notar Carlos Valbuena Esteban para la situación colombiana, que ha adoptado el género sobre la base de una tradición cultural y literaria común y una paralela circunstancia socio-política, dan cuenta de un “aumento en la tensión criminal, imposible de soportar por el cuerpo social” (2006: 998).

Una evolución paralela es reconocible por lo que respecta a la propia adhesión del ciclo a las pautas estilísticas dominantes en la tradición. Es cada vez más generalizada la tendencia a prescindir de tópicos como los del saludo o la despedida formulaica, el recurso a la comparación y la metáfora o incluso a relajar el modo narrativo en favor de la exposición digresiva de los logros propios o ajenos. Afirmará por ello Monsiváis que los compositores y letristas de los narcocorridos “no suelen disponer de los mínimos requerimientos técnicos” (2004: 41) y que, frente a la incardinación épico-lírica del corrido, domina ahora de forma prácticamente exclusiva una perspectiva sociológica intuitiva fundada en la “sinceridad autobiográfica, la de los testigos participantes que le dan información básica a los rapsodas de sus vidas y sus muertes inminentes” (41). Los imperativos y los réditos comerciales del género han venido a incidir asimismo en esta cuestión, creando en cierto sentido una situación paralela a la que Magdalena Altamirano observa en relación al romance vulgar:

Creo que el origen de la vulgaridad del Romancero de ciego no se debe a los niveles socioeconómico y cultural del público, sino a su condición de producto comercial, la cual determina: la participación e improvisación de autores de muy diversos tipos y aptitudes; el esfuerzo de autores e impresores por responder a la demanda y llamar la atención al público mediante lo novelesco, incitante y desmesurado (que muchas veces se traduce en sensacionalismo y tremendismo); su producción masiva, en comparación con los textos cultos o tradicionales, que hace difícil la depuración artística y propicia, en cambio, el uso

exhaustivo y poco creativo de argumentos, esquemas, fórmulas y tipos fijos (en Lobato Osorio, 2003: 90).

Más tardío ha sido sin embargo el interés de la literatura escrita por la realidad que circunda al narcotráfico, solo recientemente abordada con plena consciencia y con un protagonismo acorde con su preeminencia en el tejido social por cuentos y novelas. Acontecimiento narrativo de impacto cada día mayor, se habla sin embargo ya de “narcoliteratura” en naciones como México o Colombia, de modo que si hasta el comienzo de la década, como recordaba Eduardo Antonio Parra, los narradores mexicanos se habían ocupado del tema por lo general de manera oblicua, “como complemento de sus historias o soporte circunstancial en la caracterización de sus personajes” (2005a: 60), en una de sus más recientes revisiones del panorama narrativo continental, Jorge Volpi (2009) se veía obligado ya a realizar afirmaciones como estas:

[...] La “literatura del narco” se ha convertido en el nuevo paradigma de la literatura latinoamericana (o al menos mexicana y colombiana): donde antes había dictaduras y guerrilleros, ahora hay capos y policías corruptos; y, donde antes prevalecía el realismo mágico, ha surgido un hiperrealismo fascinado con retratar los usos y costumbres de estos nuevos antihéroes (en Polit-Dueñas, 2010: 50).

Fue de hecho el terreno del potente “neopolicial” mexicano el que empezó a incorporar a la ficción cuestiones relativas al tráfico de drogas en suelo patrio. Sin embargo, no será hasta la década de los ochenta cuando, como señala Ignacio Corona (2005a), el género comience a frecuentar con asiduidad una escenografía distinta a la de la Ciudad de México. Son entonces muchos los escritores que, ajenos o relacionados directamente con el ámbito nor-fronterizo, comienzan a localizar sus tramas en el espacio cada vez más urbanizado y económicamente pujante de la frontera, donde el narcotráfico había consolidado ya su presencia. El tema va infiltrándose así en los relatos de lo que hoy constituye un notable plantel de cultivadores del *noir*: Federico Campbell (Tijuana, 1941), Guillermo Munro Palacio (Hermosillo, 1943), Élmer Mendoza (Culiacán, 1949), Ramón Betancourt (Tijuana, 1953), Gabriel Trujillo (Mexicali, Baja California, 1958), José Manuel Di Bella (Tampico, 1958), Leobardo Saravia Quiroz (Culiacán, 1960), Francisco José Amparán (Torreón, 1957-2010), Édgar Gómez Castellanos (Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 1960), Eduardo Antonio Parra

(León, Guanajuato, 1965), Heriberto Yépez (Tijuana, 1974)... El narcotráfico como sinécdoque del crimen, y este a su vez como expresión de la disfunción global del sistema, encajaba efectivamente a la perfección con la atracción que desde finales de los sesenta la narrativa mexicana, en sintonía con otras del panorama continental, venía experimentando por la reformulación del *hard boiled* en lo que se ha dado en llamar “neopolicial”. Netamente post-sesentayochista por lo que comporta de expresión de la fractura de las grandes ideologías, es la intensidad con la que esta ficción apunta al Estado como responsable del crimen, su escepticismo con respecto al funcionamiento de las instituciones como reguladoras del cuerpo social, el elemento que define de una manera más evidente su personalidad. Si es cierto que en referentes pioneros y consolidados del ciclo como Paco Ignacio Taibo II los dardos críticos apuntan por lo común a la denuncia de la represión estatal contra la disidencia política, la ficción exploratoria del narco no dudará en homologar la importancia del crimen cotidiano y el político, al tiempo que dejará cada vez más asentado que aquel pocas veces constituye un hecho aislado, sino más bien la manifestación de fallas estructurales y colectivas. Hasta tal punto se ha mostrado eficaz el género negro para reseñar con transparencia el modo en que el crimen y el entramado delictivo fronterizo evidencian, como ha señalado Ignacio Corona (2005a: 30), tanto los límites del proyecto modernizador estatal como los efectos sobre la vida cotidiana y la “microeconomía” de las vigentes políticas neoliberales, que han sido esta realidad y esta modalidad de escritura las que han dado base a la que para muchos constituye la “cima” de la narrativa latinoamericana de las últimas décadas, *2666* (2004), del chileno Roberto Bolaño.

Ni toda la literatura mexicana o normexicana explora sin embargo estos caminos ni ha aparecido tampoco todavía como recuerda el sinaloense Élmer Mendoza (Bosch, 2009) un cuerpo literario sólido capaz de dar cuenta del panorama más reciente, el que atañe aproximadamente a los últimos tres o cuatro años. Para conocer las repercusiones que sobre la historia de la narrativa, las relaciones entre esta y la producción artística oral, los escritores -hasta hoy ajenos a la persecución de la que desde diversos frentes han sido objeto periodistas y activistas pro-derechos humanos- y la propia sociedad mexicana acarrearán su aparición, hay pues que esperar todavía.

**5.2. CORRIDO Y NARCOTRÁFICO: LA REINA DEL SUR, DE ARTURO PÉREZ-REVERTE, JUAN JUSTINO JUDICIAL, DE GERARDO CORNEJO, TRABAJOS DEL REINO, DE YURI HERRERA.**

*Siempre creí que los narcocorridos mejicanos eran solo canciones  
y que El conde de Montecristo era solo una novela.  
Se lo comenté a Teresa Mendoza el último día,  
cuando accedió a recibirme rodeada de guardaespaldas y policías  
en la casa donde se alojaba en la colonia Chapultepec,  
Culiacán, estado de Sinaloa.*

*La Reina del Sur, Arturo Pérez-Reverte.*

Este estado de cosas ha venido propiciando entonces como señalábamos convergencias renovadas entre testimonios artísticos orales y escritos. Si corridos y canciones norteñas se hacen eco en forma directa de un determinado estado socio-cultural, este no ha dejado de condicionar tampoco las formas de la literatura culta mexicana, especialmente la expresión de los autores residentes en el área de frontera, aunque también la de otros “centrales” como Fuentes, en cuya revisión más directa del episodio de la emigración mexicana y de la vivencia fronteriza, el volumen de relatos titulado *La frontera de cristal* (1995), “cuento” y “canto” convergen de nuevo para elevar una denuncia de la imposición del *American Way of Life* al imaginario colectivo del país. De manera particular en “Malintzin de las maquilas”, donde si los peligros de la aculturación y el desarraigo que acechan a cuatro jóvenes desplazadas al norte para trabajar como empleadas de las maquiladoras de Juárez se reflejan en su seducción por la nueva mitología del consumo, la invocación de otra mitología, conectada con la memoria colectiva y patrimonial, es de nuevo procurada vía la remisión a la carga afectiva y simbólica del cancionero. La palabra del canto es convocada así por los personajes como un conjuro que aproxima lo conocido, el cariño, la seguridad:

La que mejor llevaba la cuenta de las historias era la Candelaria, y su conclusión era que todas venían de otra parte, ninguna de ellas era fronteriza, le gustaba preguntarles de dónde venían, a ellas les costaba hablar de eso, solo con la Candelaria como que tenía confianza, se atrevían a enlazar amor y memoria y la Candelaria quería mantener viva esa

pareja, sentía que era importante, no condenarse al olvido, ni al desamor que es muerte del alma, volvió a canturrear con el inolvidable José Alfredo, como decían los programas de radio (Fuentes, 2003: 148).

Una recuperación semejante es la efectuada por el peruano Eduardo González Viaña con una colección de relatos, *Los sueños de América* (2000), que recrea igualmente las vicisitudes del cruce de la frontera y de la acomodación a una nueva cultura por parte de los hispanos residentes en los Estados Unidos. En “Tango”, el escritor rinde un peculiar homenaje al universo melodramático del género, a sus historias de amores absolutos y contrariados y a sus gestos ampulosos y tremendamente significativos, mientras que la música de boleros y danzones domina por completo la memoria de doña Luisa Mercedes, la anciana que cruza de La Habana a Miami venciendo tormentas y huracanes. Si aquí es la música la que define de nuevo un pasado y una cultura incardinada en una geografía como la del Caribe, las menciones a modernos intérpretes de corrido y a exponentes de la denominada “onda grupera” menudean en un texto en torno a la experiencia chicana como “El libro de Porfirio”. Menos complaciente, en “Siete noches en California”, la referencia a canciones y películas será utilizada sin embargo para denunciar el componente machista de un sector de la cultura mexicana.

Pero además, y conforme a un expediente al que tampoco va a ser ajeno el propio González Viaña, corridos y narcocorridos han sido privilegiados en las dos últimas décadas por una literatura consecuente con el impulso concedido por las estéticas postmodernas a la recuperación de valores narrativos clásicos y a la búsqueda de entretenimiento a través del predominio de las tramas y un cierto retorno a la acción. Como manifestación de este panorama, pero en función también de su capacidad para promover una indagación ajustada de la cultura vernácula nortea, el corrido ha hallado en los últimos años un nicho en la producción de varios de los denominados “narradores del desierto”<sup>149</sup>, cuya irrupción en el panorama artístico de la década de los ochenta consolidó el despliegue contemporáneo de la literatura de la región. Alumbraron todos

---

<sup>149</sup> Gerardo Cornejo (Tarachi, Sonora, 1937), Jesús Gardea (Delicias, Chihuahua, 1939-2000), Ricardo Elizondo Elizondo (Monterrey, Nuevo León, 1950) y Daniel Sada (Mexicali, Baja California, 1953), a los que algunos incorporan el nombre de Severino Salazar (Tepetongo, Zacatecas, 1947- México, D.F., 2005). El marbete de “narrativa del desierto”, creado por Christopher Domínguez Michael, es rechazado sin embargo por otros autores y críticos norteaños (Parra, 2004).

ellos por ese entonces unas obras de ambientación predominantemente rural, atentas a los avatares de la vida provinciana, de orientación realista y que se mantenían al margen de las modas que favorecían la exploración temática de la gran ciudad y la experimentación técnica exacerbada. Responsables de proyectos estéticos por lo demás sumamente diversos, es en verdad mucho lo que separa al minimalismo anecdótico y la filigrana lingüística sadeana del costumbrismo de Elizondo, valedor de una concepción literaria próxima a la del realismo decimonónico, o de la aspereza testimonial exhibida por Cornejo en la denuncia de la explotación campesina e indígena que constituye su en buena medida autobiográfica *La sierra y el viento* (1977). En cualquier caso, su producción revelaba entonces, y ha seguido haciéndolo de forma mayoritaria, una atracción notable por modos narrativos asociados a la oralidad y la tradición. De ahí la recurrencia de varias de sus producciones en presentar el relato apelando a una suerte de voz representativa del saber comunitario, solidaria con una memoria regional popular de la que se desprenden un *ethos* y una visión del mundo incardinados en una geografía cultural concreta y desatendidos comúnmente por la oficialidad del Estado.

De esta manera, lo mismo *Albedrío* (1989), de Daniel Sada, que *Narcedalia Piedrotas* (1993), de Ricardo Elizondo o *Juan Justino Judicial* (1996), de Gerardo Cornejo, incorporan significativamente a su textura un discurso corridístico manipulado eso sí según estrategias disímiles que hacen que el resultado novelesco pueda decantarse tanto hacia la solidarización en términos generales con su hipotexto como hacia su revisión distanciada e incluso crítica. En la primera de ellas, el reciente Premio Herralde Daniel Sada mimetizaba con originalidad la voz y la visión comunitarias mediante el recurso a elementos poéticos populares significativos para la tradición rural, a la manera de un corridista de la región, tal y como ha sido destacado por Geney Beltrán Félix (2003). El investigador ha detectado incluso la existencia en la novela de un patrón prosístico de corte octosilábico homólogo al de romances y corridos. El propio Sada se ha referido a esta particularidad de su propuesta:

El perfil métrico de mi narrativa obedece, en primer lugar, a un intento por recobrar las más viejas tradiciones españolas, como el romance, el sainete, la picaresca, géneros en que predominan el octosílabo y el endecasílabo. Siento que la fonética natural está, en el principio, en el octosílabo: incluso las canciones populares, los corridos, los tangos, están escritos en esta forma, es decir, a base de frases cortas y enfáticas, lo que a su vez permite una preponderancia de la sustantivación sobre los calificativos. [...] En el caso de mi

escritura, el antecedente más inmediato son los corridos (Sada en entrevista con Laura Guillén en 1991, en Beltrán Félix, 2003: 120).

Beltrán Félix es capaz de realizar entonces una transcripción de la primera página del texto en forma octosilábica, cuya precisa acomodación a la disposición versal no deja de resultar sorprendente. Así lo pone de manifiesto una breve muestra:

*De ayer es la historia de hoy,  
de ayer la malversación.  
En Castaños, en invierno,  
pocas son las diversiones  
5 que entretienen a la gente.  
El acurruque es mejor,  
el gozo junto al fogón.  
Los ambientes embebidos  
de cocinas olorosas  
10 y mujeres trabajando:  
muy fume y fume los hombres,  
dado que se saben cómo  
desviar el aburrimiento  
que traen los días desiguales  
15 de ventoleras y hielos;*

*pues, como nadie supone,  
de pronto el sol sale grande  
como en tiempo de verano:  
los asombros se hacen tema  
20 que no dura una mañana,  
porque antes del mediodía  
las nubes nublan al pueblo  
y por las tardes los fríos  
entran delgados mordiendo  
25 por debajo de las puertas:  
el viento echa niebla y lío  
para que la gente aguarde:  
por la noche, sin salir,  
ya sea que amanezca gris  
30 o se produzca un milagro.*

De signo más tradicional es la remisión al corrido efectuada por Ricardo Elizondo en *Narcedalia Piedrotas* (1993), donde el regiomontano mantiene los modos narrativos apegados al realismo característicos de *Relatos de mar, desierto y muerte* (1980) o *Setenta veces siete* (1987). Como en otras de sus incursiones literarias, Elizondo elige aquí la voz anónima de la conseja pueblerina, penetrada de marcas de oralidad, una voz que ha trasuntado los hechos en leyenda y que desgrana con su relato de ambiciones, infidelidades y sueños incumplidos un episodio más de la memoria colectiva. Alteran además el curso de la narración tres interrupciones que dan cuenta de sucesos acaecidos a personajes marginales pero fundamentales en la vida de la comunidad: la que gira en torno al patriarca de la población china de Perdomo, la relativa a Las Cuchillonas, regentes del prostíbulo local, y la que relata el secuestro de su mujer por el Turco Bándido, en realidad un mexicano comerciante de apariencia árabe, presentada en forma de corrido -partitura incluida-, al que acompaña una “indagación sobre cómo y por qué lo compusieron”. La parte final de la novela se construye a su vez como la crónica de una muerte anunciada, a caballo entre la nota roja periodística y la leyenda popular. En

esa doble confluencia del recuento del suceso espectacular con la voz colectiva, *Narcedalia Piedrotas* entronca otra vez con el paradigma corridístico.

Algo posterior y ajena al núcleo regional norteño, pero testimonio igualmente de la atracción que el corrido despierta hoy entre un sector de los escritores hispanoamericanos en tanto que vehículo propicio para la exploración de la realidad social popular, es la novela de 2006 del ya citado González Viaña, *El corrido de Dante*. Historia de la búsqueda por Dante Celestino de su hija adolescente, el texto se inscribe en la estela del realismo mágico al tiempo que recupera ciertos aderezos mitológicos y de la literatura dantesca en el relato de un viaje que transita como esta por escenarios alternativamente infernales y paradisiacos, una moderna *road movie* que, en la búsqueda de la hija perdida, representante de la segunda generación de migrantes en suelo extranjero, retrata además el proceso de conquista de una identidad cultural permanentemente confrontada. Como parte del juego humorístico y simbólico de reminiscencias dignificadoras, el particular *cicerone* de esta aventura no será otro que un burro llamado Virgilio, convertido a su vez en emblema de la memoria y la identidad y en encarnación material del terruño. Forma parte este del correlato un tanto maniqueo desplegado por el texto para la caracterización de anglosajones y latinos, que desarrolla la clásica oposición entre los valores de pragmatismo, orden, eficacia, modernidad, consumo, ruptura con la tradición, etc., como atributos distintivos de los primeros y los de la alegría, la irreverencia, la sensualidad, la religiosidad, los vínculos con la naturaleza o la cohesión familiar, entendidos como definatorios de los segundos.

El pretexto de la búsqueda permite a Díaz Viaña poner en relación a su protagonista con una variada gama de personajes y situaciones fuertemente imbricados en la realidad social de los hispanos en Estados Unidos, ofreciendo una meditación en torno a la heterogeneidad de la experiencia enculturadora, al tiempo que un intenso alegato en contra de las fronteras y las discriminaciones de toda clase. Refuerza el carácter arquetípico de los personajes y la vinculación con los códigos del relato oral la estructuración de la novela conforme a las pautas de una “narración del camino” en la que el protagonista supera diversas pruebas para continuar su desplazamiento en el espacio a la vez que su proceso de aprendizaje personal, y para lo que, a la manera del cuento maravilloso, habrá de relacionarse con ayudantes y oponentes claramente

delimitados. Esta atracción por referentes anónimos, comunitarios y orales naturaliza además el diálogo de la obra con el hipotexto baladístico, concretado fundamentalmente en dos aspectos: *El corrido de Dante*, ya a través de su título, pero también por medio de su disposición narrativa, procura elevar la peripecia del migrante a la categoría de las grandes aventuras colectivas que, como la de la Revolución, han sido ensalzadas por la épica de la poesía oral, toda vez que recrea con detalle las circunstancias de la composición de corridos “por encargo” y resume la anécdota novelesca en uno de ellos. Por otra parte, abundan en la obra las menciones a grupos y temas del repertorio popular mexicano, de las que el autor se sirve de nuevo para caracterizar a un grupo social muy definido, el de los mexicanos en territorio estadounidense, que han venido encontrando en el patrimonio musical un vehículo de reconocimiento, una plataforma para el sostenimiento de la memoria, un modo de expresar y aferrarse a una identidad y una forma característica de expresión de lo sentimental.

Hemos dejado fuera de esta consideración a la novela de Cornejo Murrieta porque preferimos relacionarla con otras dos que, como ella, se apoyan en el universo del narcocorrido para reflexionar de un modo más directo sobre las conexiones entre el crimen organizado y la estructura social. Efectivamente, en el espacio de menos de una década aparecen tres títulos de cierta repercusión cimbrados por su remisión al corrido de narcotráfico, si bien apoyados sobre presupuestos literarios distintos y dispares también por lo que respecta a su actitud en relación a la poesía cantada: *Juan Justino Judicial* (1996), de Gerardo Cornejo Murrieta, *La Reina del Sur* (2002), de Arturo Pérez-Reverte y *Trabajos del Reino* (2004), del hidalguense residente en los Estados Unidos Yuri Herrera. Las tres son asimismo anteriores a los sucesos de los últimos años y al espectacular incremento de la violencia en el país.

Se sitúan además todas ellas en los márgenes del relato negro y, aunque sin insertarse exactamente en sus cánones, comparten con el “narco-policial” fronterizo la tendencia acusada también por él a la mención de intérpretes y temas narcocorridísticos. Este somete sin embargo en la mayoría de los casos a la figura del narcotraficante a una evaluación mucho más condenatoria que la exhibida por la balada (Ramírez-Pimienta y Fernández, 2005: 15; Martín, 2005: 51). La identificación de los personajes con lo musical es por ejemplo el mecanismo del que se sirve Enrique Blanc en su cuento

“Clic” (*Unomásuno*, diciembre de 2000) para evidenciar las diferencias que separan a dos generaciones de sicarios al servicio del narco, el veterano aficionado al repertorio de Los Cadetes de Linares y el joven afecto al rap de Tupac Sahkur (Trujillo, 2005b: 29). Por su parte, Luis Humberto Crosthwaite abre con un epígrafe del mítico Chalino Sánchez -“trae una pistola escuadra / con un tiro siempre arriba; / no la quiere pa’ hacer daño, / solo defiende su vida”- su “Mínima historia” de *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002), un relato punteado por versos procedentes de los mismos temas de Chalino que los protagonistas escuchan por la radio. El objetivismo máximo del cuento de Crosthwaite, su elección del “modo cinematográfico” para el relato de una acción carente de contextualización o de digresiones de cualquier tipo, halla una forma de compleción en las anécdotas musicadas, que debemos interpretar como amplificación y como clave de sentido de la crónica mínima ofrecida por el tijuánense. De *rockorridos* habla Miguel Ángel Morgado, el detective protagonista de la saga creada por Gabriel Trujillo, lo mismo que las referencias a temas e intérpretes del ciclo permean las páginas de narradores como Élmer Mendoza o Eduardo Antonio Parra.

Sin embargo, las tres novelas referidas remiten de una manera particularmente directa al género y al universo del narcocorrido, los cuales permean bien su estructura discursiva, bien su atención referencial en un grado que sepamos inédito hasta la fecha en otras producciones. Condenatorias en todos los casos de la violencia y recelosas con respecto al aparato institucional en la línea del *hard boiled* resemantizado al que venimos aludiendo -y con el que las obras de Pérez-Reverte y Cornejo Murrieta guardan sin duda muchos más puntos de contacto que la fábula ideada por Yuri Herrera-, su perspectiva con respecto al hecho del tráfico y a la figura del narcotraficante es no obstante diversa. La obra de Cornejo se centra así polémicamente en la presentación de las figuras del judicial y del narco como las dos caras de una moneda, una imagen y su negativo engendradas por la misma lacra de la miseria, el orgullo y la crueldad. Para cumplir con su voluntad declarada de iluminar la situación de impunidad, violencia y corrupción imperante en la zona, el autor opta por privilegiar un punto de vista alternativo al común, el del agente de la ley corrupto, cuyo discurso auto-exculpatorio se muestra con todo incapaz de ocultar sus contradicciones, pero también por circunstanciar minuciosamente el tejido social que posibilita la emergencia de estas

figuras y que las sostiene oprimiendo en cambio a los más débiles. El relato entona así una durísima crítica a la brutalidad endémica de un sistema de justicia al que revela apoyado en toda una serie de centros de tortura clandestinos, que no discrimina entre culpables e inocentes en sus *razzias* ejemplarizantes y que se destaca por la ignorancia y la barbarie de sus representantes. Prescinde por ello de la evaluación moralista del negocio del tráfico de drogas para ofrecer un mensaje más claro y rotundo que, aunque surgido de la experiencia regional mexicana, se caracteriza por su radical universalidad: la violencia engendra violencia y la barbarie un envolvente círculo vicioso. Junto a este motivo, resulta también central al texto la documentación de las condiciones a que son sometidos los trabajadores agrícolas de las plantaciones del norte de México y el sur de los Estados Unidos, o la dureza de la experiencia migratoria, asuntos ambos que había centrado la para muchos mejor novela del autor y un clásico de la literatura nortea, *La sierra y el viento*.

Por su parte, Pérez-Reverte advierte un componente heroico en el enfrentamiento con el sistema y el desenvolvimiento marginal propios del narcotraficante, si bien es la sujeción a valores como los de la nobleza, la valentía, la capacidad de superación, la generosidad y la entrega, con independencia de la posición que ocupa el sujeto, la que se convierte en verdadero motivo de exaltación novelesca. No se adentra en cambio la obra en el examen de las repercusiones del tráfico sobre la población consumidora y, pese a exhibir con minuciosidad la violencia originada por él, prevalece una interpretación que la circunscribe al círculo de los directamente implicados, una óptica dominante entre la opinión pública durante años aunque cada vez más desautorizada por los acontecimientos. Como en el caso anterior, llama la atención el énfasis con el que el texto señala a la inequidad del sistema como causante del proceder de los personajes protagonistas, en cuya codificación prevalece la perspectiva romántica sobre el *outlaw*. Una radiografía más descarnada y mucho menos complaciente con el entorno del narcotráfico es en cambio la ofrecida por Yuri Herrera. Aquel es denunciado así por el hidalguense por su reproducción de las peores características del entramado político-económico que lo hace posible: despotismo, corrupción, indiferencia ante la injusticia, fijación endémica de la desigualdad, ambición, ignorancia...

Distinto es asimismo el diálogo sostenido por cada una con el hipotexto corridístico. En las tres es no obstante apreciable un retorno a la narratividad que contrasta con tentativas más ensimismadas en la experimentación o la reflexión metatextual y una aproximación a moldes populares que trasciende la vinculación con el corrido: el relato oral y la leyenda en el caso de *Juan Justino Judicial*, el folletín, la novela de aventuras y el *thriller* en el de *La Reina del Sur*, y la fábula en *Trabajos del reino*. Pero las dos primeras exhiben además un grado notable de homologación con esta forma, que va más allá de la mera remisión temática o la cita intertextual para alcanzar a aspectos relacionados con la voz narrativa, la caracterización de personajes o el funcionamiento pragmático de los textos. De esta manera, veinte años después de la publicación de *La sierra y el viento*, Gerardo Cornejo dio a la luz un texto que se mantenía fiel a los patrones realistas y comprometidos de aquella, aunque sin desdeñar de una voluntad innovadora evidente en la convergencia de los paradigmas de la oralidad y la escritura y de lo culto y lo popular vía la inscripción novelesca del corrido, la cual se evidencia en primer término en la adopción por más de la mitad de las secciones en que se divide el libro de modalidades enunciativas típicamente populares, propias de un relato colectivo que apela a los impersonales “se dice”, “se cuenta”, “dicen por ahí”, “según se sabe”... para intensificar su aire legendario y su carácter ejemplar. No obstante, no será esta la perspectiva única desde la que se presente la narración. En otra de las series, es el protagonista quien cuenta su historia a un oyente, dando lugar a un “monodialogo” que, como en testimonios centrales del neorregionalismo como “Luvina” o *Grande sertão*, reproduce una ficción de oralidad en la que el narratario, supuesto interlocutor, permanece silente. Al igual que la ejecución del corrido se realiza frente a un auditorio, nos hallamos ante un receptor presente, precisamente un corridista al que se le pide que corrija con un nuevo tema las “infamias” difundidas por la composición ya existente en torno a la persona de Juan Justino, cuya óptica coincide con la perspectiva comunitaria que ofrece la serie antes comentada. En la tercera de las secciones, que van alternando su aparición sin un patrón fijo, es la primera víctima del teniente la que alza su voz para, asumiendo el papel de su conciencia, dirigirle una dura imprecación desde la tierra de nadie a la que le ha conducido su muerte violenta e injusta. Intensifican este efecto de oralidad la selección léxica, la reproducción de variantes populares de un lenguaje preñado a su vez de regionalismos o la incursión en intertextualidades de procedencia

corridística. Vinculaciones que se manifiestan igualmente a través del diálogo sostenido por los capítulos con los fragmentos de corrido que los preceden a modo de epígrafes, capítulos que tienden a asumir también para su cierre una cierta disposición versificada:

Así  
es  
como dicen  
que de veras  
sucedió (Cornejo Murrieta, 1996: 22).

Es precisamente la cita corridística la que pone fin a la novela:

*Este cantor es testigo  
de esta historia singular  
y deja entero el corrido  
queriéndoles recordar  
que como justo castigo  
Dios lo volvió judicial  
y que cualquier individuo  
que agarre por ese real  
queda con esto advertido  
que correrá suerte igual (150).*

Existen también entre ambas formas connivencias temáticas y estructurales. Miguel G. Rodríguez Lozano (2002: 103) reconoce en la novela una sencillez anecdótica propia del corrido de traficantes y una trama argumental que se organiza asimismo conforme al esquema historia-ascenso-caída del héroe. Como tantos romances y relatos más o menos legendarios, *Juan Justino Judicial* se abre con el nacimiento del héroe y con el recuento de las señales que lo diferencian y lo singularizan como a un ser excepcional. Irónicamente, estas vienen dadas aquí por una serie de marcas físicas que delatan la carencia de parte de sus atributos sexuales. También el ritmo narrativo y la brevedad de las estampas, pero sobre todo la asunción de los códigos culturales presentes en la balada alrededor de narcos y judiciales permiten al investigador solidarizarse con el empleo por parte del propio Cornejo de la designación de “novela-corrido” para aludir al libro<sup>150</sup>.

---

<sup>150</sup> Así en la entrevista concedida a José Alberto Castro para *Proceso* en 1997 (Rodríguez Lozano, 2003), o en la presentación de *Juan Justino Judicial* en el V Congreso Internacional del Corrido, celebrado en Culiacán en mayo de 2003.

Por otro lado, si asumir la inclusión del narcocorrido como estrategia discursiva central en la novela de Pérez-Reverte significa adherirse a una orientación mayoritaria entre la crítica<sup>151</sup>, lo cierto es que su atracción por un referente popular, épico, impulsor de valores heroicos y próximo al modelo tradicional de relato no podía resultar sorprendente. El conjunto de su obra se enmarca en una tendencia característica de la ficción postmoderna que postula el diseño de historias accesibles y envolventes, definidas por el privilegio de la trama en el sentido clásico y el predominio de personajes “fuertes”, aunque recuperados desde un revisionismo desengañado e irónico y proclive a poner al descubierto sus estrategias textuales. Encuentra para ello el murciano una apoyatura fundamental en el recurso a formas próximas a la subliteratura, con lo que su trayectoria viene a confirmar palabras como las de Umberto Eco en sus *Apostillas a El nombre de la rosa*: “desde 1965 hasta hoy han quedado definitivamente aclaradas dos ideas. Que se podía volver a la intriga incluso a través de citas de otras intrigas, y que las citas podían ser menos consoladoras que las intrigas citadas [...]” (2000: 81).

Con un grado de distancia con respecto a los modelos asumidos ciertamente variable, no hay duda en todo caso de que la producción revertiana ha apostado con éxito por romper la barrera entre arte y amenidad y de ahí que el diseño de *La Reina del Sur* convoque sustratos como los de la novela negra, la crónica de viajes o la de sucesos, dominando finalmente el de la historia de aventuras, con un componente de *bildungsroman* o relato de formación. Alejandro Dumas padre le proporciona a Reverte una apoyatura constructiva esencial, en tanto que el tipo de escritura practicado por él constituye en cierto sentido el epítome de la práctica literaria defendida por el cartagenero: heroica, entretenida y propiciatoria de la identificación y el consuelo. No solo en forma de homenaje y como intertexto recurrente, sino también como referente hipotextual, sobremanera en los temas del presidio, el culto al libro, el tesoro y la

---

<sup>151</sup> A este respecto, José Manuel López de Abiada y José Belmonte Serrano (2003) defienden la existencia de una “subtrama técnica” en la novela centrada en el uso de corridos mexicanos para ir estructurando la acción. También Pedro Guerrero Ruiz afirma: “pero sin duda alguna, de los artefactos más sobresalientes en *La Reina del Sur*, el más original y el más relacionado íntimamente con la novelación, es la música” (2003: 145). Por su parte, Alfredo Rodríguez López-Vázquez constata: “en todo caso, sí es seguro que la acción de poner título [de canción mexicana] a los capítulos es significativa, y que el resto de los versos, que Reverte o el pseudo-Reverte han omitido, tienen mucho que ver con la irrupción de la vida real, de la muerte real, en el mundo de la joven Teresa Mendoza” (2003: 383).

venganza, así como en su defensa de elevados valores morales y en el carácter ejemplar de la narración, el modelo genérico, discursivo y cultural de la novela de 1844 ocupa de forma dominante el espacio de la obra de 2002. En la configuración folletinesca del “súper-hombre” que Gramsci advertía como precursora de la nietzscheana (1968: 188-189), halla el escritor un modelo con el que posicionarse polémicamente con respecto al relativismo y la disgregación axiológica característicos del dominante moral contemporáneo. Como ha advertido Gonzalo Navajas, “el inconsciente textual de Reverte pone de manifiesto que ese paradigma es insuficiente y hasta cierto punto insatisfactorio. La evocación de grandes atributos clásicos –*Virtus, Fortitudo, Nobilitas*- manifestados a través de grandes iconos humanos –*Exemplares Homines*- es un síntoma de que el paradigma ha dejado de ser completo y satisfactorio en todas las necesidades” (2000: 318).

En consonancia con este planteamiento son apropiados los prototipos heroicos de la épica corridística. Si Pedro Guerrero Ruiz señala la presencia en la novela de un “verdadero homenaje a la música popular del norte de México” (143), lo cierto es que el diálogo novelesco con lo musical va más allá del mero homenaje. El escritor no se sirve así únicamente del expediente de gran arraigo de la alusión intertextual o del juego con el imaginario, sino que rescata elementos constitutivos del corrido para emplearlos de manera funcional en la caracterización de sus personajes y en la dinámica de la acción. La tipología de su heroína, aunque bebe de fuentes diversas, guarda similitudes notables con los de la balada mexicana, figuras definidas por valores como el coraje, la defensa de un derecho arrebatado, el carisma, la sinceridad y la sencillez (Hernández, 1999), pero también, como ha hecho notar Aurelio González (2003), por rasgos de estirpe más claramente novelesca que pasan a las composiciones vía el Romancero vulgar: la religiosidad, la valentía, la presunción, la generosidad, el enamoramiento, el machismo, la afición al alcohol, la venganza, la crueldad, el orgullo... No todas están presentes en el personaje de Teresa Mendoza, en cuyo diseño se concitan no obstante la fijeza emblemática del arquetipo propia del relato popular oral con el desarrollo característico de la narración escrita.

Corridos y narcocorridos desempeñan además otras múltiples funciones en la arquitectura de la obra. La primera, incuestionable por las reiteradas declaraciones del

autor en este sentido, pasa por haber servido como estímulo para la escritura, proporcionando al novelista una fuente de inspiración:

El día que oí el corrido de Camelia la Tejana sentí la necesidad de escribir yo mismo la letra de una de aquellas canciones. Pero no tengo ni idea de música, ni sé resumir en pocas palabras historias perfectas como las que esa raza cuenta. Carezco del talento de los Tigres del Norte o los Tucanes de Tijuana, o de Chalino Sánchez, que era compositor, vocalista y gatillero de las mafias, y lo abasaron a tiros, todo exquisitamente canónico, al salir de una cantina, en Sinaloa, por el narco o por una hembra. O por las dos cosas. Así que, tras darle muchas vueltas al asunto, decidí escribir un corrido de quinientas páginas y mezclar en él dos mundos, dos fronteras, dos tráfico (Pérez-Reverte, 2002).

Por tanto, no solo una tradición architextual, sino también una manifestación concreta están en la base de la caracterización de Teresa y en la gestación de su aventura. Conocedor del mundo del tráfico de drogas de ambos lados del Atlántico, el novelista advierte tras escuchar el clásico de Los Tigres del Norte que tiene a su disposición ingredientes abundantes para construir una crónica ficticia, con notas de novela negra, apta para denunciar la corrupción policial y los intereses de importantes personalidades en las tramas de distribución de hachís y cocaína desde Marruecos y Gibraltar al norte de Europa y rendirle de paso homenaje a México. Si según su testimonio la mejor manera de conciliar estos elementos era hacerlo a ritmo de corrido, imposibilitado para ello escribe una novela tras cuya lectura serán Teodoro Bello y los Tigres del Norte quienes compongan y popularicen el tema. Así, frente al procedimiento común de amplificación en prosa de una canción, es ahora la crónica escrita la que termina siendo cantada. En la actualidad, y abortado el proyecto de adaptación cinematográfica por el narco mexicano, se prepara su versión televisiva.

En puridad, las andanzas de Teresa Mendoza no reproducen exactamente las de la Tejana, pero a ambas les anima un mismo espíritu desengañado y contestatario y ambas resultan víctimas de una traición en el entorno del contrabando que implica también un desengaño sentimental. Curiosamente, frente a las muestras tradicionales del género, *La Reina del Sur* rinde homenaje al prototipo de heroísmo mexicano con un corrido de absoluto protagonismo femenino. Existían en la tradición corridos sobre mujeres, aunque eran los menos. Algunos como el de “La Carambada”, de finales del XIX, narraban las peripecias de hembras intrépidas, capaces de atracar las diligencias que

hacían su viaje de Querétaro a la ciudad de México. El recuerdo de las hazañas de otras muchachas atrevidas pervive todavía, pero el caso es que la mayoría de los corridos que tienen que ver con las soldaderas son, como expone Elena Poniatowska, “ingenuos, y apabulla su candor” (1999: 28). En la década de los setenta, con “Contrabando y traición” “un nuevo día para el rol de género en el corrido es marcado por una narrativa que culpa a Emilio por su destino y no condena a Camelia” (Hernández, 1999: 71)<sup>152</sup>:

*Sonaron siete balazos,  
Camelia a Emilio mataba.  
La policía solo halló  
una pistola tirada,  
del dinero y de Camelia  
nunca más se supo nada.* “Contrabando y traición” (Wald, 2001).

Si la elección por Ángel González de una heroína para ejercer de protagonista victoriosa supuso una alteración de las expectativas de género, igual de sorprendente resultó la de Teresa Mendoza por parte de Pérez-Reverte, en cuya trayectoria previa la mujer tendía a desempeñar papeles secundarios o anti-heroicos. Él mismo ha fundamentado las razones de este cambio: “...en mi opinión, la mujer es el último soldado perdido, el último héroe solitario de nuestro tiempo” (en Linares, 2002).

La apropiación de estas y otras manifestaciones de la música popular mexicana es realizada igualmente según los patrones sancionados en años anteriores por el grueso de la “novela bolero”: citas en el paratexto<sup>153</sup>, interpolación de fragmentos de canciones, alusiones veladas o directas y mención constante de los nombres de grupos y solistas significativos:

... mientras Vicente Fernández cantaba sobre mujeres y traiciones, la voz rota de Chavela regaba alcohol entre balazos en suelos de cantinas, y Paquita la del Barrio bramaba

<sup>152</sup> Esta innovación ha sido fructífera y es reconocible en otros paradigmas como el del corrido chicano, respecto al cual Arturo Ramírez advierte una transformación significativa en las dos últimas décadas a raíz de la “incorporación de la heroína a las narrativas en verso. La Chicana emerge como una participante central en la vida de la comunidad, abandonando sus papeles tradicionales de esposa, madre, amante, etc. Desde este momento, la mujer se convierte en sujeto de exhibición de estatus económico y profesional, así como de valores abstractos de gran trascendencia” (Ramírez 1990: 76).

<sup>153</sup> Las del propio título –que en un principio no aludía más que a la propia Teresa Mendoza, pero que pasará a convertirse en un narcocorrido y un álbum de los Tigres del Norte-, la dedicatoria inaugural, los epígrafes que designan cada capítulo –y a la vez mantienen relación con la trama, la anticipan o resumen su desarrollo-, las menciones del epílogo y las numerosas declaraciones en que Reverte señala su intención frustrada de haber compuesto un corrido en lugar de una novela.

aquello de como un perro / sin un reproche / siempre tirada a tus pies / de día y de noche. Teresa se sentía acunada por la nostalgia de la música y los acentos de su tierra, que solo faltaban chirrines y unas medias Pacífico para que fuese completa [...]. Y cuando en el casete Paquita empezó lo de tres veces te engañé, y llegó al estribillo, todas corearon, ya muy tomadas, eso de la primera por coraje, la segunda por capricho, la tercera por placer –tres veces te engañé, hijoputa, matizaba a grito pelado Pepa Trueno, sin duda en honor de su difunto-. [...] Y con Vicente Fernández cantando muy a lo charro y por enésima vez *Mujeres divinas*, y con Chavela tomadísima advirtiéndome no me amenaces, no me amenaces se fueron pasando a morro la botella e hicieron culebritas blancas sobre las tapas de un libro que se llamaba *El Gatopardo* (Pérez-Reverte, 2003: 257-258).

Las inclusiones en forma de intertexto se aprovechan lo mismo para la caracterización de los personajes:

Así de irresponsable y valiente era el Güero Dávila. El rey de la pista corta, lo llamaban los amigos y también don Epifanio Vargas: capaz de levantar avionetas en trescientos metros, con sus pacas de a perico y de borrego sin garrapatas, y volar a ras del agua en noches negras, frontera arriba y frontera abajo, eludiendo los radares de la Federal y a los buitres de la DEA (2003: 12)<sup>154</sup>,

que para el desempeño de funciones narratológicas. También el diálogo con un *corpus* textual de reglas altamente codificadas fija un horizonte de expectativas para el lector y, así, el destino trágico y el final violento que están en la base de la mayoría de las composiciones actúan en la novela como anticipos dramáticos:

En el estéreo del dormitorio, los Tigres del Norte cantaban historias de Camelia la Tejana. La traición y el contrabando, decían, son cosas compartidas. Siempre temió que tales canciones fueran presagios, y de pronto eran realidad oscura y amenaza. [...] El teléfono estaba sobre la colcha, pequeño, negro y siniestro. Lo miró sin tocarlo. Bip-bip. Aterrada. Bip-bip. Su zumbido iba mezclándose con las palabras de la canción, como si formase parte de ella. Porque los contrabandistas, seguían diciendo los Tigres, esos no perdonan nada (Pérez-Reverte, 2003: 11-12).

---

<sup>154</sup> El párrafo está construido sobre alusiones continuas a “Pacas de a kilo”, compuesta por Teodoro Bello y popularizada también por la banda de Jorge Hernández:

*...Muy pegadito a la sierra tengo un rancho ganadero,  
ganado sin garrapatas que llevo pa'l extranjero.  
¡Qué chulas se ven mis vacas con colitas de borrego!  
Los amigos de mi padre me admiran y me respetan,  
y en dos y trescientos metros levanto las avionetas,  
de diferentes calibres manejo las metralletas...*

Guillermo E. Hernández presenta un magnífico estudio de la composición y de los significados de sus expresiones encubiertas en “El corrido ayer y hoy: nuevas notas para su estudio” (1992). “Pacas de a kilo” constituye de hecho otro intertexto decisivo de la novela. En esta, como en *La Reina del Sur*, “la voz narrativa se confunde con la del protagonista, encomiando la independencia del narcotráfico y su vida de peligro” (Hernández, 1992: 228).

Otras veces, las inclusiones intertextuales ofrecen resúmenes de lo ya sucedido o promueven la evocación. También contribuyen las remisiones a la ranchera urbana y los boleros rancheros de José Alfredo Jiménez a establecer parcialmente la tonalidad sentimental de la novela, enfatizando la adscripción marginal de los personajes y promoviendo la identificación de un lector al que se sabe sobradamente familiarizado con este repertorio. Además, el de Guanajuato expone con recurrencia su confianza en un destino inquebrantable y las más de las veces adverso, con lo que la insistencia en la temática de la derrota conforma otro vínculo con la heroína, integrante del abanico de personajes revertianos que han sido definidos por su autor como “héroes cansados”, y cuyo perfil es, como constata José María Pozuelo Yvancos, “el de una perdedora sentimental, que va a rastras de su destino, pero es atractivo como ninguno por eso mismo” (2002).

El propio castellano mestizo de la obra en prosa, enriquecido por la inclusión de mexicanismos, galleguismos, anglicismos, caló, jerga carcelaria y numerosos vulgarismos, guarda más de un punto de contacto con el del propio narcocorrido, distinguido por el empleo de un español-mexicano fuertemente regionalizado con frecuentes injerencias del inglés. Pero es sobre todo la orientación narrativa de ambas manifestaciones la que transita por rutas paralelas, encaminadas hacia el realismo, el dramatismo y el uso de estrategias efectistas y una querencia por la movilidad propia de los relatos de acción. Además, el hipotexto del corrido moderno funciona bien para una novela que estimula la confusión entre la historia verdadera y la atribución ficticia -“si de algo no necesitaban los narcocorridos, era de imaginación” (Pérez-Reverte, 2003: 34)-, y que se desenvuelve dentro de unas coordenadas pragmáticas de corte proyectivo y ejemplarizante. El carácter épico implícito en el negocio del narcotráfico trae aparejada para Pérez-Reverte una orientación ética, remitiendo la novela en última instancia a una férrea incardinación axiológica:

...Yo tengo la teoría, o mejor dicho la certeza, de que nuestro llamado “primer mundo”, nuestro mundo de ahora, es un mundo en el que los malos son malos muy aburridos. Es más, ahora cualquier rata de cloaca puede ser mala. Basta con apretar botones, con firmar cheques, con manejar Internet; no arriesgan nada. Cualquier cobarde puede ser malo. Sin embargo, en sitios fronterizos tales como Méjico o como el sur de España el malo todavía necesita valor, coraje, jugársela para serlo. Y si gana, gana. Y si pierde,

pierde. Y si pierde, paga. Y es ese el código, el juego que para mí es la última gran épica de nuestra época. Claro que me di cuenta de ello precisamente en esa cantina, con el tequila en la mano, oyendo la canción. Y a raíz de esa experiencia fue, como he dicho, cuando vi una historia maravillosa que maduré y fragüé durante un tiempo hasta que un día escribí la historia de Camelia *La Tejana*, que es la historia de Teresa Mendoza (Pérez-Reverte en Linares, 2002).

Mayores diferencias con el discurso del narcocorrido presenta una novela que, como *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera, tiene sin embargo por protagonista a un músico popular, parcialmente inspirado en la figura de Chalino Sánchez (Lobato Osorio, 2003). Frente a la orientación realista de las anteriores, el texto opta en este caso por ofrecer una transposición lírica de la realidad que rodea al entorno del narcotráfico, presentándolo en los términos de un drama cortesano, con sus principales roles (reyes, reinas, aspirantes al trono, consejeros, damas, soldados...) encarnando las figuras del mundo referido. El escritor documenta de este modo la corrupción de las instituciones o el proceso de cambio generacional que atraviesa el liderazgo del tráfico de drogas y por el que, frente a la prevalencia del hombre hecho a sí mismo, que con una formación rudimentaria escalaba los peldaños de la escala social e incluso adquiriría influencia política merced a su poder económico, es cada vez más determinante la involucración en el negocio de jóvenes tecnócratas con formación en el extranjero.

El punto de vista escogido para denunciar la implacabilidad de una de las esferas sociales de mayor protagonismo en la vida mexicana de hoy es entonces el de uno de sus representantes más polémicos: el compositor de corridos. Moderno juglar, trasunto distorsionado del “intelectual orgánico”, el corridista popular de las cantinas refleja con sus composiciones rudimentarias una compleja dimensión sociológica, histórica, política y psíquica. Y sin embargo, solo una relación tangencial con los modos narrativos de la balada, determinada por la presencia de una voz omnisciente que adopta a veces formas cercanas al decir oral tradicional, aproxima a esta una novela caracterizada a nivel discursivo por una relativa variedad de registros: el tono neutro del fabulista, el habla popular de los músicos, la jerga urbana de la juventud marginal... Los pasajes en tercera persona alternan con otros que transcriben directamente el pensamiento de Lobo, el cantor cuyo punto de vista sobre el narco irá modificándose desde el deslumbramiento inicial ante la acogida que le tributa un mundo fastuoso y

favorable a su arte, hasta el descubrimiento horrorizado de su brutalidad para llegar al desprecio final de sus códigos y el abandono de su abrigo.

Como no podía ser de otra manera en una literatura con vocación de palimpsesto, concebida como un ejercicio parafrasístico o una reflexión acerca de la efervescencia estética y la significatividad ideológica de un género preexistente, el del narcocorrido, este es a su vez objeto de abundantes digresiones estilísticas y sociológicas en cada una de las obras consideradas, divergentes también en cuanto a su interpretación de las relaciones entre verdad y discurso popular. Pese a sus notables entronques con el corrido, el texto de Cornejo Murrieta no deja de exhibir con respecto al mismo una distancia manifiesta en la ironía que domina la narración, su variedad de puntos de vista, su actitud crítica con respecto a la brutalidad y la violencia o la misma adopción de una forma discursiva fundada en el desarrollo argumentativo extenso. Distancia también a novela y corrido el carácter grotesco y ridículo de un héroe que es finalmente un antihéroe dotado como reconoce Miguel G. Rodríguez Lozano (2003: 85) de todas las contradicciones que no presentan los personajes baladísticos. Frente a la univocidad dominante en el corrido, la novela ofrece el contraste de la entonación polifónica y la puesta en relación de perspectivas enfrentadas sobre unos mismos acontecimientos, sugiriendo de esta manera las limitaciones del estatuto de verdad contenido en aquel. Es así que la relación entre la actuación personal y la mediación que supone su conversión en historia pública a través de la amplificación del canto constituye uno de los temas nucleares del libro. Y sin embargo, los afanes de Juan Justino para popularizar la balada que difunda su gloria chocan con la difusión extraordinaria que alcanza el corrido popular, no encargado ni pagado, aunque modificado con ayuda del nuevo corridero. La aproximación de este último a los hechos es veraz y próxima, con lo que la actitud final de la obra con respecto al género pasa, antes que por su censura en tanto que instrumento de manipulación, por dar cuenta de la dialéctica entre verdad y ficción que tiene lugar en el propio seno del corrido y que no se distanciaría tanto de la que evidencian otros documentos de corte informativo e historiográfico, lo mismo cultos que populares.

A lo largo de las casi seiscientas páginas de *La Reina del Sur* se hallan diseminadas todo tipo de reflexiones de carácter metapoético sobre la naturaleza de corridos y

narcocorridos, un hecho que alumbra ya un primer nivel de la conciencia metatextual exhibida por la obra de Reverte y que nos obliga a subrayar que el recuento de coincidencias observadas entre el género melódico y la novela no pretende obviar las distancias que separan a una manifestación oral, de carácter semi-folclórico, de otra de naturaleza culta, escrita e individual. La mayor complejidad admitida por esta última nos sitúa así ante una trama doble (la peripecia vital de Teresa Mendoza, la del investigador que busca desentrañarla), con amplio espacio para la introspección psicológica y estructurada a partir del recurso continuado a la analepsis. La técnica del *flash-back* no es con todo ajena al esquema tradicional del corrido, que suele anunciar la muerte de sus protagonistas antes de ofrecer el relato de las circunstancias que condujeron a ella. En cualquier caso, esta estructura clásica se ve radicalmente alterada por el hecho de que, pese a los presagios, el de Teresa Mendoza es un corrido con final feliz. Por lo que respecta al posicionamiento textual en relación a las capacidades de estas narrativas populares para transmitir versiones del acontecimiento público plenas de verdad, domina una visión confiada de sus posibilidades emancipatorias en tanto que discurso opuesto a una oficialidad a la que se reconoce sólidamente parapetada tras una red simbólica nutrida a su vez de distorsiones y engaños.

Distinta es la perspectiva dominante en *Trabajos del reino*. Ajeno a la reproducción del esquema argumental narcocorridístico y al desarrollo de un relato de acción a la manera de este, el verdadero interés del libro pasa por ofrecer una ilustración de las relaciones entre arte y poder, encarnadas eso sí de manera rotunda, y pese a la falta de concreción geográfica y cronológica del texto, en el universo relacional, autoidentificativo y propagandístico del narco mexicano. Con un grado notable de originalidad, el autor va a atenerse al modelo proporcionado por la fábula, reforzando este paralelismo con el recurso a nombres genéricos y atributivos que intensifican la calidad actancial de los personajes: El Rey, El Heredero, La Cualquiera, La Niña, El Periodista, El Padre, El Doctor, El Joyero, La Bruja... Lobo representa sin embargo una categoría muy concreta dentro del actual panorama de la música norteña, el del compositor por encargo, que ensalza, mediante recompensa o coacción, a los grandes capos de los cárteles. La novela denuncia la influencia de los contrabandistas en la distribución masiva de los temas y su interés en ser objeto de retratos elogiosos, y

condena enérgicamente la sumisión del arte a los dictámenes de la política o la economía. Pero al mismo tiempo incide en la pobreza como una de las claves que explican la aceptación por los compositores del trabajo por encargo. Precisamente como una manera de escapar de la pobreza se vinculó al narco Rosalino Sánchez Félix (1960-1992), Chalino Sánchez, iniciador de la composición de corridos encomiásticos de personajes aún vivos y figura en la que se inspira parcialmente Herrera para el diseño de su personaje (Lobato Osorio, 2003). Junto a la miseria, es cierto que son tanto el miedo como, en no poca medida la vanidad, los factores que terminan por llevar al músico a sumergirse en la vorágine de “la Corte”, un reducto que le estima, le halaga y le recompensa, pero que le exige como contrapartida un precio muy alto, como el propio Herrera ha puesto de manifiesto, el de su libertad (en Amadas, García y Velasco, 2010). Sin embargo, la naturaleza encomiástica y alienante de sus versos no se diferencia demasiado de la propia manipulación vehiculada por el entramado poderoso de la prensa y los informativos audiovisuales, “el cuarto poder”, un aspecto al que *Trabajos del reino* remite en forma aparentemente indirecta, pero que sin embargo resulta fundamental a su planteamiento:

-Mejor no, si usted me pinta el retrato me vuelvo inútil. Imagínese: cuando allá afuera se enteren de dónde ando metido, ¿quién me va a creer que no sé nada? El Artista comprendió. Debía dejarlo cumplir su trabajo. Para entretener a los necios con mentiras limpias el Periodista tenía que hacerlas parecer verdades (Herrera, 2006: 37).

De ahí que la censura novelesca no se dirija al estatuto del corridista *per se* o que el escritor no se interese tanto por condenar la vigencia de un género de larga tradición en el panorama cultural popular mexicano como por denunciar su sometimiento reciente a las reglas del poder. La liberación final de Lobo, a quien su romance con La Cualquiera, deseosa de abandonar su confinamiento de cortesana, le lleva a percibir en toda su crudeza la injusticia y el autoritarismo sobre los que se cimenta el imperio del Rey, deja efectivamente abierta la posibilidad, sobre la que el autor no se pronuncia con firmeza, de que su música se haga eco de este despertar a una visión más ajustada, realista y matizada de las cosas, contribuyendo a conjurar con ello la desolación del mundo en torno.

### **5.3. IDOS DE LA MENTE, DE LUIS HUMBERTO CROSTHWAITE Y LA RECUPERACIÓN “ALUCINADA” DE LA CANCIÓN NORTEÑA.**

La elección de dos intérpretes del cancionero popular como conductores de la acción de *Idos de la mente* (2001) permite a Luis Humberto Crosthwaite vertebrar un homenaje, no exento de crítica a sus simplicidades y sus excesos, al mundo de la música norteña y por extensión al conjunto de la cultura de la zona. Su tentativa ha sido interpretada como un “afán de crear la primera épica del canto norteño” (Muñoz Vargas, 2006) o “el corrido de la literatura mexicana contemporánea” (Sainz, 2001) y él mismo celebrado como el autor que por fin ha dado “al mundo del cantante fronterizo que de cantina en cantina nos ofrece su tonada” el texto que esperaba desde hacía tiempo (Muñoz Vargas, 2006). La novela continúa la tendencia exhibida por otras de sus creaciones a fundamentar el ejercicio de la literatura en un manejo contrapuntístico de los materiales de la alta cultura y la cultura popular y a privilegiar la intencionalidad humorística e irónica del relato. La parodia y el doble sentido asoman así ya al título del libro, que completo reza *Idos de la mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*, y en el que se combinan la cita de un célebre exponente del patrimonio musical del norte de México con la alusión al texto de García Márquez. Una voluntad desacralizadora típicamente postmoderna, capaz de trastocar las jerarquías sancionando el valor de la mezcla, gobierna entonces una prosa en la que “Los Relámpagos del Norte” -el dúo inspirador del relato formado por Ramón Ayala y Cornelio Reyna- pasan a convertirse en “Los Relámpagos de Agosto”, en un guiño del autor a la obra de Ibarguengoitia, de cuyo humor corrosivo también se apropia, Cornelio da cuenta de lo inmemorial de la amistad con su compañero en términos de Monterroso y es posible la existencia de un grupo cuyo repertorio, junto a temas populares de la zona, introduce paradigmas de hermetismo poético como la *Piedra de sol* de Octavio Paz.

Pero lo interesante de la propuesta del tijuanense pasa por la originalidad con la que retoma un expediente que como el de la hibridación literario-musical venía ofreciendo

síntomas de agotamiento desde tiempo atrás. En parte porque la novela recupera y homenajea a un sector de la música popular que no había sido apenas considerado por la prosa y que permanecía además circunscrito al terreno de lo vulgar, dada su rudimentaria elaboración lírica y melódica o la ausencia de mediaciones estilizadoras como las que, en la línea del distanciamiento nostálgico o la depuración armónica, han propiciado la acogida del bolero por sectores artísticos e intelectuales que lo habían despreciado en sus orígenes. Una realidad musical de la que sin duda el conjunto norteño constituye su encarnación más emblemática. Vigente desde finales del XIX, configurado en su forma moderna en torno a los años cuarenta, este ha venido vehiculando desde entonces la expresión de la cotidianidad sentimental de la base poblacional de la frontera y de los mexicanos de los Estados Unidos, principalmente en Texas y California, llegando a convertirse en un poderoso referente identitario para la clase trabajadora<sup>155</sup> (López Castro, 1995: 11). La música norteña era en principio de carácterailable, aunque no tardó en incorporar temas vocales, primero de la mano de la canción ranchera y, más tarde, de corridos, boleros y, de la mano de la denominada “onda grupera”, incluso cumbias y temas procedentes del *rock* y de la balada anglosajona. Al tiempo, su instrumentación se modificaría desde una base inicial compuesta por acordeón y bajosexto (una variante de guitarra de doble encordado) hasta otra que incluye contrabajo, redobas y tarolas para la percusión, el bajo eléctrico por influencia del *rock* y, en ocasiones, guitarra eléctrica, saxofones, clarinetes y batería completa (López Castro, 1992: 15). A lo largo de la década de los sesenta, sería precisamente la banda liderada por Ramón Ayala y Cornelio Reyna la responsable de algunos de los éxitos más notorios de esta corriente regional. Cuando a comienzos de los setenta sus principales integrantes decidieron emprender carreras por separado determinando la disolución del grupo, ambos habían impuesto ya una marca propia en la ejecución y la composición que sería imitada por buena parte de los duetos y conjuntos que les sucedieron.

No obstante, el aporte verdaderamente innovador de Crosthwaite proviene de su apuesta por una fusión entre las formas habituales de remisión al cancionero y una concepción del arte novelesco que debe no poco a la influencia de las recientes

---

<sup>155</sup> Como le dijo uno de sus informantes, músico de los años 30, al profesor Peña: “El conjunto es pa’ los pobres, la orquesta es pa’ la *high*” (López Castro, 1995: 11).

gramáticas audiovisuales, impulsoras del microrrelato, el adelgazamiento de las tramas, la pérdida de espesor de los caracteres, la prevalencia del ritmo o el cultivo de un pastiche de lógicas genéricas que, por lo que respecta a formatos como el del *videoclip* o a las dinámicas de recepción televisiva aglutinadas en torno al *zapping*, termina por convertir al flujo en el principio de articulación narrativa por excelencia (Martín Barbero, 2004a: 28).

De esta manera, *Idos de la mente* exhibe por un lado los patrones característicos de remisión al imaginario y las estéticas musical-populares, evidentes en el seguimiento biográfico, la convocatoria intertextual, la reflexión metapoética, la exacerbación de las dimensiones orales del relato o el énfasis en lo emocional. Alteran así el fluir del discurso escrito tanto la inclusión de fragmentos del cancionero como la extremada concisión estilística de ciertos fragmentos, los abundantes pasajes dialogados, la construcción de varias secuencias conforme al principio de “tema más variaciones” o los juegos sonoros con el lenguaje. La célebre identificación hegeliana entre “la música y el sentimiento”, asumida por manifestaciones como el bolero o la ranchera, es reivindicada igualmente por el autor, quien corrobora las posibilidades de la música popular como espacio democratizante y conjuro frente al desánimo, sin sustraer no obstante el arrebató sentimental a su todopoderosa ironía: “el trabajo consiste en que toquen algo con mucho sentimiento, algo que les recuerde a los clientes un amor perdido, quizás a su mamacita que ya se murió. El caso es que sientan tanta pena que quieran seguir bebiendo” (2001: 38). A la canción sentimental se aproxima además el gusto por lo hiperbólico, el sacrificio de ciertas complejidades psicológicas y la condición de “dulce parranda” del texto, como reza su contraportada en la edición de Joaquín Mortiz. Como en tantas de las obras que venimos revisando, el cierre de la novela se anuncia paratextualmente con la remisión a la “despedida” propia de coplas y corridos. En esta, uno de los protagonistas, ya muerto, ingresa al “cielo” de los grandes intérpretes de canción mexicana, entre quienes se encuentran Infante, Negrete, Javier Solís o José Alfredo Jiménez, que allí entretienen sus horas bebiendo cerveza y jugando a los naipes.

Pero el relato se nutre asimismo de una serie de rasgos que, asociados a estéticas postmodernas, fueron difundidos originalmente por el campo de la producción

audiovisual, viniendo la literatura a interesarse por ellos con posterioridad, bien para cuestionarse su lugar en la configuración ideológica y social contemporánea, bien reconociendo su papel en la conformación de un nuevo *sensorium* o inquiriéndose simplemente por las posibilidades que una traslación de corte efrástico podía aportar a la renovación estética. El mexicano alumbró entonces una obra de tono menor, lúdica e intrascendente, que rompe con los presupuestos del género tanto como con el concepto tradicional de mimesis (Dios y un José Alfredo Jiménez que entra y sale de la muerte fungen como personajes y el absurdo domina segmentos enteros del libro), estableciendo con ello otro punto de contacto con un título que, aunque relativo a los delirios amorosos, remite en primera instancia a un estado de enajenación mental. Nos hallamos efectivamente ante una narración teñida de una impronta “alucinada”, en ocasiones onírica, dominada por la hibridación y el fragmentarismo, constituida como la sucesión de una serie de estampas prácticamente independientes a las que unifica el recuento de la formación, el éxito y el desmoronamiento definitivo del conjunto de músicos. Tanto el elevado número de secuencias, lo breve de su duración y el ritmo acelerado con que se encadenan, como un interés por lo visual evidente en la inclusión de variaciones tipográficas e ilustraciones en la estela del *cómic* o en la simulación de técnicas de montaje cinematográfico y de realización fotográfica, remiten a una heterogeneidad de modelos que trasciende el referente de la literatura y de la música popular. Conforme a esta circunstancia, si el carácter de fábula de la obra<sup>156</sup> se ve acentuado por el juego con fórmulas narrativas de corte tradicional, el tono de ingenuidad dominante, la sencillez lingüística y la elaboración de las figuras como tipos más que como personajes, el autor va a terminar por atribuir la “fortuna de cuento” de su texto a un gusto por el esquematismo proveniente, más que de las poéticas de la narración oral, de su formación como informático (Güemes, 2002).

---

<sup>156</sup> Los Relámpagos del Norte aparecen en el libro más como un referente significativo y un homenaje a la comunidad fronteriza que como sujetos de una auténtica biografía novelada, pese a que se recuperen aspectos de su trayectoria personal y musical. Pero lo cierto es que el interés del autor no es tanto el de reproducir punto por punto su historia como el de ofrecer una reflexión, un relato ejemplar –o contraejemplar– a su modo y manera, en torno a la experiencia artística, la ambición y la fama ambientado en el entorno normexicano que constituye –particularmente Tijuana y su frontera– su campo de observación habitual, y esto pese a que su modelo primero le habría sido proporcionado según sus propias declaraciones por la trayectoria de Los Beatles, tal y como recoge César Güemes (2002).

Apela así Crosthwaite a sustratos discursivos como los de la biografía, el reportaje – quizás el de mayor presencia y de reminiscencias audiovisuales, puesto que muchos de los pasajes en tercera persona simulan comentar una imagen en movimiento-, la entrevista, la publicidad, la oratoria pública..., engarzándolos en una estructura iterativa que introduce al comienzo de cada capítulo un fragmento de las supuestas conversaciones sostenidas por Ramón y Cornelio con el escritor sonoreense, fallecido en 1995, Abigael Bohórquez. De un modo más aleatorio, se repite la inserción de listas de canciones, de las secuencias que tienen por protagonista a Dios, las que se centran en la figura de Jimmy Vaquero, las que dan cuenta de la veneración fetichista que Ramón tributa a su acordeón, del intercambio epistolar entre Cornelio y su padre o del formato por el que las acciones de los personajes pasan simplemente a enumerarse sin ser objeto de ulterior elaboración lingüística.

Son con todo la actitud irreverente y la auto-sugerida intrascendencia del texto, su radical desacralización de tópicos y referentes sociales y culturales y el tono humorístico dominante los elementos que nos sitúan fundamentalmente ante un tipo de literatura novedoso, capaz de adelgazar al máximo un universo referencial traspuesto a la categoría de caricatura, y distante incluso de la insolencia y la fundamentación del hecho literario en la aventura verbal de Cabrera Infante, hallando quizá solo un cierto parangón en lo que en su día supuso la experimentación ondera. Pero pese a su aparente desaliño, su elaboración superficial, sus distorsiones hiperbolizantes, su acumulación de elementos dispares, grotescos y hasta desechables, ni esta ni otras producciones del autor desdicen de su fundamentación en una realidad compleja a la que opta por recrearse eso sí desde una perspectiva desacostumbrada y a lo mejor por lo mismo pertinentemente iluminadora.

De ahí que si por una parte el escritor inserta gestos y decires de la cultura popular que le es próxima, por otra haga lo propio con mecanismos de abstracción y parodia que dejan al descubierto la naturaleza complaciente de esa cultura, según un proceder cáustico que no afecta en realidad solo a lo popular-vulgar, sino a cuanto atañe a su pluma. Si parte fundamental de su interés pasa por ejemplo por metaforizar las complejidades del proceso creativo, el tijuaneño va a ocuparse del tema recurriendo a una mordacidad que afecta lo mismo al *topos* de la inspiración divina que al

rudimentario bagaje cultural de estos músicos de taberna y que convive con referencias metacríticas al proyecto musical popular de mayor seriedad: “¿quién puede precisar el momento en que un sonido pasa de la vulgaridad al prodigio?” (Crosthwaite, 2001: 49). Sus burlas de la codificación ultra-romántica del amor contenida en tantas muestras del repertorio norteño y, en general, del cancionero popular, o de los motivos de la vocación artística como destino inquebrantable terminan así por resultar francamente hilarantes. En ocasiones, el guiño humorístico y desautorizador proviene de la consignación textual de interpretaciones literales de tópicos y lugares comunes, como cuando el *manager* y productor Jimmy Vaquero describe el momento en que toma conciencia de que lleva la música “en las venas” o aquel otro en el que trata de hacer partícipe a la mujer que ama de semejante revelación:

[...] Yo tenía cuatro años, iba corriendo sin rumbo, jugando a lo que sea, perdiendo el tiempo. No sé. Algo me hizo caer [...] Brotaba sangre, no dejaba de fluir, de colorear el piso y junto con la sangre, como navegando, la música, se escuchaba, grandiosa. Toda la música que manaba de mis venas. [...] Y decidí un día confesarle mi secreto, la música en mis venas, la música en mi cuerpo. Y ella no me creyó, por supuesto, entonces yo me abrí las venas con una navaja para que ella escuchara y se diera cuenta de que era verdad (Crosthwaite, 2001: 53-54).

En otros casos, la desacralización humorística se funda en un tratamiento anti-solemne, cotidiano y hasta chabacano de lo que resulta frecuentemente abordado desde la seriedad -sincera o retórica-, así con el relato de la llamada de Dios a José Alfredo Jiménez para sugerirle una composición: “-hey, qué onda, acércate un poquito, tengo algo que decirte” (26-27). En distintas ocasiones, el mexicano se mofa de los ceremoniales que rodean al acto creativo y de su supuesta trascendencia, tal y como son abordados por la filosofía romántica. Los pormenores con que uno de los músicos se dispone a iniciar la gestación de un tema son descritos por Crosthwaite en los siguientes términos:

La mente en blanco, libre de pensamientos. Vaciedad. Espacio en donde nadie habita. Soledad insondable. Un sendero, quizás.  
Alguien podría describirlo así: un camino largo, una línea recta, pavimentada, en el desierto. Una distancia formidable.  
De repente, en la lejanía, aparece un punto melodioso. Un sonido leve que apenas se identifica como sonido. Una melodía incomprensible, acercándose. Poco después, esa melodía adquiere una forma definida y alrededor de ella surgen unos versos: el poema

exacto envuelto en la música exacta, no sobra una sílaba, no falta un acento [...] (Crosthwaite, 2001: 28).

Y sin embargo el producto de semejante proceso ofrece un contraste grotesco por su simplicidad y prosaísmo, pues lo que Cornelio termina por alumbrar no es sino el verso “entre tus cejas”. A una operación de corte semejante, sostenida en la yuxtaposición entre el motivo elevado y objeto de beneplácito popular -aunque también de una interesada promoción por instancias como las de la industria o la política- y el tratamiento desmitificador, remite la descripción del impacto que el fallecimiento del músico ejerce sobre colegas, admiradores y allegados. El motivo luctuoso de la muerte del ídolo, tópico abordado por innumerables novelas, películas, documentales, textos periodísticos, leyendas urbanas, etc., en los que se reiteran las escenas relativas a la paralización de la vida nacional o a la conmoción íntima de quienes han encontrado en estas figuras un objeto de identificación e incluso una fuente de sentido, es sin embargo abordado por el escritor del siguiente modo, en lo que constituye prácticamente el cierre de la novela:

#### LO QUE ESTABAN HACIENDO CUANDO SE ENTERARON DE LA NOTICIA

Susana: cortando tomates.

Javier Solís: muerto.

Carmela Rafael: afeitándose las axilas.

Pedro Infante: muerto.

Yéssica Guadalupe: pensando en comprar un automóvil.

Jorge Negrete: muerto.

Ramón: abrazando a Marilú<sup>157</sup>.

José Alfredo Jiménez: muerto.

Dios: probándose distintos tipos de sombreros tejanos, ya es hora de comprar uno nuevo (Crosthwaite, 2001: 187).

---

<sup>157</sup> Su acordeón.

\*

## RECAPITULACIÓN

Aunque el declive del corrido en sus moldes clásicos se inicia en las postrimerías de la Revolución, formas remozadas del género lo han mantenido vivo y fecundo, especialmente en el Norte y en relación a dos hechos económicos y sociales de primer orden: la migración y el narcotráfico. Pese a lo que pueda parecer, estas muestras guardan relación con formas folclóricas de hace casi cien años, insertándose en matrices culturales y estilísticas propias de la poética popular-masiva de la tradición hispánica. Hemos repasado por ello la bibliografía de varios autores que se ocupan de delimitar las relaciones de los llamados “narcocorridos” con los corridos de contrabando de finales del XIX y principios del XX y con los primeros corridos de narcotráfico, los de las décadas del treinta y el cuarenta del siglo pasado, así como de desentrañar la actitud hacia el negocio que traslucen los temas. A este respecto, resulta difícil señalar tendencias dominantes y, aunque en las manifestaciones iniciales de la corriente no suelen producirse elogios explícitos de la vida suntuosa y de consumo asociada al delito, el “dinero fácil” sí es contemplado con recurrencia como un valor por los grupos más jóvenes. Los corridos dedicados al encomio, carentes de acción, son entonces los que más se distancian tanto por su moralidad como por su estructura narrativa de los corridos clásicos de contrabando y sin embargo con ellos los traficantes dan cuenta del despliegue de toda una serie de estrategias simbólicas de construcción identitaria con las que, más allá de intenciones propagandísticas o de celebraciones narcisistas, se enfrenta el valor estigmatizante atribuido al prefijo narco- desde instancias cuya responsabilidad en la construcción y mantenimiento del esquema económico, jurídico, policial, etc. que hace posible el delito es notable.

En sintonía con un panorama en el que tanto la repercusión del narcotráfico como la de las narrativas orales que refieren sus circunstancias y emblematizan a sus protagonistas como héroes y villanos de repercusión masiva es cada día mayor, son varios los cuentos y novelas que han optado desde hace algo más de una década por enfrentar los paradigmas artísticos, las categorías perceptivas y la moralidad codificadas por estos testimonios del cancionero con aquellas hegemónicas en el campo artístico y

entre la mayoría del cuerpo social. El interés de novelistas y cuentistas por el universo del narcocorrido resultaba lógico por otra parte considerando que su irrupción ha venido a constituirse en uno de los acontecimientos más sobresalientes del horizonte musical latinoamericano, haciéndolo susceptible de un tratamiento semejante al que han recibido en estas últimas cuatro décadas manifestaciones como el bolero, la ranchera, la guaracha o el son por parte de la “narrativa de lo musical-popular”. Pero también porque la validación postmoderna de presupuestos estéticos promotores del retorno al diseño clásico de las tramas, la prevalencia de la narratividad y el entretenimiento ha favorecido el trabajo con formas populares del discurso como la corridística. Esta había sido objeto de atención ya con anterioridad por parte de un sector de la literatura norteamericana que, más o menos en torno a la década del ochenta, había iniciado su andadura editorial con un conjunto de textos caracterizados por su independencia con respecto a las corrientes imperantes y su opción por un realismo más o menos experimental y atento a la revisión del mundo en torno, aspectos ambos que promovían la invocación del corrido en su calidad de poderoso referente cultural de la zona.

Nos hemos detenido a continuación en el análisis de tres testimonios en los que la remisión al corrido de narcotraficantes se constituye en un elemento clave de elaboración novelesca, atendiendo fundamentalmente a tres cuestiones: de un lado, a la manera en la que la literatura explora la variabilidad de las categorías de percepción vigentes en relación a la figura del narcotraficante y, con ello, al grado de solidarización de los relatos con los puntos de vista dominantes en el *corpus* narcocorridístico; por otro, nos hemos interesado por la inquisición novelesca en torno a la condición de este en tanto que soporte historiográfico, para atender en último lugar a la convergencia formal de cada uno de los títulos con el género de la balada.

Es así que la novela de Gerardo Cornejo Murrieta recurre a moldes formales tomados en préstamo del discurso oral para denunciar la corrupción y la impunidad que están en la base de los conflictos que circundan al entorno del narco, ofreciendo una visión próxima a la de las narrativas en verso. *Juan Justino Judicial* pone entonces su acento, más que en la condena o la exoneración del corrido en tanto que agente conformador de la opinión pública, sobre la iluminación del carácter relativo de las elaboraciones

discursivas del suceder histórico y de la implicatura fundamental en la génesis y transmisión de las mismas del punto de vista y los intereses del relator.

El caso de Pérez-Reverte resulta programático por otra parte en su aprovechamiento de formas como el relato folletinesco de aventuras y reconocimiento y del narcocorrido, exponente último de una larga cadena de transformaciones del patrimonio folclórico y semi-folclórico mexicano. El murciano concibe una novela a caballo entre la crónica de sucesos, el *thriller* policiaco y la convención del *best-seller*, capaz de inspirar un tema que la canta y la cuenta en la síntesis de treinta versos y que incardina su discurso en la remisión a un subgénero que, si por un lado se mueve dentro de códigos de estereotipia, de vulgarización léxica y compositiva y de maniqueísmo moral, por otro retoma dispositivos de repetición y narración popular que se encontraban en el corrido y antes en el romance que le sirve de base, así como una actitud y un modo de vincularse con la comunidad y sus valores que explican también parte de su extraordinario éxito. Más allá de las connivencias temáticas inevitables entre universos discursivos atraídos por la violencia, el hipotexto del narcocorrido suministra al escritor modelos para la fijación de escenarios y ambientes, un soporte elemental de la trama –crónica de la huida de la novia de un traficante, perseguida por las propias mafias que lo asesinaron-, una tipología de personajes –algunos reales-, un tono –épico y amargo- y uno de los referentes idiomáticos sobre los que se construye la novela, altamente polifónica y plurilingüística. Reverte retoma la intencionalidad de este tipo de creaciones, firmando una historia ejemplar, contradictoria con la moral dominante aunque capaz de encarnar valores positivos y en cierto sentido tradicionales -la valentía, el heroísmo, la lealtad, el enaltecimiento de los desfavorecidos, etc.-, sintiéndose además cómodo en el manejo de una forma que, como su obra, promueve la confusión entre la historia verdadera y la atribución ficticia y que como esta busca entretener a su público privilegiando los efectos proyectivos e identificadores.

Muy distinto es el planteamiento de los *Trabajos del reino* de Yuri Herrera, poco interesado en las posibilidades contenidas en la mimesis enunciativa y estructural del corrido y sí en cambio en la denuncia de la sumisión del arte, en cualquiera de sus formas, a poderes externos a él. Motivo nuclear del texto, el narcocorrido no desempeña sin embargo en su seno una función constructiva de importancia. La mirada atónita e

ingenua de Lobo, el músico, sostiene la acción, pero esta es solo ocasionalmente planteada en términos de corrido. El escritor vierte una dura crítica al papel desempeñado por corridos y canciones en la consignación de los hechos de violencia y desigualdad que sacuden al norte de México con una novela que, pese a su aire fabulesco, consigue iluminar con precisión varios de los pilares que sostienen al narcotráfico mexicano y favorecen su acogida entre la población: la miseria estructural, el miedo a represalias, la ambición, la seducción del poder y el boato ciertamente “cortesano” de las organizaciones criminales, la corrupción, etc.

Para muchos el más destacado narrador contemporáneo del norte de México, Luis Humberto Crosthwaite se adentró en el año 2001 en los caminos de la narrativa “musicalizada” de la mano de un irreverente pastiche por el que se mostraba valedor de una concepción abierta y novedosa del hecho literario. Con *Idos de la mente*, el tijuaneño rendía un homenaje al patrimonio de la canción nortea al tiempo que exhibía la impronta de la cultura audiovisual que ha influenciado su formación. Pero además, la demoledora vocación paródica del texto venía a cancelar, o al menos a poner un punto y aparte al desarrollo mismo del *corpus* de la narrativa de lo musical-popular en el que se integraba, desentrañando a la luz de su incisivo sentido del humor buena parte de sus constantes temáticas y de sus estrategias estilísticas.

## **CONCLUSIONES**

*Aquí me siento a contar* \_\_\_\_\_

*Ya con esta me despido  
aquí en presencia de todos.*

Corrido de Jacinto Treviño.

¿Cómo se manifiesta la dimensión “literaria” de la canción popular mexicana? ¿Tiene algún interés rastrear su influencia sobre la ficción escrita? En caso afirmativo, ¿qué tipo de relaciones han establecido el cancionero y la prosa contemporánea en español y qué significa esa correspondencia? Son estas las cuestiones fundamentales a las que hemos tratado de dar respuesta con la presente investigación, constatando la existencia de dos ciclos narrativos cuyos contactos con manifestaciones de la música popular y comercial mexicana se muestran particularmente relevantes. Por un lado, dentro del conjunto de cuentos y novelas relativos a la Revolución de 1910 existen escritos que tematizan los mismos asuntos a los que dedican su atención corridos y canciones, que se deciden por amplificar algunas de sus muestras, las citan intertextualmente, exhiben cierto grado de homologación formal con la balada o se sirven de unos y otras para la recreación de atmósferas fuertemente emocionales y de intenso calado en la sensibilidad del lector. Por otra parte, boleros y rancheras vienen siendo recuperados por la prosa desde la década del sesenta, sumándose a un movimiento amplio de incorporación a la literatura de toda una serie de producciones asociadas a la industria cultural: *western*, policiales, folletines, revistas, anuncios publicitarios, radionovelas, telenovelas, etc. Participando de esta lógica, pero constituyendo también una expresión del protagonismo que el narcotráfico y el crimen organizado han adquirido en el país en años recientes, varios autores han optado a su vez por incorporar el “corrido de narcotraficantes” como ingrediente nuclear de un sector de su creación novelesca.

Nos hemos aplicado entonces a revisar las implicaciones de semejantes traslados desde un punto de vista no solo ideológico, sino también formal, con la intención de desentrañar la adaptación de códigos retóricos y estrategias significativas de unos géneros y unos medios a otros. Conscientes del carácter proteico de la nómina manejada, hemos procurado atender pertinentemente a la cuestión de la diacronía y contextualizar el fenómeno en sus diferentes encarnaciones. Resulta este en cierto sentido un viaje de vuelta, que desanda el camino recorrido en la primera parte del

trabajo para presentar el diálogo del cancionero con paradigmas provenientes de la tradición literaria “cultura”. Y es que el universo de la canción ha constituido a lo largo de los siglos un terreno propicio para observar la bidireccionalidad de los intercambios entre lo oral y lo escrito, lo lírico y lo narrativo, las tradiciones canónicas y las marginales. De ahí nuestro interés por reseñar la conformación histórica de algunas de las modalidades más representativas de la música popular de México y por describir sus principales rasgos, atendiendo a sus conexiones con la poesía letrada, a la supervivencia de matrices populares de narración y significación en las muestras adscritas al repertorio de lo vulgar-masivo, a la representatividad sociológica de los temas o al desarrollo de patrones de recepción que resemantizan sus contenidos. Fundamental nos ha parecido también atender a las piezas, ya en sí un testimonio eximio de interrelación de lo verbal y lo musical, en su dimensión espectacular, la cual pone en marcha mecanismos semióticos que se distinguen de los definatorios de la producción literaria de transmisión individual y escrita.

Pese a la diversidad de puntos de partida y a la distancia cronológica y cultural que separa la gestación de los *corpus* seleccionados, lo cierto es que pueden advertirse coincidencias por lo que respecta a su apelación a lo musical-popular. A grandes rasgos, cuatro razones fundamentales mueven a los narradores a aproximarse al cancionero mexicano, motivaciones que en lo que se refiere al último cuarto del siglo XX y los comienzos del XXI hemos considerado en relación al hispanoamericano en su conjunto. Evidente resulta la voluntad de aprovechar con propósitos retóricos y compositivos el choque entre los paradigmas de lo oral y lo escrito, lo individual y lo colectivo, la vanguardia y la retaguardia estética, lo “culto” y lo “popular” que el diálogo con la canción promueve. Los cultivadores del criollismo revolucionario y sus aledaños persiguen a menudo el rédito estilístico que puede comportar el enriquecimiento de la prosa con una serie de rasgos provenientes tanto del ámbito de la oralidad como de patrones estéticos de manejo colectivo y sancionados por la tradición. A su vez, desde mediados de los años sesenta, venimos asistiendo a la trasposición a segundo grado de una serie de productos melódico-verbales en los que se combinan pautas de representación y de recepción de corte tradicional con otras propias de los circuitos de comunicación *massmediáticos* y que, asentados en el subcontinente desde las décadas

del treinta y cuarenta, forman ya parte insoslayable de su cultura popular urbana. Un nutrido grupo de autores ha optado desde entonces por mimetizar las retóricas del cancionero comercial y masivo, construidas en buena medida a partir de *topoi* y *clichés* vinculados al dominio de lo *kitsch* y lo *cursi*, desarrollando una poética de la inclusión tras la que subyace un anhelo de transformación de la estructura, la disposición formal y los modos de representación característicos de la novela moderna.

Las maneras en que se concreta esta apropiación “fagotizadora” del material cantado son múltiples, si bien el recurso a la cita y la alusión intertextual en tanto que apoyatura narratológica puede definirse como una de sus encarnaciones más recurrentes. Las piezas, o fragmentos de ellas, son incorporadas a la ficción en forma de anticipaciones trágicas, reduplicaciones, resúmenes argumentales, como vía para la creación de suspense, la caracterización de épocas, ambientes y personajes, la compleción polifónica y el registro de los niveles de lengua y las jergas y sociolectos de una época. El manejo del folclore como elemento descriptivo de primer orden, explorado por el costumbrismo y el criollismo literarios, se convierte en el último cuarto del siglo XX, vía su reformulación como repertorio popular-comercial, en una apoyatura decisiva para la representación de la vida privada y cotidiana. El grueso de la “novela bolero” explota asimismo la convocatoria de la voz ajena para desplegar un juego dialógico cuya intencionalidad comprende desde el homenaje y la solidarización con propuestas y maneras de decir a la parodia crítica. La torsión por la que los repertorios cantados son trasladados a la prosa transforma de hecho en un buen número de casos no solo su contenido sino su propio estatuto artístico y su funcionalidad, filtrándolos por el tamiz de la nostalgia, la idealización o la descontextualización. Sin depender de la trasposición medial, ya la variación diacrónica de las categorías del gusto y la subjetividad de los agentes había ido imponiendo una recepción transclasista de boleros y rancheras, los cuales no han dejado de ser objeto en los últimos años de sucesivos procesos de estilización que les han hecho trascender su otrora condición “banal”, “desechable” o “espuria”. La defensa de manifestaciones vulgares y cercanas al *kitsch* y su apropiación para la expresión de sofisticación y “buen gusto”, también un arma estratégica para colocarse en una posición polémica o “de avanzada” en el interior del

campo artístico, ha venido revelándose como una constante a la que no resulta ajeno el bilingüismo culto asociado a la sensibilidad *camp*.

Este tipo de convocatoria ha motivado en algunos casos la introducción de un nuevo dominante, fundado en el ritmo, la sonoridad, la musicalidad evocadora..., capaz de ampliar las posibilidades expresivas de la prosa y de regir el acontecimiento novelesco por un modelo distinto de narratividad que participa de rasgos tradicionalmente reservados a la lírica. El manejo de la canción por los narradores parte ya en no pocos casos del ejemplo proporcionado por el cine con su inclusión de “bandas sonoras” y “músicas de fondo”. Contribuye todo ello a actualizar la vieja aspiración a la fusión de las artes devuelta a un primer plano por las vanguardias de los inicios del Novecientos, toda vez que al desarrollo de un nuevo concepto de mimesis, más coherente con la heterogeneidad de estímulos y con la simultaneidad perceptiva que condicionan nuestra aprehensión de lo real.

La aspiración de buena parte de la “narrativa musicalizada” de las últimas cuatro décadas a construir un particular simulacro intermedial y, de paso, a participar de la teatralidad performativa, homologándose al objeto de atención novelesca –las interpretaciones de artistas, la experiencia de la escucha y el baile, la vivencia colectiva de la fiesta...-, da cuenta de otra de las constantes que suelen guiar el manejo prosístico de formas asociadas a lo melódico y a la que no resulta del todo ajena la propia convocatoria del folclore por los títulos que se ocupan de la Revolución Mexicana: la modificación del estatuto semiológico de la literatura escrita. Muchos de los textos buscan asimilar a través de la contaminación con el cancionero rasgos de la comunicación *in praesentia*, oral y espectacular, a la vez que reforzar el sentido de participación y co-creación estimulado por estas. Es así que los relatos que narran los hechos de la Revolución remiten a menudo al poder evocador del canto para promover un tipo de comunicación diversa, más directa y de distinta calidad, identificada como propia del folclore, mientras que la “novela bolero” se ha servido de aquel para inducir a sus receptores a la recuperación de experiencias previas de escucha y, con ello, de sus vivencias y sentimientos asociados, confiándose a su competencia para descifrar los retazos, las alusiones, las sonoridades y las significaciones de un cancionero convertido en clave de sentido de la obra.

Junto a implicaciones formales y a menudo semióticas, el trabajo con la canción moviliza toda una serie de cuestiones ideológicas que pasan en primer término por la reactivación del viejo debate en torno a la naturaleza de las categorías sociales y artísticas vinculadas a “lo popular”. Hemos reparado en consecuencia en el carácter sistémico, “de campo”, de la demarcación, que no supone sino el resultado de atribuciones variables por las que ciertos repertorios se constituyen como centrales, cultos o canónicos mientras que otros se desplazan hacia los márgenes de lo periférico, vulgar y popular. De ahí que hayamos procurado subrayar la importancia de la visibilización de los modos y los lugares enunciativos desde los que se efectúan este tipo de clasificaciones. A su vez, una revisión de nuestro panorama cultural en los últimos siglos no hace sino desautorizar toda tentativa de interpretación purista en torno a las nociones de lo culto y lo popular y poner de manifiesto la importancia histórica de las contaminaciones recíprocas, lo que no es óbice para que ambas categorías sigan formando hoy parte funcional de nuestro sistema de referencias.

La atracción de intelectuales y artistas por los componentes populares y popularizantes del cancionero actualiza por otro lado un interés recurrente en la historia de la creación institucional y “letrada”, al tiempo que confirma la vigencia de una tensión también clásica entre la tendencia de los sectores hegemónicos a la “invención de lo popular” y sus afanes por trascender las representaciones exotizantes del “pueblo”. No hay duda en cualquier caso de que el ciclo de cuentos y novelas que han trabajado con el cancionero ha dado lugar tanto a una visibilización de sectores sociales que habían permanecido ignorados por el arte canónico como a una revisión analítica –no siempre solidaria o complaciente– desde el cuerpo mismo de la literatura de ficción de sus mentalidades, sus prácticas y sus producciones. También revela con frecuencia este rescate un deseo de poner en solfa cuestiones asentadas en torno al canon y de abogar por una superación de las oposiciones maniqueístas en la valoración del gusto. Si los mejores relatos en torno a la Revolución fueron capaces de recuperar para el patrimonio del país a una base poblacional silenciada o distorsionada en arquetipos denigrantes por las representaciones previas y de servirse de sus aportes para desanquilosar una novelística languideciente, la narrativa “de los medios” post-sesentayochista se mostró asimismo pionera en su valoración y en su recuperación estética de formas marginales

de la vida urbana y de productos asociados a la industria cultural, superando tanto el rechazo elitista a las manifestaciones de masas como la identificación del marxismo ortodoxo entre medios de comunicación y consolidación hegemónica.

¿Constituye lo masivo una mera depauperización de lo popular y folclórico tradicional? ¿Un lugar de manipulación que establece una verticalidad irresoluble en el circuito de la comunicación y la construcción de la hegemonía? ¿Un espacio para el mal gusto, el abigarramiento y la chabacanería? ¿Ofrece más bien una posibilidad para la información y la impugnación del sentido y para la construcción de una esfera auténticamente pública, esto es, abarcadora del conjunto del espectro social? Estas cuestiones, y otras similares, han sido tematizadas por el grueso de la “novela bolero” desde finales de los sesenta, ofreciendo sus testimonios más elaborados una meditación sutil en torno a ellas. El conjunto exhibe no obstante una notable pluralidad de perspectivas, que lo mismo condenan la alienación estimulada por los productos culturales de difusión masiva que advierten de la existencia de mecanismos de resistencia y de disensión socio-política organizados en estrecho contacto con ellos, con sus retóricas, sus posibilidades de amplificación y transmisión de los mensajes, de renovación de los imaginarios, etc.

En efecto, algunos de estos testimonios impulsaron en su día un desplazamiento del punto de vista dominante en el análisis mediático, pasando a considerar lo que los receptores, y en concreto los receptores latinoamericanos, hacían con los mensajes, así como la influencia de las mediaciones culturales en la génesis de sentidos y significaciones, una perspectiva asumida más tarde por la teoría literaria postmoderna y por la ciencia social de la región. La ficción renovó entonces un debate que venía desenvolviéndose en el callejón sin salida a que conducían tanto el escrutinio de lo popular urbano y mediático a la luz de posiciones próximas al darwinismo social, como su revisión acrítica desde la óptica liberal funcionalista o la adscripción de la izquierda latinoamericana a presupuestos de la Teoría de la Dependencia, para la que las producciones de los medios -de procedencia extranjera, en su mayor parte norteamericana, o basadas en su imitación- ofrecían poco más que una plataforma para la penetración imperialista y para la depauperización de la cultura vernácula. Este tipo de defensas de la “autenticidad” cultural irían viéndose sin embargo abandonadas en

favor de la asunción de que también “el sentido ‘propio’ de un repertorio de objetos es arbitrariamente delimitado y reinterpretado en procesos históricos híbridos” (García Canclini, 1995: 51) y de la innegable constitución de una nueva “cultura internacional popular” cuyos primeros estadios habían venido marcados por la consolidación del cine de Hollywood. La misma teoría social hará énfasis en un aspecto que no escaparía tampoco a la observación de los escritores, el de la influencia determinante de las industrias culturales en la penetración y el arraigo regional de procesos y estructuras propias de la modernización en Occidente y en la manera en que la relación entre ambas contribuiría a definir la condición singular de la modernidad latinoamericana. Jesús Martín Barbero (1987) se referirá por ejemplo a los medios de comunicación de masas como vehículos de un proceso de mediación entre modalidades diversas de cultura -la rural y la urbana, la oral y la impresa, la mágica y religiosa y la racional-tecnológica, etc.-, un proceso bidireccional por el que ambas se verían adaptadas y modificadas en suelo continental, si bien el propio investigador ha ido alertando de cómo la influencia crecientemente omnímoda de los poderes transnacionales *massmediáticos* en la construcción de las culturas populares urbanas deja cada vez menos espacio a la impugnación y la re-apropiación creativa o a su articulación dentro de complejos patrimoniales de sentido.

Tras la puesta en marcha de este tipo de contaminaciones subyace también a menudo una actitud comprometida que no se identifica con la reivindicación abierta o la denuncia de corte panfletario, ni siquiera con la aceptación de las realidades contempladas, sino que muchas veces se traduce en la consideración desde una óptica comprensiva, ensanchada, contextualizada, de los comportamientos y las mentalidades. Esta ha permitido por ejemplo vislumbrar la apropiación de motivos vinculados al *kitsch* y lo cursi como una estrategia de supervivencia e incluso una forma de demarcación social que invierte las jerarquizaciones clásicas y que establece, por medio del léxico, la indumentaria o el consumo cultural, barreras con las que las capas desfavorecidas “vetan” su territorio a los miembros de las clases superiores, como ha puesto de relieve Lúcia Santos (2004). También el ensalzamiento de muestras melódicas aparentemente banales o conformistas en tanto que expresión de los silenciados por el sistema, la apelación a boleros, tangos y rancheras para ofrecer un retrato de la vida del

hombre corriente en un paisaje urbano adverso o su manejo como documento historiográfico y su aprovechamiento para el análisis de las relaciones entre Verdad y Discurso han contribuido al ejercicio de una crítica social más o menos oblicua. A un impulso semejante responde la voluntad de democratizar la prosa que se esconde en no pocos casos tras este expediente de hibridación.

De una manera muy significativa, la literatura escrita ha venido haciendo también uso de la canción mexicana e hispanoamericana en tanto que imagen de las “estructuras de sentimiento” de una época. Desde finales de los sesenta, se multiplican los títulos que han apoyado su retrato de la sentimentalidad contemporánea en la codificación de la misma operada previamente por el cancionero popular. En él han hallado cuentistas y novelistas un lenguaje y un repertorio de modelos para la puesta en marcha de las historias centradas en la afectividad y en el ennoblecimiento de la vida corriente hacia las que se mostró proclive la escritura que sucedió a los grandes experimentos formales y a la abarcativa disquisición temática del *boom*. La celebración de lo emocional queda no obstante matizada muchas veces en su reelaboración de segundo grado por el filtro distanciador de la ironía, el sarcasmo o el distanciamiento crítico, manifestándose entonces las apelaciones al relato de enamoramiento del cancionero, y pese a lo que denominaciones como la de “novela bolero” puedan sugerir, con un sentido tanto mimético como impugnador. A su vez, con la elaboración del discurso a partir de este tipo de referentes, los escritores ofrecen un guiño cómplice a un lector con el que se ha compartido presuntamente una misma educación sentimental. Un guiño que se desenvuelve en el seno de una dialéctica entre géneros de notable universalidad y cuyo manejo compete a varias generaciones de hispanohablantes, como el bolero, y otros de carácter regional, caso de la guaracha, la plena, ciertas manifestaciones del son..., nutridos por un fuerte componente de sátira hacia acontecimientos y figuras del entorno en el que surgen, así como por un manejo del idioma definido por las inflexiones dialectales y sociolectales.

Por todo esto, la creación musical popular ha venido revelándose en su manejo literario como un material de primer orden desde el que procurar una reflexión sobre las identidades colectivas. Esta se halla contenida sin duda en el uso de corridos y canciones por parte de la narrativa revolucionaria mexicana, muchas de cuyas

propuestas se vieron además atravesadas por las coordenadas del nacionalismo cultural. Promovida la identificación de los cantos rancheros con la representación de la nacionalidad por las instancias hegemónicas del nuevo Estado mexicano, su presencia y su significación fue amplificada hasta límites poco antes inimaginables de la mano del cine, la radio, las grabaciones discográficas y, más tarde, la televisión, en otro más de los procesos que confirmó a los medios como uno de los pilares de la “seducción populista”, en palabras de Lúcia Santos (2004), en la América Latina de las décadas del treinta y el cuarenta. Al tiempo que la distorsionaban, estos testimonios contribuirían a forjar esa misma identidad, ya que con su presentación de modelos que activaban en la memoria colectiva la conexión con elementos tradicionales que facilitaban el acomodo a las nuevas circunstancias de la urbanización, la industrialización y la modernización audiovisual, y que se erigían en poderosos prototipos de conducta, favorecieron una identificación tanto interna como externa con sus paradigmas. Como parte de esta operación, el panorama político estimuló el acercamiento de los escritores a la producción cultural popular, si bien en muchas ocasiones esta fue utilizada también para contravenir las directrices centralistas, machistas y oportunistas de aquel y para ofrecer una visión más ajustada y consecuente de la relación entre los imaginarios, los sistemas de valores y las condiciones de vida que rige la experiencia identitaria.

Aunque desde un punto de vista distinto, también la literatura ha venido dando cuenta desde finales de los sesenta de las posibilidades contenidas en el juego con el cancionero para el despliegue de este tipo de reflexiones. Buena parte de las obras que revisamos han visibilizado formas diversas de regionalización de la cultura de masas internacional, promoviendo con ello un cuestionamiento del modelo esencialista de identidad imperante en el subcontinente hasta la década del setenta, el cual venía contemplando dos únicos arquetipos, la cultura erudita y la cultura popular campesina. El tiempo alterará sin embargo esta percepción y el carácter contradictorio, fragmentario, híbrido, sujeto a renovación continua y a dictados económicos y, a menudo, políticos, de estas producciones no será obstáculo para vislumbrar su papel clave en el suministro de marcos de referencia, paradigmas de acción, cosmovisiones... conformadores de la identidad de los individuos y las colectividades. A su vez, el cancionero popular contemporáneo ha sido contemplado por la prosa, particularmente

de la mano de muestras como el bolero, la ranchera o el tango, como un elemento integrador de la cultura latinoamericana. Sus manifestaciones van a ser ensalzadas, sobre todo en los años ochenta, como expresión de una colectividad que comparte una lengua, una memoria y una semejante experiencia histórica, y por tanto como emblema de resistencia frente a las tentativas homogeneizadoras de la globalización y frente a la penetración económica y cultural estadounidense.

La remisión a una educación sentimental común a través de los géneros melódicos populares ha vinculado también la utilización del cancionero con la revisitación del pasado próximo. Ya la música popular es convocada por muchos de los relatos que se ocupan de los episodios revolucionario y cristero por su condición de registro historiográfico determinado, por encima de su inexactitud, por la impronta de lo vivencial, original y cotidiano, y por su capacidad para favorecer una reconstrucción personalizada e intensa de ambientes y situaciones, toda vez que su convocatoria permite a los autores refrendar puntos de vista e interpretaciones personales al exhibir su consignación en la voz ajena. Por otro lado, la más reciente “narrativa de lo musical-popular” hace gala de una frecuentación casi obsesiva de las prácticas de la memoria, que se traduce tanto en la recuperación biográfica de los ídolos de la canción como en el cultivo de una literatura asentada en la crónica de las transformaciones urbanas y sociológicas o en la ficcionalización de procesos de crecimiento generacional. Es así que un sector notable de la “novela bolero” vuelve atrás la mirada para retornar a los años de infancia y, sobre todo, primera juventud de los autores, coincidentes muchas veces con la época “de oro” del cancionero popular-comercial que consideramos. Tanto la tentación revisionista como el abandono a la nostalgia se relacionan a menudo además con esa voluntad de indagación identitaria a la que hemos hecho referencia. Expresan ambas en ciertos momentos una respuesta a la consolidación de los nuevos dominios tecnológico-informativos, los cuales, al multiplicar en un grado inédito la cantidad de información a nuestro alcance y la velocidad de su circulación, han ido generando una peculiar relación entre las sociedades contemporáneas y su pasado. Como recuerda Jesús Martín Barbero, la subordinación del conocimiento a los imperativos de la novedad y las dificultades para la profundización analítica que la sobrecarga de estímulos genera han venido provocando un debilitamiento de la

conciencia histórica que convierte buena parte de nuestras remisiones estéticas y discursivas al pasado en un elemento decorativo, desvinculado de la memoria y de su potencialidad para iluminar el presente. Como contrapartida, esta misma aceleración de los *tempos* históricos, la compresión espacial, la mutabilidad de los procesos de definición identitaria, cada vez más desterritorializados y poligenéticos, ha venido imponiendo una suerte de “necesidad de pasado”, de temporalidades más largas, de asideros y pertenencias comunitarias, alumbradora de toda una serie de “modas de la nostalgia”, en términos de Fredric Jameson (Martín Barbero, 2004a: 20), que explican el éxito de géneros como el de la novela histórica y que se ocultan tras el interés de varios de los escritores de lo musical-popular por la recuperación de los escenarios de la América Latina de las décadas del treinta al cincuenta.

Nostalgia que puede suponer desde la idealización acrítica del tiempo ido a la reflexión desenmascaradora tanto de ese pasado como de sus procesos de registro. La literatura ha cuestionado en consecuencia las relaciones entre música popular, historia y politización, denunciando la instrumentalización de los géneros melódicos para la imposición de ideologías, hábitos de consumo, sistemas de valores y visiones sesgadas de los acontecimientos. Un sector de este ciclo participa con ello de varias de las notas que caracterizan a la revisión historiográfica de corte postmoderno, definida entre otros aspectos por la incorporación de materiales alejados de la ortodoxia del discurso oficial, impreso o público, en tanto que “documentos” para el análisis de época. De ahí que, con independencia de la posición de los autores con respecto a la dimensión consolatoria y manipuladora de las piezas, a la capacidad de la música para edulcorar con el filtro de la idealización o la melancolía prácticas sociales desaparecidas, circunstancias dominadas por la violencia, el autoritarismo, la represión, el racismo o el clasismo, los banales y contradictorios boleros, rancheras, sones, etc. se hayan constituido como un instrumento de primer orden para la articulación narrativa de visiones críticas de la Historia.

Como parte de la revisión de las construcciones culturales sancionadas por las letras del cancionero, la literatura se ha abocado también con insistencia a reflexionar en torno a sus atribuciones en relación al sexo y el género. Sobre todo de la mano de un grupo de escritoras que con su desafío de la pretendida “neutralidad” genérica de las producciones culturales, con su elección por moldes literarios tendentes al realismo, la

sencillez y la coloquialidad y con su frecuentación de temáticas centradas en lo afectivo lograron un notable éxito de ventas y ganaron para la ficción en español un número importante de lectores, protagonizando lo que ha sido reconocido como “boom femenino hispánico de los ochenta”. Una parte del ciclo ha optado por resignificar el universo de lo sentimental así como toda una serie de “lugares” sociales, de costumbres y de prácticas estéticas asociados a lo “femenino”, abogando por una consideración positiva y una aceptación desafiante de los mismos que deja abierta la posibilidad de acceder desde ahí, modificando de paso su naturaleza o su sentido, a dominios tradicionalmente vedados a la mujer: el ejercicio del poder, la vivencia liberada de la sexualidad, la difusión pública de la voz y el pensamiento propios, etc. En otros casos, las escritoras han preferido refutar este tipo de adscripciones, desautorizándolas de la mano de la trayectoria de sus protagonistas o mediante un ejercicio de mimesis polifónica que reproduce toda una serie de discursos patriarcales a la vez que revela con respecto a ellos un distanciamiento irónico, burlesco o ferozmente crítico. Algunas de estas líneas habían sido desarrolladas con anterioridad por autores como Manuel Puig o Luis Rafael Sánchez, cuyo empleo del cancionero para exhibir su disensión con la ideología patriarcal ha sido recuperado en la década de los noventa de la mano de una suerte de *revival* del bolero en contextos homoeróticos (De Maeseneer, 2004).

Unifican pues al corrido y la narrativa de tema revolucionario, en particular la elaborada por quienes tomaron parte en la contienda o fueron sus testigos presenciales, su condición de respuesta a un mismo acontecimiento histórico y su inspiración en hechos de enorme trascendencia colectiva. Ambos se desenvuelven en posiciones marginales dentro del campo artístico, uno en función de su condición oral-popular, otra al trascender la demarcación clásica de la novela y el relato “literario” transitando caminos afines a la crónica, el testimonio, las memorias, los apuntes, el folletín o el artículo periodístico. En sus mejores encarnaciones, los cuentos y novelas de la Revolución Mexicana remiten como el corrido a un arquetipo épico y rescatan como este a las clases populares en tanto protagonistas de hazañas de importancia excepcional. En los dos casos, la inspiración en el hecho histórico convive con la impronta inconfundible de la mitificación y en los dos son evidentes los intentos por difundir una visión parcial, determinada, arbitraria y en muchas ocasiones anti-

hegemónica de los acontecimientos, si bien con el tiempo se intensificarán las connivencias entre la literatura escrita y el *establishment* nacional. En efecto, corrido y prosa son el resultado de una lógica sociopolítica diversa: esta última ve la luz a lo largo de un período extenso, mayoritariamente una vez concluidos los hechos de armas y en el seno de un panorama político y cultural que promovió su recuperación así como la de toda una serie de instancias “populares” demagógicamente manipuladas y presentadas como imagen del país. Por otra parte, las mejores encarnaciones del ciclo, sobre todo aquellas que Christopher Domínguez Michael (1991) calificara de “épica mayor”, exhiben una vocación crítica compleja y una ambigüedad analítica que las distancia de la exaltación propia de la balada. Distinta es asimismo la procedencia de los autores, miembros en su mayoría de la clase media por lo que respecta a la novelística, pertenecientes a los estratos humildes, semianalfabetos, muchos de los corridistas. Pese a todo, la índole de los hechos narrados y el indudable diálogo sostenido por algunos de los escritores con el complejo de la poesía cantada originan una serie de coincidencias formales entre ambas manifestaciones, evidentes por ejemplo en la preferencia de la prosa por la celeridad narrativa, el fragmentarismo, la incompleción de los intercambios verbales, la recuperación de modismos y fórmulas del lenguaje oral, la tendencia a la elipsis, etc. La ambientación predominantemente campirana, la descripción de unos mismos acontecimientos y los afanes institucionales por promover una imagen de la identidad mexicana de raíces rurales y sesgo “viril” favorecen también la apelación a unos mismos personajes y motivos: tropas, soldaderas, fusilados, caudillos, políticos, cristeros, caballos, 30-30, máuseres, violencia, brutalidad, muerte...

A su vez, la narrativa revolucionaria se sirve de la canción en varios sentidos. El folclore le proporciona un modelo de vida menos corrompido y más auténtico y por eso la literatura “culto” lo busca para asegurarse tipicidad popular y una cierta calidad moral. Los escritores, tanto desde la cotidianidad de la provincia como desde su adhesión a la soldadesca nómada, contemplan las vivencias asociadas a la música como depositarias de una trascendencia excepcional que procuran capturar sirviéndose de la capacidad evocadora de las menciones al canto y del arraigo en la memoria colectiva de su imaginaria y su cosmovisión. La presencia de la canción vivifica asimismo las

descripciones costumbristas hacia las que la novela, exponente del realismo regionalista hispanoamericano, se muestra aficionada.

Además de dar cuenta de este tipo de entronques y de contextualizar la intensa convocatoria de temas melódicos por esta narrativa, hemos ensayado una delimitación más precisa de las relaciones entre cuento y canto en un conjunto de relatos breves que toman al corrido -revolucionario o novelesco- como fuente de inspiración, proponiéndose como una paráfrasis de composiciones previas o asimilando sus poéticas, y en tres obras particulares, periféricas con respecto al canon nacional o a la trayectoria de sus autores, dos de ellas ajenas a la tematización del alzamiento maderista aunque indirectamente vinculadas con él y exponentes en cualquier caso de una relación de continuidad con respecto al tratamiento del folclore exhibido por el ciclo anterior: *Cartucho* (1931), *El gallo de oro* (1958) y *Rescoldo. Los últimos cristeros* (1961). El proyecto de Nellie Campobello de recuperar literariamente la revolución villista a partir de la reescritura de historias que circulaban de viva voz y en forma de leyendas y canciones populares entre los habitantes del norte de México le lleva alumbrar una prosa atravesada por un buen número de rasgos definidos por la etnolingüística como propios de los “géneros literarios orales”. En ellos advierte además, como más tarde lo harán Rulfo o Estrada, la imagen de un trasfondo filosófico y cultural que desea igualmente preservar. Tanto este hecho como la condición testimonial y memorialista de su discurso, a caballo entre la crónica y la ficción, contribuyen a otorgarle un innegable aire de familia con el de la poética corridística, un aspecto que caracteriza asimismo la transcripción de la epopeya regional de los cristeros duranguenses efectuada por Antonio Estrada en *Rescoldo*. Ambas obras minimizan las distancias entre la expresión letrada y la oral vernácula, centran sus ficciones en la descripción de la acción y el enfrentamiento con la muerte de sus protagonistas y hacen gala de una intencionalidad tributaria que les lleva a aureolar a los hombres y los hechos con un toque legendario característico de la codificación del acontecimiento histórico por parte de la balada. Recurren las dos también a la inserción de corridos y canciones en el cuerpo del texto, una convocatoria en la que como venimos señalando tienden a aprovecharse las implicaciones reivindicativas y emocionales del trabajo con manifestaciones asociadas a la oralidad y a una ejecución performancial, su

contribución al enriquecimiento estilístico de la prosa y su capacidad para ofrecer una interpretación polifónica de acontecimientos que de este modo aparecen presentados no ya únicamente por boca del narrador, sino por una vocalización ajena y solidaria con un sector de la memoria colectiva. Por otro lado, es curiosamente en un texto menor, a caballo entre la novela breve y el guión cinematográfico, como *El gallo de oro*, donde el maestro Rulfo despliega un juego más intenso con corridos y canciones. En él, las remisiones a la música y los personajes músicos y la cita intertextual de coplas son aprovechadas mayoritariamente para la caracterización costumbrista, si bien el de Jalisco no dejará de establecer con ambos géneros un diálogo dirigido al enriquecimiento diegético y de procurar un aprovechamiento de los mismos semejante al efectuado por el relato cinematográfico con su banda sonora. Hemos dirigido finalmente una breve consideración a una novela como *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes, texto en cierta manera transicional en relación al tema que nos ocupa, inspirado por el vanguardismo del *Modernism* anglosajón y sus primeros ensayos de experimentación intermedial para su puesta en práctica de toda una serie de recursos que luego serán explotados de manera notable por la “novela bolero”.

Y es que, tiempo después, y en sintonía con un contexto propicio que desde mediados de los sesenta venía alentando en Occidente nuevas correlaciones entre formas elevadas y populares del arte y que de la mano del *pop*, la corriente contracultural norteamericana y el 68 francés, entre otros estímulos, iba a promover una cierta desacralización de la actividad estética, una intensificación de su carácter lúdico y una exploración decidida desde el terreno de la literatura de formas ajenas a la tradición de las “bellas letras”, un sector de la prosa de ficción hispanoamericana comenzaría a incorporar a su discurso formas y motivos de la realidad *massmediática* coetánea, muchos procedentes del denominado cancionero “vulgar”. Los estímulos de la década del sesenta culminarían en el afianzamiento del discurso postmoderno a lo largo de las del setenta y el ochenta, el cual, con su desautorización progresiva de la visión unívoca y omniabarcadora de lo real proporcionada por las “metanarrativas” clásicas, su defensa de la erosión de las fronteras culturales, su relativización del concepto de originalidad y con ello de la noción misma de autoría y su promoción de recursos como la mezcla, el pastiche o la convocatoria intertextual como fundamentos de la actividad creadora,

contribuirá a delimitar asimismo el marco en el que se desarrolla este despertar del interés literario hispanoamericano por la ecología mediática contemporánea y por las tentativas de reproducción efrástica de algunos de sus procedimientos. También la cancelación de distintos proyectos utopistas en el terreno político a nivel continental o la propia dialéctica en el interior del campo artístico, traducida en una necesidad de separarse de las propuestas de la “nueva novela” y de la autoridad magisterial de los padres del *boom*, tanto como la reacción a ciertas limitaciones de la aproximación militante al arte, se encuentran entre las causas que explican el interés narrativo por formas asociadas a lo banal y frívolo, por el repliegue de lo literario en lo sentimental y cotidiano y por lo que puede considerarse una suerte de retaguardia estética. No menos decisivo en relación a este giro resulta el hecho de que es en estos años cuando comienza a publicar la primera generación de autores educada en estrecho contacto con una industria cultural que venía consolidando su presencia en la región más o menos desde las décadas del treinta y del cuarenta.

Inmersa en este contexto, la narrativa que remite al referente del cancionero hispanoamericano novecentista ha desarrollado una personalidad bien definida que, pese a la heterogeneidad de sus muestras y a su ya larga trayectoria, le ha merecido la vinculación a un *corpus* específico, el de la “novela bolero”, “narrativa musicalizada”, “novela de lo musical-popular”, etc. Muchas de estas obras dan cuenta de una concepción laxa de lo novelesco que concede amplio espacio a la contaminación de la narrativa con la lírica o con el discurso de corte sociológico o musicológico, la memoria y la biografía. La reproducción de la oralidad urbana y de las jergas y sociolectos de grupos marginales, la saturación transtextual y el carácter vanguardista de los títulos que iniciaron el trabajo con la canción alumbró a finales de los sesenta y durante los setenta de la mano de autores como Manuel Puig, Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante, Luis Rafael Sánchez, Rosario Ferré, etc. una literatura compleja, atravesada por múltiples niveles de significación. Desde la década de los ochenta, la mayor parte de las obras que remiten al patrimonio melódico latinoamericano han optado sin embargo por una cierta atemperación de lo experimental, por la simplificación estilística y la atenuación de su densidad referencial y simbólica. La abrumadora cantidad de muestras que participan de estas coordenadas obliga a atender entonces a la circunstancia

diacrónica lo mismo por lo que se refiere a la concreción del manejo narrativo de lo musical-popular que por lo que atañe a la significación del ciclo. Es así que la en un principio reactiva apropiación de los lenguajes “usados” (Colmeiro, 1989) del cancionero vulgar por parte de la “alta” literatura ha derivado en una retorización que da cuenta tanto de un cierto ensalzamiento demagógico de lo popular como de su explotación mercantilista e incluso de la subordinación de obras y autores a una suerte de moda crítica.

Llamativa resulta la presencia caribeña en todo este diálogo. Se trata de un hecho lógico atendiendo a la enorme difusión de este patrimonio, a la irradiación pan-hispánica de muestras como el bolero, pero también debido a la incidencia de textos como los de Cabrera Infante o Luis Rafael Sánchez, que se aproximaron pronto a este universo y sentaron precedentes luego asumidos por un amplio sector de la literatura en español. Además, la consideración del complejo musical popular como elemento definitorio de la identidad de los pueblos del Caribe hispano había hallado desde los años veinte una notable cabida en su literatura (González Echevarría en Mercado Rodríguez, 2008b: 88), abriendo una senda que por tanto no resultaba del todo inexplorada en el último cuarto del siglo XX. En ella hallará la escritura puertorriqueña una vía particularmente apta para la afirmación cultural en un país asediado por las contradicciones del asociacionismo.

La nacionalización de la música caribeña a lo largo y ancho de la América hispánica resulta muy evidente para el caso de México en lo relativo a muestras como el danzón o el bolero, que de la mano de figuras como Agustín Lara, Los Panchos o Armando Manzanero irá desarrollando una modalidad propia. Pero también el conjunto melódico del país será objeto de difusión internacional –con la ayuda inestimable del cine–, lo que explica su convocatoria literaria por autores muy diversos entre sí, tanto por su procedencia como por la naturaleza de sus programas estéticos. De esta manera, Puig, Cabrera Infante, Luis Rafael Sánchez o Ángeles Mastretta han incorporado indistintamente el cancionero lariano a sus ficciones, mientras que un peruano como Alfredo Bryce Echenique ha sido capaz de levantar un universo narrativo entre cuyas señas de identidad se reconoce sin duda la presencia sonora de las rancheras y corridos de José Alfredo Jiménez.

Analizamos aquí por eso de forma detallada el diálogo entre la prosa contemporánea y el cancionero mexicano en cuatro testimonios dispares que ilustran la repercusión del mismo a nivel continental. Obligada era la referencia a Manuel Puig, pionero en el tratamiento literario de géneros como el tango o el bolero y sumamente original en su revisión de la cursilería y la hiperestesia afectiva definitorias del repertorio de Agustín Lara. Hemos repasado también una encarnación tardía aunque magnífica de las notas de coloquialidad, transparencia comunicativa, humor trágico y trabajo con los códigos de lo popular-masivo que a lo largo de la década de los ochenta definieron la práctica narrativa del *postboom*, la novela *Amor propio* (1992) de Gonzalo Celorio. Por otra parte, una obra como *Pero sigo siendo el rey*, de David Sánchez Juliao, nos ha servido para presentar una posibilidad diversa de diálogo con la canción, marcada por el ludismo y fundamentada en la técnica del *collage* y en el trabajo con el estereotipo. El colombiano recurría a este expediente en 1983 para rendir tributo a la importancia de corridos y rancheras en el imaginario colectivo latinoamericano al tiempo que para elevar una crítica a sus componentes maniqueos, violentos y machistas y a su apropiación institucional por un Estado que, autoproclamado como “heredero” del legado revolucionario, se sirvió de ellos para justificar su alejamiento de las proclamas progresistas e igualitarias que alentaron la Revolución. Hemos revisado en último término uno de los referentes claves tanto del manejo literario de la canción mexicana como de la apropiación por un grupo de mujeres escritoras en la década de los ochenta de diversas producciones asociadas a la industria cultural, *Arráncame la vida* (1985) de Ángeles Mastretta, revisión desacralizadora del relato legitimador de la construcción estatal post-revolucionaria y a la vez historia de crecimiento femenino que asume varias de las atribuciones de género contenidas en manifestaciones como la “novela rosa” o la canción sentimental y se sirve de ellas para lanzar una proclama en favor de la libertad de la mujer.

Protagonista desde la década de los setenta de uno de los capítulos más destacados de la historia de la música popular de México, también el corrido de narcotraficantes o “narcocorrido” ha hallado eco en el terreno de la prosa de ficción hispánica. Enjuiciado por su celebración del negocio ilícito, el corrido da cuenta en realidad de una axiología compleja, marcada por una diversidad de posturas que varían desde la censura del

tráfico y la alerta ejemplarizante, al encomio de cualidades como la valentía y la lealtad o el reconocimiento de lo que sus redes ofrecen a los desposeídos por la oficialidad de un sistema injusto. Quizás investigadores como Guillermo E. Hernández, Aurelio González o José Manuel Valenzuela han dado con la pista que permite entender el extraordinario éxito de estas producciones, al presentarlas como el último eslabón de una cadena que, con origen en el romance y la copla peninsular, ha mantenido vigente en México hasta el día de hoy la tendencia a recoger acontecimientos relevantes para la vida de la comunidad por medio de narraciones poéticas en verso. El “narcocorrido” da cuenta así de un proceso de reactualización de matrices narrativas y de patrones de codificación del acontecimiento y de atribución moral que mediatizan, por lo menos en el grueso del ciclo, la consignación verbal de los hechos. Testimonio a su vez de una nueva realidad social y de nuevos lenguajes, el género cumple con ello la tensión entre preservación y renovación sobre la que Luis Díaz Viana (1997a) hace reparar al presentar la etimología del término “tradición”: “el fenómeno que comento constituye, en primer lugar –y tal como nos indica la propia etimología del término- una ‘entrega’ (*tradere*); pero también, de acuerdo con las ya lejanas observaciones de Sergio Baldi, un ‘desarrollo en común’. [...] Una generación entrega a otra un material en perpetuo cambio”.

Sin embargo, una última hornada de composiciones ha venido caracterizándose por el encomio de la riqueza fácil, la ostentación del lujo o el tratamiento espectacular y nihilista de la violencia y por un desapego simultáneo de moldes formales y estilísticos de tipo tradicional. En cualquier caso, el corrido de narcotraficantes sigue evidenciando hoy el despliegue de estrategias simbólicas de construcción identitaria con las que, más allá de intenciones propagandísticas o de celebraciones narcisistas, compositores, público y valedores del tráfico enfrentan el valor estigmatizante atribuido al prefijo narco- desde instancias cuya responsabilidad en la construcción y mantenimiento del esquema económico, jurídico, policial, etc. que hace posible el delito es notable.

El impacto del narcotráfico en la vida mexicana y la repercusión cada día mayor, incluso a nivel internacional, de este ciclo corridístico no han sido indiferentes como señalábamos a la literatura escrita. Amén de un nutrido panorama que sobre todo a través del cultivo del policial ha venido dando cuenta de la consolidación de redes de

violencia y distorsión asociadas al tráfico de drogas, de la supervivencia del mismo como expresión de inequidad distributiva y de una impunidad sancionada por la corrupción, y de sus repercusiones sobre la ciudadanía, una serie de cuentos y novelas han optado por abordar esta realidad fijándose en el universo de la balada que asimismo la recrea. Hemos seleccionado para el comentario las muestras novelescas en español que probablemente se han mostrado hasta la fecha incardinadas de un modo más directo en el diálogo con el “narcocorrido”. Tres novelas, *Juan Justino Judicial* (1996), de Gerardo Cornejo Murrieta, *La Reina del Sur* (2002), de Arturo Pérez-Reverte y *Trabajos del Reino* (2004), de Yuri Herrera, a través de las cuales hemos procurado atender a la manera en que la literatura explora la variabilidad de las categorías de percepción vigentes en relación a la figura del narcotraficante, se posiciona con respecto a la cosmovisión narcocorridística, remite formalmente a pautas estilísticas y de narración propias del subgénero o recurre a este para efectuar un nuevo análisis de la validez como soporte historiográfico de los discursos populares.

Original exponente del trabajo con el cancionero mexicano, *Idos de la mente* (2001), de Luis Humberto Crosthwaite, establece un punto y aparte con respecto a la tradición de la “narrativa musicalizada” precedente y cierra entonces de manera justa, aunque no cronológica, nuestra reflexión. Los dispositivos de enunciación y creación propios de la tradición oral popular son convocados por Crosthwaite de la mano de su reformulación por las estéticas audiovisuales de la postmodernidad, una convergencia que no resulta ajena al universo melódico del conjunto norteño del que se ocupa y en el que confluyen desde narrativas tradicionales como las del corrido a exponentes de lo popular-urbano ya añejos como el bolero y la ranchera o, progresivamente, y a raíz de su confluencia con lo que ha dado en llamarse “onda grupera”, la cumbia colombiana, la tradición de la tambora o banda sinaloense, el *rock* y la balada romántica anglosajona, toda vez que su distribución participa tanto de la ejecución en presencia en cantinas y reuniones vecinales y locales, fundada a menudo en la improvisación y con un rudimentario acompañamiento musical, como de las exigencias y la repercusión propias de la industria masiva.

Hemos procurado en definitiva una revisión de conjunto, sistematizadora de aproximaciones previas, aunque distintiva por la elección del cancionero mexicano

como hilo conductor del análisis. Se trata con todo de una panorámica no clausurada, ni por lo que respecta a la convocatoria narrativa de los viejos boleros, corridos y rancheras, que sigue incrementando sus testimonios, ni por lo que atañe a la vigencia de las piezas. Si todavía en 1993 tenía lugar con gran éxito la reposición teatral de una antigua muestra del cine de rumberas y cabareteras como *Aventurera*, dirigida para la gran pantalla en 1949 por Alberto Gout, hoy no dejamos de asistir a la experimentación musical con estos géneros, renovados recientemente en la voz de intérpretes como Luz Casal (*La pasión*, 2009), Concha Buika (*El último trago*, 2009), Lila Downs (*La cantina*, 2006) o Diego el Cigala (*Lágrimas negras*, 2004; *Dos lágrimas*, 2008), y vigentes en los *remakes* de intérpretes como Luis Miguel o Alejandro Fernández, a quien el repertorio que hiciera célebre su padre cuarenta años atrás sigue manteniendo con éxito sobre los escenarios.

*Aquí me siento a contar* \_\_\_\_\_

## **ABSTRACTS**

*Aquí me siento a contar* \_\_\_\_\_

## ABSTRACT

After receiving the baton from Doctor María Beneyto during the IV Congress of the Spanish Association for Spanish-American Literary Studies (2002), the aim of this present project is to provide an approach to the study of Mexican folk as a literary subgenre. To be more precise, there have been two main goals leading us to this study – analyzing the literary aspects of certain pieces of work linked to Mexican folk, and studying their presence in the Spanish literature from last century. To this respect, we focused our review on two cycles we believe to be particularly representative –the tales and novels written around the 1910 Revolution (which have many similarities with sung poetry known as *corridos*); and the production of tales and novels written in the last decades, especially those closed to the so-called *post boom*, which has been deeply influenced by narrative modes derived from mass media leading to the union of literature and commercial music in different ways. The importance of such a union is so relevant that a wide sector of critics tend to refer to such productions as “*bolero novels*”, “folk narrative” or “musical narrative”.

The following aspects were considered interesting for this project:

- The definition of key terms, which may seem immensely ambiguous, such as “traditional”, “popular”, “vulgar”, or “massive”.
- Genre pollution and literary borrowing are both clear references throughout the development of Mexican folk from its very origin. Such aspects become important factors after being integrated in narrative, as they help to enrich and inspire through evocation, serving as a constructive referents of narration or as rhythmic material to modify the traditional essence of prose.
- The exchange among cultural levels. According to Fernando Aínsa’s words (2002:165), one of the main objectives of folk narrators is to “democratize prose”.

The novel, which is essentially a high-level literary genre, modifies its aim and nature when acquiring features recognized as popular. This specific situation requires meditation about the ideological implications of the process, as well as a technical

description of the leap that may occur from one genre to another. Moreover, the use of popular resources had inspired Spanish Renaissance and Baroque Poets, whose work set the basis for collective re-elaboration, which in combination with the new influences born in Latin America would lead to the creation of traditional lyric-musical genres (such as *corridos*) and other types of lyrics elaborated according to the musical characteristics of every region. The late romantic and sentimental “song” also appeared after the popular expansion of cultured forms. Given their poly-generic origin, it may be stated that such songs were clear descendants of Italian opera, Spanish *Zarzuela*, scenic ditties, Spanish theatre, and Romanticism conventions. Despite being created in Cuba, the *bolero* was rapidly adopted by Mexicans. This musical genre goes beyond the limits of cultured lyrics (both romantic and modernist) and becomes popular. As well as *bolero*, urban *rancheras* and many *corrido* expressions from mid-20<sup>th</sup> century indifferently acquire features from cultured productions, traditional musical genres, and contemporary serial productions. The result is then spread to many different sectors.

This interdisciplinary procedure pushed us to assume a similar methodology to the one previously used by Cultural Studies, although it was necessary to review all materials consulted –printed and phonographic songbooks, monographics, panoramic studies, articles, websites, and fiction prose works. We completed our research with stays at the University of California in Los Angeles (UCLA), the Universidad Autónoma de México (UNAM) and the Università Orientale from Naples.

From an expositive point of view, we organized our project in two main parts. The first of them is an epistemological systematization, while the second is purely practical and analytical. In the first part we tried to define the conceptual scope of a series of notions (Mexican song, tradition and popular, “oral literature”, folk, massive culture, sub-literature, etc.). This process was easy to handle, although it proved little significance. We also tried to approach the nature of music and literature given their condition of artistic languages, as well as to study their connections in the recent history of Latin America. It was important to provide a description in order to define the main differences among the genres and their interdependence, to which the concept “Mexican folk” refers. Given the fact that the presence of music in narrative scenarios usually ends up becoming an accumulation of intertextual relations, we took a look at the way

the “intertextuality” concept had been managed since Julia Kristeva used it for the first time.

In the second part, we focused on the political, social and cultural environment after the Mexican Revolution that favoured the development of a type of literature, which is close to the ballad and from which *corrido-prosification* cases have been reported. In order to carry out such analysis, we studied a selection of the so-called “Novel of the Mexican Revolution”, written by participants or witnesses to the battle. From all these texts, we especially focused on *Cartucho* (1931) by Nellie Campobello, which is a late contribution to the tale genre, with notes written by Luis Leal (1990) and Juan Carlos Ramírez Pimienta (2004b), referring to examples clearly inspired by *corridos* (works elaborated by Francisco Rojas González, Mauricio Magdaleno and Rafael F. Muñoz, among others). Furthermore, we consider *El gallo de oro* (1958) by Juan Rulfo to be an important testimony with regard to the Revolution cycle, not only for the very essence of the literary production of the writer, but also for the artistic, social and political environment that encouraged the creation of such a “revolutionary” piece of work. Another conservative and late example is the text called *Rescoldo* (1961) by Antonio Estrada Muñoz. In our opinion, this book is very interesting as it shows the perfect combination of prose and song during the Cristero War, which does not belong to the Revolution as such, but is certainly touched by a similar essence.

The next lines refer to what we consider the most representative features of the novels and tales from the last five decades having direct influence in Latin American folk. To this respect, we offer a chronological description of the phenomenon as well as several useful examples. We ended up creating a *corpus* with texts linked to the field of the “*bolero novel*” in all Spanish-speaking countries from 1963, when *Gestos* by Sarduy and *Al sur de Equanil* by Renato Rodríguez were published, until 2010, when *Cuerpos Divinos* by Guillermo Cabrera Infante –one of the pioneers of the movement– was released. As we have already mentioned in several occasions, in these lines we mainly refer to Mexican folk, as we understand that all significant management regarding such popular music is framed within a wider movement aimed at the recovery of musical heritage, which is necessary to define. In addition, another reason for this is the variegation of references that usually recalls different origins in one single text. To this

respect, our study was focused on four testimonies showing perfect connection with Mexican folk written by Manuel Puig, Gonzalo Celorio, David Sánchez Juliao and Ángeles Mastretta. In the final chapter, we autonomously considered a series of narrative approaches to contemporary popular music from the North of Mexico, following the pace of novels including drug-dealers *corridos* (*La Reina del Sur* (2002) by Arturo Pérez-Reverte, *Trabajos del Reino* (2004) by Yuri Herrera, *Juan Justino Judicial* (1996) by Gerardo Cornejo, and *Idos de la mente* (2001) by Luis Humberto Crosthwaite). These titles represent our particular homage to the universe surrounding Northern songs.

## CONCLUSIONS

How is the “literary” dimension shown in Mexican folk? May it be interesting to study the influence of such dimension on written fiction? In case it is, what kind of relations have established both songs and contemporary prose and what is the meaning of their correspondence? These are the questions we tried to answer with this research by comparing two different narrative cycles having particularly relevant contact with Mexican popular and commercial music. In addition, there are many novels and tales written during the 1910 Revolution that share the same subjects expressed in the lyrics of *corridos* and other songs. In this way, intertextuality may be proven. Furthermore, they also share some level of formal homologation with the ballad, or they use resources pertaining to other creations in order to define strong emotional environments aiming to reach the reader’s sensibility. In addition, both *boleros* and *rancheras* have been recovered by prose since the sixties, joining a wider movement aimed at the integration of a group of cultural creations into literature. Sharing such logics, but at the same time building up an expression regarding the important role drug-dealing and organized crime have been playing in the country for the last years, several authors have decided to simultaneously incorporate “drug-dealers *corridos*” as an important ingredient to reach a specific sector that may buy their novels.

We basically focused on revising the implications of similar exchanges not only from the ideological point of view, but also from the formal one. Our main objective was to unveil the adaptation of rhetorical codes belonging to certain genres. Given the proteic character of the material studied, we tried to contextualize the phenomenon in different manners. In some way, this is a return trip after having walked a long path through the first part of this project in order to present the dialogue of songs with paradigms coming from the “cultured” traditional literature.

In spite of the diversity of the starting points and the chronological and cultural distance separating the creation of the *corpora* selected, it is certain that coincidences have been reported regarding its reference to musical-popular element. Widely speaking, there are four main reasons encouraging narrators to approach Mexican folk. We considered such motivations in relation to the Spanish-American folk for the last

quarter of the 20<sup>th</sup> century and the beginning of the 21<sup>st</sup>. It seems to be clear that it is necessary to take advantage of the rhetorical and constituent purposes of the clash between what is oral and what is written, and between what is cultured and what is popular with regard to folk. The defenders of the revolutionary creolism often seek style profit, which may certainly enrich the prose with a series of features coming from the oral tradition, or from other esthetical patterns unaccepted by tradition. At the same time, from mid sixties, we have been witnessing the degradation to a second level of a series of melodic-verbal products combining representation and reception schemes adapted to tradition, although including mass-media communication circuits, which have become an unavoidable element of the urban-popular culture since the thirties and the forties. Since then, a large group of authors have decided to unite the rhetorical aspects of commercial folk, developing inclusion methods seeking structure transformation and representation features taken from modern novels.

There are several ways this sung material might be referred. Mainly quotation and intertextual references are used for this purpose. During the last quarter of the 20<sup>th</sup> century, the use of folk as a first-line descriptive element by literature became a decisive and loyal representation of daily and private life, given its popular and commercial character. Furthermore, most of *bolero novels* use other voices to display dialogues adapted –in clear homage and solidarity– to the characteristics of the critical parody. Most of the songs transferred to prose usually transform their content, as well as their artistic status and functionalities. Without depending on the medial transposition, the diachronic variation of categories according to agents' subjectivity had been imposing a trans-classic reception of *boleros* and *rancheras*, which have gone through successive stylization processes, which have allowed these categories to get rid of the negative perception they inspire.

The fact that most of the “*musicalized* narrative” of the last four decades has pursued the building-up of a particular intermedial simulacrum enhance the fixed values that usually guide the management of prose in connection to melody. To this respect, it may be stated that folk is not excluded given the fact that most of the titles refer to the Mexican Revolution –the modification of the semiologic status of the written literature. The texts describing the events occurred during the Revolution usually refer to the

evocating power of the songs to promote a more diverse, direct and quality communication, usually associated to folk. However, the *bolero novel* has used such aspect to guide readers to recall previous sound experiences with all the feelings associated thereto. Readers must then complete such procedure through the unlocking of the remaining pieces, references, sounds and meanings of the songs, which are key to understand the meaning of the play.

Together with all formal and commonly semiotic implications, working with the song moves a whole series of ideological questions that reactivate the old debate regarding the nature of the categories linked to what is *popular*. We tried to enhance the systemic character of the boundary, which exclusively represents the result of variable features that make repertoires to be defined as central, cultured or canonical, while others may be described as peripheral, vulgar or popular. The interest of artists and experts in the popular components of songs simultaneously updates a repetitive interest in the history of the institutional and cultured literary creation. At the same time, it confirms the existence of a classic tension between the tendency of the hegemonic sectors to “invent what is popular” and their will to go beyond the exotic representation of the “people”. There is no doubt that the cycle of tales and novels linked to folk have contributed to give visibility to specific social sectors that had remained ignored by canonical art as an analytical review from fiction literature of beliefs, their practices and their cultural creations. This rescue usually reveals a greater wish to bring forward more precise questions linked to the canon, and to ensure the manicheist oppositions regarding the evaluation of likes and dislikes is overcome.

Does massive aspects constitute a mere depauperization of popular and traditional folk or a handling element establishing unsolvable verticality in the communication circuit and the build-up of hegemony, or a space for bad taste? Does it offer any possibility for information, sense impugnation, or the build-up of a really public sphere, that is to say, a sphere including the whole social spectrum? From late sixties such questions have been represented at the *bolero novel* by offering subtle meditation through the testimonies described. In effect, some of such testimonies encouraged a modification of the main point of view with regard to the media analysis. Ever since, researchers have mainly focused on the way receptors handled the information received,

as well as on the influence of cultural mediation in the origin of senses and meanings. This perspective was later on accepted by the region social science. Fiction renewed then a debated that had come to a dead-end street headed by the analysis of urban-popular and media elements backed by positions close to social Darwinism, and their uncritical review from a functionalist liberal point of view or from Latin-American left-wing beliefs linked to the Dependence Theory. However, the defence of cultural “authenticity” was left behind favouring the assumption that the “own sense” of a repertory of objects is also arbitrarily limited and reinterpreted in hybrid historic processes (García Canclini, 1995: 51). It also favoured the undeniable constitution of a new “popular international culture”, initially linked to the consolidation of cinema in Hollywood. This same theory will focus on an aspect that writers could hardly ignore – the important influence of cultural industries in the regional introduction and the establishment of regional processes and the application of Western modern structures, as well as the way they would all jointly contribute to define the particular condition of Latin-America modernity. Jesús Martín Barbero (1987) referred, for instance, to mass media as a key tool for a mediation process among different cultural spheres (rural and urban, oral and written, magical-religious and rational-technological, etc.).

There is usually a commitment feeling when referring to folk, which may not be identified with open protests or cheap propaganda, not to mention with the acceptance of the realities studied. It is usually translated into the consideration from an understanding and contextualized point of view of both behaviour and mentality. This fact has favoured the association of *kitsch* elements as a survival strategy or even as a way to define the social boundaries set by *hierarchization*, which establishes border lines set by lower classes through the use of specific vocabulary, clothes and cultural consumption, and which remain inaccessible for higher social levels, according to Lúcia Santos (2004). The tendency of lower classes to behave with apparently banal or conformist conducts as a way to express their condition of system displaced citizens is clearly reflected in *boleros*, *tangos* and *rancheras*, which are intended to be a life portrait of normal men living in an adverse urban landscape as an historiographical document useful to analyze the relation between Truth and Discourse. This fact has contributed to exercise social criticism.

Written literature has also used songs as a “feeling structure” from a specific historical moment. In addition, the elaboration of discourse from this type of references helps writers to connect with the reader, with whom he has shared the same sentimental education. Therefore, folk has become an essential material to encourage from literature a deep meditation on collective identities. There is no doubt that such meditation is included in the use of songs by the Mexican revolutionary narrative –many of the works were also representative to the cultural nationalism. From late sixties and from a different point of view, literature has also reflected the possibility to use folk as a mean to spread such concepts. Most of the works analyzed are proven to regionalize international mass culture by making questions about the ruling identity essentialist model in the subcontinent until the seventies, which only reflected two archetypes – erudite culture and peasants popular culture (Santos, 2004). Furthermore, contemporary folk has served as a source of inspiration for prose, especially in the case of *bolero*, *ranchera* and *tango*, as an element for the integration of Latin-American culture.

The recall of sentimental education through music has also introduced the use of folk as a way to travel back in time. Recent “folk narrative” depends very much on memory, which entails the biographic recovery of music idols and the creation of a type of literature based on the timeline of urban and sociologic transformations, or on the fictionalization of generational growth processes. Both the tendency to take a look back in the past, and the relegation of nostalgia are commonly related to the will to investigate about one’s own identity. According to Jesús Martín Barbero words, the acceleration of historic *tempo*s and the compression of space have pushed us to a “need for past” –longer temporalities belonging to whole communities which set the basis for “nostalgia trends”, as stated by Fredric Jameson (Martín Barbero, 2004a: 20), who believes the success of historical novels is due to the interest of several writers in popular folk as a way to recover scenarios from Latin American thirties, forties and fifties.

As part of the review of the cultural features of the lyrics studied, literature has also presented a reflexion regarding all aspects somehow related to sex and gender. This step was taken by a group of female writers who pursued gender neutrality in all cultural creations, and who decided to choose literary patterns seeking realism and naturalism in

their productions, with which they achieved great success later known as “Hispanic female boom”. A part of the cycle has decided to re-signify the universe of sentimentalism as well as a series of customs and esthetical practices linked to women, by defending their re-evaluation and offering the possibility to access them from terrains previously forbidden for women –the exercise of power, freedom of sexuality, freedom of speech and thought, etc. In other cases, female writers have preferred to refute this type of beliefs, by disapproving the careers of their main defenders or through a polyphonic mimesis exercises reproducing a series of patriarchal discourses in an ironical and strongly critical way. Some of these lines have been developed by authors such as Manuel Puig and Luis Rafael Sánchez, whose use of folk has been recovered during the nineties through the revival of *bolero* in homoerotic contexts (De Maeseneer, 2004).

The *corrido* and the revolutionary-related narrative are linked in their will to give response to historical events and their inspiration in specific episodes with collective transcendence. They are both developed in marginal positions within their artistic field –given its oral-popular condition, and the fact they go beyond the classical limit of the novel and the literary text being closer to chronics, testimonies, memories, notes, serials or diary articles. The best novels and tales of the Mexican Revolution refer to an epic archetype –just like the *corrido* does. In both cases the inspiration in the historical event coexists with mystification and it is clear in both cases the attempts to spread their own anti-hegemonic vision of the events, regardless of the fact that after some time the connivances between written literature and the national establishment will be intensified. In addition, the best representations of the cycle –especially those defined by Christopher Domínguez Michael (1991) as “major epic”– show critical vocation and analytical ambiguity. Authors come from different regions –most of them are mid-class writers according to their novels as it happens with *corrido* writers. However, the importance of the facts described linked to the dialogue held by some writers who do not feel comfortable writing sung poetry lead to a series of formal coincidences between such artistic representations. The parochial environment, the description of the very same events and institutional efforts to promote a Mexican identity with rural roots and male basis undoubtedly favour references to identical characters and events. In addition,

revolutionary narrative uses songs in many different ways. Folk provides a lifestyle which is less corrupted and more authentic. Therefore, cultured literature tries to integrate folk in order to ensure popular typical features and certain moral quality. The presence of the song brings costumbrist descriptions to life in novels, where authors are usually keen on showing this typical Spanish-American regional realism.

Apart from this type of relations, we defined a more precise boundary in the connections between tale and song from a group of short tales, which take *corridos* as source of inspiration. We also focused on three titles, which may be considered as peripheral in reference to the national canon or to the career of their authors –two of such works are indirectly connected to the maderist theme, showing a continuity relation with respect to the way folk is treated by the previous cycle: *Cartucho* (1931), *El gallo de oro* (1958) and *Rescoldo. Los últimos cristeros* (1961). Nellie Campobello's project to recover Villa's Revolution from the re-edition of the stories circulating from person to person in the form of legends and popular songs in the North of Mexico favoured the creation of a type of prose full of well-defined ethno-linguistic features used in oral literary genres. The author shows a philosophical and cultural background, which she wishes to preserve. This fact, and the testimonial and memorialist condition of the discourse –half chronic half fiction– contribute to establish a relationship with the poetry used in *corridos*, which is clearly seen in the transcription of the regional epopee of the Durango Cristeros carried out by Antonio Estrada in *Rescoldo*. Both works minimize the distances between the cultured and the oral expression, they both focus their fictions on the description of the action, and include a clear intentionality to imply certain character of legend over men and events, which is a typical resource of *ballads*. On the other hand, *El gallo de oro* –a less important text which may be considered as a short novel or a cinema script–, written by the great Rulfo, displays a more intense interaction with *corridos* and songs. Reminiscences of music and the intertextual reference of *coplas* are mainly used as a tool for costumbrist characterization. Both genres will always establish a dialogue aimed at the diegetic enrichment and at achieving mutual profit as it happens between a film and its soundtrack. We finally took a quick look at the way Carlos Fuentes manages folk in his book *La región más transparente* (1958) –purely transitional in reference to the subject we are studying and

clearly inspired by Modernism– and his first works on intermedial experimentation for the implementation of a whole series of resources to be used later on by the *bolero* novel.

Some time after, in relation with a context encouraging new correlation between high-class and popular forms of art; holding the will to integrate the pop trend, the American Counterculture and the French May '68; and seeking to promote the desacralization of the esthetical activity and the exploration of traditional “fine arts” from literature, some components of the Spanish-American fiction prose soon started to integrate mass-media elements in their discourse. The stimuli of the sixties ended up in the strengthening of the post-modern discourse throughout the seventies and eighties. The cancelation of several idealistic projects in the political sphere in the continent, and the dialectics used at the artistic field explain why the Spanish-American writers from that time were interested in banal forms, and in the enhancement of sentimentalism over literature; which may be considered as an esthetical rear. In such a context, the narrative working with the reference of the Hispanic folk from the 19<sup>th</sup> century developed a well-defined personality, which despite the heterogeneity of its works has gained its right to be linked to a specific corpus –*bolero* novel, musicalized narrative, musical-popular novel, etc.

Many of these works present a lax conception of novel, which concedes a wide space for sociological or musicological discourses, as well as for memories and biography. The reproduction of urban orality, as well as of the sociolects of marginal groups, and the transtextual saturation and the avant-garde character of the titles that started working with the song merged at the end of the sixties and continued through the seventies with authors such as Guillermo Cabrera Infante, Luis Rafael Sánchez, Rosario Ferré, etc. and their complex literature with several levels of meaning. However, from the eighties onwards, most of the works referring to the Latin American melodic heritage moderated their experimental tendency and encouraged style simplification and the mitigation of symbolic and referential density. In effect, the overwhelming amount of titles to which we refer forced us to analyze the diachronic circumstances in relation to the concretion in the narrative management of the musical-popular elements as well as to the meaning of the cycle. In such circumstances, the once reactive assimilation of the languages used

(Colmeiro, 1989) from vulgar folk by high literature derived in rhetorization, which reflects a demagogic enhancement of popular elements and its commercial exploitation, and that has even led to criticism towards authors and works.

It is important to highlight the Caribbean presence in this dialogue. It is a logical fact linked to the broad spread of this type of art and to the pan-Hispanic expansion of genres such as the *bolero*, but also due to the incidence of texts from authors like Cabrera Infante or Rafael Sánchez, who soon approached this universe and set the basis to be later on followed by literature in Spanish. In addition, the consideration of folk as a defining element for the peoples of the Caribbean had been present in literature since the twenties, as stated by Roberto González Echevarría (Mercado Rodríguez, 2008b: 88). In the last quarter of the 20<sup>th</sup> century, this tendency was enthusiastically recovered in order to strengthen cultural identity in Puerto Rico through the Association debate.

The national appropriation of the Caribbean music is quite evident in the case of Mexico with examples like the *danzón* and the *bolero*. But also the melodic heritage of Mexico was internationally spread. We decided to analyze in detail the dialogue between contemporary prose and Mexican folk in four testimonies that we have selected, given its significance or the critical elaboration they have gone through up to now. This is not the case of Manuel Puig, whose originality and importance in the study of genres such as *tango* or *bolero* and of the hyperaesthesia displayed at Agustín Lara's production, has pushed us to carry out an independent study. We also analyzed a late and high-quality representation of colloquial notes, communicative transparency, tragic humour and work with popular-massive codes that defined the post-boom narrative after the eighties –the novel called *Amor propio* (1992) by Gonzalo Celorio. In addition, the work called *Pero sigo siendo el rey*, by David Sánchez Juliao, has helped us to present a different dialogue with folk, marked by a ludic character and based on collage and on the work with stereotypes. The Colombian writer used to refer to such file in 1983 in order to enhance the importance of *corridos* and *rancheras* in the Latin-American collective ideology, as well as to raise his voice against their violent and chauvinist character, and the institutional appropriation by a State that considered itself as a heir of the revolutionary legacy and that used folk as a mean to justify the distance from progressist and equalitarian basis that could head to a new Revolution. Finally, we took

a look at the key references in the literary use of Mexican folk –the appropriation by a group of female writers during the eighties of a whole series of creations linked to the culture industry. *Arráncame la vida* (1985) by Ángeles Mastretta is a critical review of the text setting the basis for the build-up of the post-revolution State and the history of female growth assuming some of gender attributions included at production of the sentimental novel or folk, which is used as a tool to claim for women independence.

Besides being a main element since the seventies in the history of Mexican folk, the *corridos* created by drug-dealers have made its way through the Hispanic fiction prose. Although it is strongly rejected given its illicit background, the *corrido* refers to a complex reality clearly stigmatized by a great amount of opinions –prohibition of drugs traffic, early warning, the enhancement of features such as bravery and loyalty, the identification of illegal networks as shelter for those forgotten by an unfair State, etc. Maybe researchers such as Guillermo E. Hernández, Aurelio González or José Manuel Valenzuela have found the way to understand the success of such songs as they believe they are the very last part of a chain initiated with Spanish *coplas* and folk with a clear tendency to express relevant events for the community through poems.

The impact of drug traffic in Mexico and the daily repercussion of drug-dealers' *corridos* do not follow different paths. Before the recent increase of violence linked to drug traffic and its presence in the political life of the country, we chose three examples that are created with direct relation to the subgenre and according to the folk patterns we mentioned above. Three novels –*Juan Justino Judicial* (1996) by Gerardo Cornejo Murrieta, *La Reina del Sur* (2002) by Arturo Pérez-Reverte and *Trabajos del Reino* (2004) by Yuri Herrera. Through these books we tried to analyze the way literature explored the variability of current perception categories in relation to the drug-dealer image, as well as its level of solidarity with the most important elements of this type of *corrido*, its formal confluence with itself, and its ability to manage the validity as a historiographical support of popular discourses.

Finally, we went through an original work element of Mexican folk –*Idos de la mente* (2001), by Luis Humberto Crosthwaite. This book starts a new period that breaks with previous traditions. The creation and enunciation mechanisms used by popular tradition are recalled by Crosthwaite together with the reformulation of post-modern

audiovisual aesthetics. Such convergence is not strange to the Northern melodic universe where it is easy to find the union of the traditional narrative such as the *corrido* with popular-urban elements like the *bolero* and the *ranchera*. This combination has favoured the appearance of the so-called *onda grupera* [group wave] with referents such as the Colombian *cumbia*, the *tambora* tradition or the Sinaloa band, rock, and the romantic English ballad. Furthermore, this wave also takes part of popular and collective events, as well as in more relevant productions made by the mass industry.

All in all, we tried to make a systemized and general overview of all previous approaches, but different at the same time given the peculiarities of the Mexican folk. This is just a panoramic view that could indeed be broadened. There is much more to say about *boleros*, *corridos* and *rancheras* –this musical genre is still alive. As an example, in 1993, *Aventurera* –a story of *rumberas* and cabaret girls– was still being played in theatres. Nowadays, important artists such as Luz Casal, Concha Buika, Lila Downs and Diego el Cigala still sing traditional folk. Not to mention the importance of remakes by Luis Miguel or Alejandro Fernández, who sings on stages the music his father sang forty years ago.

*Aquí me siento a contar* \_\_\_\_\_

## **ANEXOS**

*Aquí me siento a contar* \_\_\_\_\_

## **ANEXO I. TÍTULOS MENCIONADOS POR SU RELACIÓN CON LO MUSICAL-POPULAR HISPANOAMERICANO (1963-2010).**

1963. *Al sur del Equanil*, Renato Rodríguez, Venezuela.  
*Gestos*, Severo Sarduy, Cuba.
1967. *Tres tristes tigres*, Guillermo Cabrera Infante, Cuba.  
*De donde son los cantantes*, Severo Sarduy, Cuba.
1969. *Canción de Rachel*, Miguel Barnet, Cuba.  
“La guaracha del Macho Camacho y otros sones calenturientos” (*Amaru*, 11), Luis Rafael Sánchez, Puerto Rico.  
“A las arenas”, “Final del tango” (*Desnudo en el tejado*), Antonio Skármeta, Chile.  
*Boquitas pintadas*, Manuel Puig, Argentina.
1970. *El rey criollo*, Parménides García Saldaña, México.
1972. *Bomba Camará*, Umberto Valverde, Colombia.  
“Tangos”, *Los mandamientos de la Ley de Dios*, Pedro Jorge Vera, Ecuador.
1973. *Aire de tango*, Manuel Mejía Vallejo, Colombia.
1974. “Cuando las mujeres quieren a los hombres” (*Zona carga y descarga*, 7), Rosario Ferré, Puerto Rico.  
“La última plena que bailó Luberza” (*Zona carga y descarga*, 7), Manuel Ramos Otero, Puerto Rico.
1975. *Soñé que la nieve ardía*, Antonio Skármeta, Chile.
1976. *La guaracha del Macho Camacho*, Luis Rafael Sánchez, Puerto Rico.  
“Maquinolandra” (*Papeles de Pandora*), Rosario Ferré, Puerto Rico.  
*El bonche*, Renato Rodríguez, Venezuela.  
“El Inquieto Anacobero” (*El Inquieto Anacobero y otros cuentos*), Salvador Garmendia, Venezuela.  
*El beso de la mujer araña*, Manuel Puig, Argentina.  
*Historias con tangos y corridos*, Pedro Orgambide, Argentina.
1977. *¡Que viva la música!*, Andrés Caicedo, Colombia.  
*El Pachanga*, David Sánchez Juliao, Colombia.  
*Tantas veces Pedro*, Alfredo Bryce Echenique, Perú.
1978. “Papo Impala está quitao” (*Démosle luz verde a la nostalgia*), Juan Antonio Ramos, Puerto Rico.
1979. *La Habana para un infante difunto*, Guillermo Cabrera Infante, Cuba.

*Perfume de gardenia*, Laura Antillano, Venezuela.

*Pubis angelical*, Manuel Puig, Argentina.

1980. *Solo cenizas hallarás (bolero)*, Pedro Vergés, República Dominicana.
1981. “Letra para salsa y tres soneos por encargo” (*Vírgenes y mártires*), Ana Lydia Vega, Puerto Rico.  
“Cuatro selecciones por una peseta. Bolero a dos voces para machos en pena” (*Vírgenes y mártires*), Carmen Lugo Filippi y Ana Lydia Vega, Puerto Rico.  
*Celia Cruz. Reina Rumba*, Umberto Valverde, Colombia.  
*La vida exagerada de Martín Romaña*, Alfredo Bryce Echenique, Perú.  
*Las batallas en el desierto*, José Emilio Pacheco, México.
1982. *Noche de califas*, Armando Ramírez, México.  
*La vida no vale nada*, Agustín Ramos, México.
1983. *Papo Impala está quitao*, Juan Antonio Ramos, Puerto Rico.  
*El entierro de Cortijo*, Edgardo Rodríguez Juliá, Puerto Rico –crónicas-.  
*Pero sigo siendo el rey*, David Sánchez Juliao, Colombia.  
*Te trataré como a una reina*, Rosa Montero, España.
1984. *Bolero*, Lisandro Otero, Cuba.  
*Bolero para una mujer*, Emilio González Déniz, España.
1985. *El amor en los tiempos del cólera*, Gabriel García Márquez, Colombia.  
*El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*, Alfredo Bryce Echenique, Perú.  
*Arráncame la vida*, Ángeles Mastretta, México.  
*Por vivir en quinto patio*, Sealtiel Alatríste, México.
1986. *Rajando la leña está*, Cintio Vitier, Cuba.  
*Maldito amor (y otros cuentos)*, Rosario Ferré, Puerto Rico.  
*Vive y vacila*, Juan Antonio Ramos, Puerto Rico.  
*Una noche con Iris Chacón*, Edgardo Rodríguez Juliá, Puerto Rico –crónicas-.  
*Mi sangre aunque plebeya*, David Sánchez Juliao, Colombia.  
“Gotán” (*Sueños eróticos, amores imposibles*), Marco Antonio de la Parra, Chile.
1987. *Los duros de la salsa también bailan bolero*, Laureano Alba, Colombia.  
*Eva Luna*, Isabel Allende, Chile.  
*Paloma negra*, Rafael Ramírez Heredia, México.
1988. *La importancia de llamarse Daniel Santos*, Luis Rafael Sánchez, Puerto Rico.  
*Buenos días, América*, David Sánchez Juliao, Colombia.  
*Un vestido rojo para bailar boleros*, Carmen Cecilia Suárez, Colombia.  
*La última mudanza de Felipe Carrillo*, Alfredo Bryce Echenique, Perú.  
*El bolero se baila pegadito*, Raúl Casal, Paraguay.
1989. *Vengo a decirle adiós a los muchachos*, Josean Ramos, Puerto Rico.

*Si yo fuera Pedro Infante*, Eduardo Liendo, Venezuela.  
*De qué manera te olvido*, Dorelia Barahona, Costa Rica.  
*Albedrío*, Daniel Sada, México.

1990. *Entre el oro y la carne: la trágica vida de Felipe Pirela, el bolerista de América, contada con certero realismo*, José Napoleón Oropeza, Venezuela.  
*La hora íntima de Agustín Lara*, Alejandro Aura –biografía, crónica-.  
*El bolero del perdedor*, José Wolfgang Montes Vanucci, Bolivia.
1991. *La última noche que pasé contigo*, Mayra Montero, Cuba-Puerto Rico.  
*Ritos de cabaret. Novela rítmica*, Marcio Veloz Maggiolo, República Dominicana.  
*Parece que fue ayer. Crónica de un happening bolerístico*, Denzil Romero, Venezuela.  
*El rumor del astracán*, Ariel Bibliowicz, Colombia.  
*Nosotras que nos queremos tanto*, Marcela Serrano, Chile.  
*Bye, bye, Tenochtitlán*, Armando Ramírez, México –crónica-.
1992. *Amor propio*, Gonzalo Celorio, México.  
“Los motivos de Lobo” (*Historias conversadas*), Héctor Aguilar Camín, México – crónica-.
1993. *Libro de Apolonia o de las islas*, Iris M. Zavala, Puerto Rico.  
*Musiquito: anales de un déspota y de un bolerista*, Enriquillo Sánchez, República Dominicana.  
*Mujer con violoncello*, Pedro Orgambide, Argentina.  
“Tango”, *Simetrías*, Luisa Valenzuela, Argentina.  
*Músico de cortesanas*, Eusebio Ruvalcaba, México.  
*Narcedalia Piedrotas*, Ricardo Elizondo Elizondo, México.  
*Jorge el bueno*, Enrique Serna, México –biografía-.  
*El Flaco de Oro*, Gabriel Abaroa, México –biografía, crónica-.
1994. *La reina Isabel cantaba rancheras*, Hernán Rivera Letelier, Chile.  
*Desacato al bolero*, Alejandra Basualto, Chile.  
*Boleros en La Habana*, Roberto Ampuero, Chile.  
“Con su música a otra parte” (*El viaje sedentario*), Gonzalo Celorio, México – crónica-.  
*No me parezco a nadie. La vida de Pedro Infante*, Gustavo García, México – biografía-.
1995. *Delito por bailar el cha-cha-chá-*, Guillermo Cabrera Infante, Cuba.  
*No me esperen en abril*, Alfredo Bryce Echenique, Perú.  
“Malintzin de las maquilas”, *La frontera de cristal*, Carlos Fuentes, México.  
*La Sandunga. Canto de amor y de guerra*, Javier Meneses de Gyves, México.  
*La ley del amor*, Laura Esquivel, México.  
*El señor de las sombras: Javier Solís*, José Felipe Coria, México –biografía-.

1996. *Ella cantaba boleros*, Guillermo Cabrera Infante, Cuba.  
*Te di la vida entera*, Zoé Valdés, Cuba.  
*La radio y otros boleros*, René Rodríguez Soriano, República Dominicana.  
*Cicatrices del bolero*, Enrique Blanc, México.  
*Juan Justino Judicial*, Gerardo Cornejo, México.  
*Si tú me dices ven*, Ramón Pernas, España.
1997. *Los últimos hijos del bolero. Cuentos de amor*, Raúl Pérez Torres, Ecuador.  
*Las historias prohibidas de Marta Veneranda*, Sonia Rivera Valdés, Cuba.  
*Bolero*, Pedro Ángel Palou, México.
1998. “Vellonera de sueños” (*Dialecto*), Luis Martín Gómez, República Dominicana.  
*Danza de redención*, David Sánchez Juliao, Colombia.  
*Cuentos con tangos*, Pedro Orgambide, Argentina.  
*Se me olvidó que te olvidé*, Gabriel Mendoza, México.  
*El amor que me juraste*, Silvia Molina, México.  
*Toda una vida*, Martha Cerda, México.
1999. *Échame a mí la culpa*, Lorenzo Lunar, Cuba.  
*Si me han de matar mañana*, Ígor Delgado Senior, Venezuela.  
*La amigdalitis de Tarzán*, Alfredo Bryce Echenique, Perú.  
*Y retiemble en sus centros la tierra*, Gonzalo Celorio, México.
2000. *Sirena Selenia vestida de pena*, Mayra Santos-Febres, Puerto Rico.  
*Las cucarachas salieron bailando conga*, José Irimia Barroso, Venezuela.  
*Los sueños de América*, Eduardo González Viaña, Perú.  
*De la marimba al son y otros cuentos*, Eraclio Zepeda, México.  
*María Bonita*, Ignacio Martínez de Pisón, España.
2001. *Quítate de la vía, Perico*, Umberto Valverde, Colombia.  
*Bolero*, Lázaro Covadlo, Argentina.  
*Idos de la mente. La increíble (y a veces triste) historia de Ramón y Cornelio*, Luis Humberto Crosthwaite, México.
2002. *Florinda y los boleros de cristal*, Roger Salas, Cuba.  
*Canciones*, Gustavo Máyne Tenorio, México.  
*Ferrusquilla dice: -Échame a mí la culpa*, Herberto Sinagawa, México –biografía seminovelada-.  
*La Reina del Sur*, Arturo Pérez-Reverte, España.
2003. *Noche de ronda*, Anna Lidia Vega, Cuba.  
*Que en vez de infierno encuentres gloria*, Lorenzo Lunar, Cuba.  
*El hombre del acordeón*, Marcio Veloz Maggiolo, República Dominicana.  
*Ya no estás más a mi lado, corazón*, Enrique Plata Ramírez, Venezuela.  
*Un tango para Gardel*, Pedro Orgambide, Argentina.  
*María del Alma*, Daniel Samper, Pilar Tafur, Colombia.

2004. *Es la historia de un amor... Novela en letras de tangos y boleros*, Jorge Trejos Jaramillo, Colombia.  
*El cantor de tango*, Tomás Eloy Martínez, Argentina.  
*Trabajos del reino*, Yuri Herrera, México
2005. *La vida es un tango*, Lorenzo Lunar, Cuba.  
*El cantante de boleros*, Javier Tomeo, España.
2006. *Usted es la culpable*, Lorenzo Lunar, Cuba.  
*El corrido de Dante*, Eduardo González Viaña, Perú.  
*Cielo de tango*, Elsa Osorio, Argentina.  
*Tres lindas cubanas*, Gonzalo Celorio, México.
2008. *La ninfa inconstante*, Guillermo Cabrera Infante, Cuba.
2010. *Cuerpos divinos*, Guillermo Cabrera Infante, Cuba.

## ANEXO II. TÍTULOS PROVENIENTES DE UN VERSO DE CANCIÓN (1963-2010)<sup>158</sup>.

- De donde son los cantantes*, Severo Sarduy [“Son de la loma” (1922), Miguel Matamoros].
- Boquitas pintadas*, Manuel Puig [“Rubias de Nueva York” (1934), fox-trot, Gardel/Le Pera].
- Bomba Camará*, Umberto Valverde [“Bomba Camará” (1967), *boogaloo*, Richie Ray/Bobby Cruz].
- “Cuando las mujeres quieren a los hombres”, Rosario Ferré [“Cuando las mujeres quieren a los hombres” (década del 50), plena, Amaury Veray].
- Soñé que la nieve ardía*, Antonio Skármeta [canción popular].
- “Maquinolanderá”, Rosario Ferré [“Maquinolanderá” (década del 50), bomba, Margarita Rivera].
- Perfume de gardenia*, Laura Antillano [“Perfume de gardenia” (1936), bolero, Rafael Hernández].
- Solo cenizas hallarás*, Pedro Vergés [“Cenizas” (década del 50), bolero, Wello Rivas].
- La vida no vale nada*, Agustín Ramos [“Camino de Guanajuato” (1954), ranchera, José Alfredo Jiménez; “La vida no vale nada” (1976), canción, Pablo Milanés].
- Pero sigo siendo el rey*, David Sánchez Juliao [“El rey” (1973), ranchera, José Alfredo Jiménez].
- Arráncame la vida*, Ángeles Mastretta [“Arráncame la vida” (1934), tango, Agustín Lara].
- Por vivir en quinto patio*, Sealtiel Alatríste [“Quinto patio” (1951), canción, Mario Molina/Luis Alcaraz].
- Mi sangre aunque plebeya*, David Sánchez Juliao [“El plebeyo” (1930), vals criollo, Felipe Pinglo].
- Rajando la leña está*, Cintio Vitier [“Son de la Ma’Teodora”, son tradicional].
- Maldito amor*, Rosario Ferré [“Maldito amor” (segunda mitad siglo XIX), danza, Juan Morel Campos].
- Paloma negra*, Rafael Ramírez Heredia [“**Paloma negra**” (década del 50), ranchera, Tomás Méndez] [“**Virgen de medianoche**” (1941), bolero, Pedro Galindo].
- Vengo a decirle adiós a los muchachos*, Josean Ramos [“Despedida” (1941), canción, Pedro Flores].
- De qué manera te olvido*, Dorelia Barahona [“De qué manera te olvido”, bolero-ranchero, Federico Méndez].

---

<sup>158</sup> En negrita, los títulos que remiten a temas de autoría mexicana.

- Parece que fue ayer*, Denzil Romero [“Parece que fue ayer” (1969), bolero, Armando Manzanero].
- La última noche que pasé contigo*, Mayra Montero [“La última noche” (1946), bolero, Bobby Collazo].
- Nosotras que nos queremos tanto*, Marcela Serrano [“Nosotros” (1943), bolero, Pedro Junco].
- La Sandunga*, Javier Meneses [“La Sandunga” (1850), Máximo Ramón Ortiz].
- “Sombras nada más”, Pedro Orgambide [“Sombras” (1943), José María Contursi/Francisco Lomuto].
- Si tú me dices ven*, Ramón Pernas [“Lodo” (1977), bolero, Alfredo Gil].
- Te di la vida entera*, Zoé Valdés [“Camarera del amor” (1958), bolero-mambo, José D. Quiñones].
- Virgen de medianoche*, Josefina Estrada [“Virgen de medianoche” (1941), bolero, Pedro Galindo].
- Se me olvidó que te olvidé*, Gabriel Mendoza [“Se me olvidó que te olvidé”, bolero, Lolita de la Colina].
- “**Usted es la culpable**” [“Usted” (1951), bolero, José Antonio Zorrilla/Gabriel Ruiz], “**Flor de Azalea**” [“Flor de Azalea” (1949), bolero, Esperón/Gómez Urquiza], “**Solo cenizas hallarás**” [“Cenizas” (década del 50), bolero], “**Macorina**” [“Macorina”, Alfonso Camín/Chavela Vargas (1996)], “**Cien mujeres han pasado por mi vida**” [“Cien mujeres”, bolero, Alfredo Gil], “**Regálame esta noche**” [“Regálame esta noche” (1958), bolero, Roberto Cantoral], “**Un siglo de ausencia**” [“Un siglo de ausencia” (1949), bolero, Alfredo Gil], “**¿Qué será de mí?**” [“¿Qué será de mí?” (1948), bolero, Mario Clavell], *Los últimos hijos del bolero. Cuentos de amor*, Raúl Pérez Torres.
- El amor que me juraste*, Silvia Molina [“No toques ese disco” (1952), bolero, Mario de Jesús].
- Toda una vida*, Martha Cerda [“Toda una vida” (1943), bolero, Osvaldo Farrés].
- Si me han de matar mañana*, Ígor Delgado Senior [“La Valentina”, canción popular].
- Échame a mí la culpa*, Lorenzo Lunar [“Échame a mí la culpa” (1958), bolero ranchero, José Ángel Espinoza “Ferrusquilla”].
- María Bonita*, Ignacio Martínez de Pisón [“María Bonita” (1947), canción, Agustín Lara].
- Quítate de la vía, Perico*, Umberto Valverde [“Quítate de la vía, Perico”, Cortijo/Rivera].
- Idos de la mente*, Luis Humberto Crosthwaite [“Idos de la mente” (década del 60), canción norteña, Ramón Ayala y Cornelio Reyna].
- La Reina del Sur*, Arturo Pérez-Reverte [“La Reina del Sur” (2002), corrido, Teodoro Bello/Los Tigres del Norte].

- “**Amanecí en tus brazos**”, Gustavo Máñez Tenorio [“Amanecí en tus brazos” (1964), ranchera, José Alfredo Jiménez].
- Noche de ronda**, Anna Lidia Vega [“Noche de ronda” (1935), vals, Agustín Lara].
- María del Alma. Melodrama novelado sobre la vida de Agustín Lara**, Daniel Samper, Pilar Tafur [“María Bonita” (1947), canción, Agustín Lara].
- Ya no estás más a mi lado, corazón*, Enrique Plata Ramírez [“Historia de un amor” (1956), bolero, Carlos Eleta Almarán].
- Que en vez de infierno encuentres gloria**, Lorenzo Lunar [“Échame a mí la culpa” (1958), bolero-ranchero José Ángel Espinoza “Ferrusquilla”].
- Es la historia de un amor*, Jorge Trejos Jaramillo [“Historia de un amor” (1956), bolero, Carlos Eleta Almarán].
- Tres lindas cubanas*, Gonzalo Celorio [“Tres lindas cubanas” (1926), danzón, Antonio María Romeu].
- Usted es la culpable**, Lorenzo Lunar [“Usted” (1951), bolero, José Antonio Zorrilla/Gabriel Ruiz].<sup>159</sup>

---

<sup>159</sup> Llevan nombre de canción mexicana otros títulos aparecidos en el mismo período que apenas sí mantienen la referencia a la música popular en el cuerpo del texto como *Si la muerte me la dieras tú* (1990), de Jesús Alberto Sepúlveda Grimaldo (a partir de “Prisionero de tus brazos”, ranchera de Valdés Leal y Ortega Contreras), *Sabor a mí* (1998), de Pedro Juan Gutiérrez (con base en el bolero de Álvaro Carrillo de 1959), *Cielito lindo* (2000), de David Martín del Campo (inspirada en la canción compuesta en 1882 por Quirino Mendoza), *Solo tu sombra fatal* (2006), de Paco Ignacio Taibo II (sobre la ranchera de Felipe Valdés Leal (1949) popularizada por Cuco Sánchez) o *La Llorona* (2008), de Marcela Serrano, en préstamo del son tradicional. Por referencia indirecta, tenemos noticia de otros como *La eterna noche del desconsuelo* (1987), de Jaime Turrent (a partir del “Santa” lariano de 1932), *Por eso vivo penando* (2000), de Bertha Balestra Aguilar, con título de son, *Solamente una vez* (2003) de Eduardo Oconitrillo (homónimo con el bolero de Lara de 1941), *Virgen de medianoche y otros relatos* (2009) de Arminta Buenaño (sobre el tema de Pedro Galindo), *Pero sigo siendo el rey* (2009) de Carlos Salem, que toman también prestados versos del cancionero mexicano en su designación. Un expediente que repiten compilaciones de artículos y misceláneas (*Si me han de matar mañana* (1986) de Pablo Espinosa Becerra, con verso de La Valentina, *De un mundo raro* (1996) de Braulio Peralta, a partir de la ranchera de José Alfredo Jiménez de 1954), estudios críticos (*Por la vereda tropical* (1994), de María del Carmen Vázquez Arce, sobre el bolero de Gonzalo Curiel de 1936), poemarios (*Sabor a mí* (1979), de Cecilia Vicuña) y obras de teatro (las piezas que componen *Bolero* (1981) de Héctor Mendoza -“Amor de la calle”, bolero de Fernando Z. Maldonado, “Adiós para siempre”, de Gabriel Ruiz, “Amorcito corazón”, de Esperón y Urdimalas-; *Bésame macho* (2001), de Pedro Vllora, a partir del tema de Consuelo Velázquez de 1941), etc.

## **BIBLIOGRAFÍA**

*Aquí me siento a contar* \_\_\_\_\_

A. TEORÍA LITERARIA, HISTORIA, COMUNICACIÓN, CULTURA Y FOLKLORE.

ALONSO, Silvia (ed.) (2002): *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, Madrid, Arco.

ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis (comp.) (1983): *Literatura y folklore. Problemas de intertextualidad*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz SARLO (1983): *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Hachette.

ALTHUSSER, Louis (1975): “Ideología y aparatos ideológicos de Estado”, en *Escritos*, Barcelona, Laia, pp. 107-172 (1.ª ed.: 1971). [Traducción: Albert Roies.]

AMAR SÁNCHEZ, Ana M.ª (2000): *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*, Rosario, Beatriz Viterbo.

AMORÓS, Andrés (1995): “Novela rosa”, 166-167, pp. 122-124.

AMORÓS, Celia (2008): “La idea de igualdad”. Dirección URL [15/04/2008]: <http://www.nodo50.org/mujeresred/amoros-celia.html>.

ANDERSON, Benedict (2007): *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México DF, FCE (1.ª ed.: 1983). [Traducción: Eduardo L. Suárez.]

ANNA, Timothy (comp.) (2001): *Historia de México*, Barcelona, Crítica (1.ª ed.: 1985). *Anthropos. Número monográfico dedicado a la “Literatura popular. Conceptos, argumentos y temas”* (1995): 166-167.

BAJTIN, Mijail (1974): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral Editores (1.ª ed.: 1965). [Traducción: Julio Forcat y César Conroy.]

\_\_\_\_ (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus (1.ª ed.: 1975). [Traducción: Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra.]

\_\_\_\_ (2004): *Problemas de la poética de Dostoievski*, Madrid, FCE-España (1.ª ed.: 1929; 2.ª ed. revisada: 1963). [Traducción: Tatiana Bubnova.]

- BAKER, Ronald L. (2000): "Tradition and the Individual Talent in Folklore and Literature", *Western Folklore*, 59 (2), pp. 105-114.
- BARRAGÁN LÓPEZ, Esteban (coord.) (1994): *Rancheros y sociedades rancheras*, México DF / Zamora (Michoacán), Centre d'Etudes Mexicaines et Centramericaines, Institut Français de Recherche Scientifique pour le Developpement en Cooperation / El Colegio de Michoacán.
- \_\_\_\_ (1997): *Con un pie en el estribo. Formación y deslizamiento de las sociedades rancheras en la construcción del México moderno*, Zamora (Michoacán), El Colegio de Michoacán.
- BARTRA, Roger (1987): *La jaula de la melancolía*, México DF, Grijalbo.
- BLACHE, Marta (1983): "El concepto de folklore en Hispanoamérica", *Latin America Research Review*, 18 (3), pp. 135-148.
- BENJAMIN, Walter (1973): "El narrador", *Revista de Occidente*, 129 (1.ª ed.: 1936), pp. 301-333. [Traducción: Jesús Aguirre.]
- \_\_\_\_ (1989): "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus (1.ª ed.: 1972), pp. 17-57. [Traducción: Jesús Aguirre.]
- BEUCHOT, Mauricio (1999): *Perfiles esenciales de la hermenéutica*, México DF, UNAM (1.ª ed.: 1997).
- BOBES NAVES, M.ª del Carmen (1998): *La novela*, Madrid, Síntesis (1.ª ed.: 1993).
- BOTREL, Jean-François (2000): "El género de cordel", en DÍAZ VIANA (coord.), pp. 41-69.
- BOURDIEU, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (1988): Madrid, Taurus (1.ª ed.: 1979). [Traducción: María del Carmen Ruiz de Elvira.]
- BROOKS, Peter (1995): *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*, New Haven / Londres, Yale University Press (1.ª ed.: 1976).

- BURKE, Peter (1984): “El ‘descubrimiento’ de la cultura popular”, en SAMUEL (ed.), pp. 78-92.
- \_\_\_\_ (1991): *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza (1.<sup>a</sup> ed.: 1978). [Traducción: Antonio Feros.]
- CALINESCU, Matei (1987): *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press.
- CAMPOS, Rubén M. (1929): *El folklora literario de México. (Investigación acerca de la producción literaria popular, 1525-1929)*, México DF, Secretaría de Educación Pública / Talleres Gráficos de la Nación.
- CARO BAROJA, Julio (1990): *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Istmo (1.<sup>a</sup> ed.: 1968).
- CASTELLS, Manuel (2001): *La era de la información. Vol. II: El poder de la identidad*, Madrid, Alianza (1.<sup>a</sup> ed.: 1997). [Traducción: Carmen Martínez Gimeno.]
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago (2000): “Althusser, los estudios culturales y el concepto de ideología”, *Revista Iberoamericana*, 66 (193), pp. 737-752.
- COLÁS, Santiago (1994): *Postmodernity in Latin America. The Argentine Paradigm*, Durham / Londres, Duke University Press.
- COLOMBRES, Adolfo (1999): “Oralidad y literatura oral”, *Folklore Americano*, 60, pp. 41-50.
- COSÍO VILLEGAS *et al.* (2000): *Historia general de México*, México DF, Centro de Estudios Históricos-El Colegio de México (1.<sup>a</sup> ed.: 1976).
- CURRAN, James (1990): “The New Revisionism in Mass Communication Research: A Reappraisal”, *European Journal of Communication*, 5 (2), pp. 135-164.
- Dirección URL [28/04/2009]: <http://ejc.sagepub.com/cgi/content/short/5/2/135>.

- CURRAN, James, Michael GUREVITCH y Janet WOOLLCOTT (comps.) (1981): *Sociedad y comunicación de masas*, México DF, FCE (1.ª ed.: 1977). [Traducción: Rodrigo Ruza.]
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal (2000): *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid, Dastin (1.ª ed.: 1632).
- DÍAZ VIANA, Luis (1997a): *Literatura oral, popular y tradicional. (Una revisión de términos, conceptos y métodos de recopilación)*, Valladolid, Castilla Editores.
- \_\_\_\_ (1997b): “La invención del concepto de cultura tradicional en los estudios sobre poesía hispánica. Las relaciones entre lo oral y lo escrito”, en DÍAZ VIANA y FERNÁNDEZ MONTES (coords.), pp. 13-32.
- \_\_\_\_ (1999): “La imprenta y la voz: de la compleja oralización de la Literatura de Cordel en España”, *Música oral del Sur*, 4, 1999, pp. 53-68.
- \_\_\_\_ (coord.) (2000a): *Palabras para el pueblo. Volumen 1. Aproximación general a la Literatura de Cordel*, Madrid, CSIC.
- \_\_\_\_ (2000b): “Se venden palabras: los pliegos de cordel como medio de transmisión cultural”, en *Palabras para el pueblo*, pp. 13-38.
- \_\_\_\_ (2002): “Los guardianes de la tradición: el problema de la ‘autenticidad’ en la recopilación de cantos populares”, *Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review*, 6. Dirección URL [22/12/2005]: <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/indice6.htm>.
- DÍAZ VIANA, Luis y Matilde FERNÁNDEZ MONTES (coords.) (1997): *Entre la palabra y el texto. Problemas en la interpretación de fuentes orales y escritas*, Madrid / Oiarzun, CSIC / Sendoa.
- DÍEZ BORQUE, José María (1972): *Literatura y cultura de masas: estudio de la novela subliteraria*, Madrid, Alborak.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2002): *Teoría de la literatura*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces.
- DORRA, Raúl (1997): *Entre la voz y la letra*, México DF, Plaza y Valdés.

- DURÁN OCHOA (comp.) (1962): *México: cincuenta años de Revolución. Vol. 4*, México DF, FCE.
- ECO, Umberto (1988): *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, (1.<sup>a</sup> ed.: 1985). [Traducción: Cárdenas Moyano.]
- \_\_\_\_ (1995): *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*, Barcelona, Lumen (1.<sup>a</sup> ed.: 1978). [Traducción: Teófilo de Loyoza.]
- \_\_\_\_ (2000): *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen (1.<sup>a</sup> ed.: 1983). [Traducción: Ricardo Pochtar.]
- \_\_\_\_ (2001): *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Tusquets (1.<sup>a</sup> ed.: 1965). [Traducción: Andrés Boglar.]
- ENTEL, Alicia, LENARDUZZI, Víctor y Diego GERZOVICH (1999): “La Escuela de Frankfurt en América Latina”, *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 1-18. Dirección URL [16/2/2009]: <http://www.nombrefalso.com.ar/index.php?pag=88>.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus (1984): *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*, Barcelona, Anagrama (1.<sup>a</sup> ed.: 1971). [Traducción: Michael Faber-Kaiser]
- ESPINOSA BECERRA, Pablo (1998): *Si me han de matar mañana, lo redacto de una vez*, México DF, Leega (1.<sup>a</sup> ed.: 1986).
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990): “Polysystem Studies”, *Poetics Today*, 11 (1).
- FERNÁNDEZ, Justino (pról.) (1971): *25 estudios de folklore. Homenaje a Vicente T. Mendoza y Virginia Rodríguez Rivera*, México DF, UNAM.
- FISKE, John (1990): *Understanding Popular Culture*, Londres, Routledge (1.<sup>a</sup> ed.: 1989).
- FLORES, Enrique (2003): “Una revisión herética. Contemporáneos y la poesía popular”, en PÉREZ MARTÍNEZ y GONZÁLEZ (eds.), pp. 313-328.
- FLORESCANO, Enrique (2002): *Historia de las historias de la nación mexicana*, México DF, Taurus.

- FOSTER, Hal (ed.) (2006): *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós (1.<sup>a</sup> ed.: 1983). [Traducción: Jordi Fibla.]
- FRANCO, Jean (1982): “What’s in a Name? Popular Culture Theories and Their Limitations”, *Studies in Latin American Literature*, I (1), pp. 5-14.
- FRENK ALATORRE, Margit (1997a): *Entre la voz y el silencio*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos.
- FRYE, Northrop (1980): *La escritura profana. Un estudio sobre la estructura del romance*, Caracas, Monte Ávila (1.<sup>a</sup> ed.: 1976). [Trad.: Edison Simons.]
- FUKUYAMA, Francis (1989): “The End of History?”, *The National Interest*, 16. Dirección URL [16/09/09]: [www.wesjones.com/eoh.htm](http://www.wesjones.com/eoh.htm).
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1982): *Las culturas populares en el capitalismo*, México DF, Nueva Imagen.
- \_\_\_\_ (1984): “Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular”, *Nueva Sociedad*, 71, pp. 69-78. Dirección URL [05/02/2009]: <http://www.nuso.org/revista.php?n=71>.
- \_\_\_\_ (1987): “Ni folklórico ni masivo. ¿Qué es lo popular?”, *Diálogos de la comunicación*, 17. Dirección URL [17/11/2008]: [http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos\\_epoca/pdf/17-01NestorGarcia.pdf](http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos_epoca/pdf/17-01NestorGarcia.pdf).]
- \_\_\_\_ (1989): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México DF, Grijalbo.
- \_\_\_\_ (1995): *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México DF, Grijalbo.
- \_\_\_\_ (1997): “El malestar en los estudios culturales”, *Fractal*, II (6), pp. 45-60. Dirección URL [15/10/2008]: <http://www.fractal.com.mx/F6cancli.html>.
- \_\_\_\_ (1998): “De los medios a las mediaciones. Lecturas inesperadas”, en LAVERDE TOSCANO y REGUILLO CRUZ (eds.), pp. 3-9.
- \_\_\_\_ (1999): *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós.

- \_\_\_\_ (2000): “Para un diccionario herético de estudios culturales”, *Fractal*, V (18), pp. 11-27.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1995), “De literatura popular”, 166-167, pp. 8-14.
- GARZA CUARÓN, Beatriz e Yvette JIMÉNEZ DE BÁEZ (eds.) (1992): *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, México DF, El Colegio de México.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus (1.<sup>a</sup> ed.: 1982). [Traducción: Celia Fernández Prieto.]
- GINZBURG, Carlo (1986): *El queso y los ratones. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, Muchnik Editores (1.<sup>a</sup> ed.: 1976). [Traducción del italiano: Francisco Martín; traducción de las citas en latín: Francisco Cuartero.]
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio (2009a): “México, bajo el azote del narcotráfico”, *El País*, 6 de abril. Dirección URL [06/04/2009]: [http://www.elpais.com/articulo/opinion/Mexico/azote/narcotrafico/elpepuopi/20090416elpepiopi\\_12/Tes](http://www.elpais.com/articulo/opinion/Mexico/azote/narcotrafico/elpepuopi/20090416elpepiopi_12/Tes).
- \_\_\_\_ (2009b): “Grietas en las que crece la impunidad”, *El País*, 28 de noviembre. Dirección URL [28/11/2009]: [http://www.elpais.com/diario/babelia/index.html?d\\_date=20091128](http://www.elpais.com/diario/babelia/index.html?d_date=20091128).
- GONZÁLEZ-STEPHAN, Beatriz (2002): *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional. La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert (1.<sup>a</sup> ed.: 1997).
- GRAMSCI, Antonio (1968): *Cultura y literatura*, Barcelona, Península (1.<sup>a</sup> ed.: 1967). [Traducción: Jordi Solé-Tura.]
- GUILLÉN, Claudio (2005): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets (1.<sup>a</sup> ed.: 1985).
- HALL, Stuart (1980): “Codificar y descodificar”, en HALL, HOBSON, WILLIS (eds.), *Culture, media, language*, Londres, Hutchinson, pp. 129-139 (1.<sup>a</sup> ed. “Encoding

and Decoding in the Television Discourse”: 1974). [Traducción: Sivia Delfino]  
Dirección URL [10/07/2008]: <http://www.nombrefalso.com.ar/index.php?pag=71>.

\_\_\_\_ (1981): “La cultura, los medios de comunicación y el ‘efecto ideológico’”, en CURRAN, GUREVITCH y WOOLLACOTT (comps.), pp. 357-392 (1.ª ed.: 1977).

\_\_\_\_ (1984): “Notas sobre la desconstrucción de ‘lo popular’”, en SAMUEL (ed.), pp. 93-110 (1.ª ed.: 1981).

\_\_\_\_ (1994): “Estudios Culturales: dos paradigmas”, *Causas y azares*, 1 (1.ª ed.: 1980). [Traducción: Mirko Lauer.] Dirección URL [10/07/2008]: <http://www.nombrefalso.com.ar/index.php?pag=93>.

HARVEY, David (1998): *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu (1.ª ed.: 1990). [Traducción: Martha Eguía.]

HERLINGHAUS, Herman (1998): “La modernidad ha comenzado a hablarnos desde donde jamás lo esperábamos. Una nueva epistemología política de la cultura en *De los medios a las mediaciones* de Jesús Martín Barbero”, en LAVERDE TOSCANO y REGUILLO CRUZ (eds.), pp. 11-27.

HERNÁNDEZ, Guillermo E. (1985): “El México de fuera: notas para su historia cultural”, *Cuadernos Americanos*, marzo-abril, pp. 101-119.

\_\_\_\_ (1991): *Chicano Satire: a Study in Literary Culture*, Austin, University of Texas Press.

HOBBSBAWM, Eric y Terence RANGER (eds.) (2002): *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica (1.ª ed.: 1983). [Traducción: Omar Rodríguez.]

HOGGART, Richard (1986): *The Uses of Literacy*, London, Penguin Books (1.ª ed.: 1957).

HORKHEIMER, Max y Theodor W. ADORNO (2006): “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos*

- filosóficos*, Madrid, Trotta, (1.<sup>a</sup> ed.: 1944), pp. 165-211. [Traducción: Juan José Sánchez.]
- HUTCHEON, Linda (1988): *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*, New York, Routledge.
- HUYSEN, Andreas (1986): "Mapping the Postmodern", *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press (1.<sup>a</sup> ed.: 1984).
- IGARTÚA UGARTE, Iván (1997): "Dostoievski en Bajtin: raíces y límites de la polifonía", *Epos*, XIII, pp. 221-235.
- JAMESON, Fredric (1991): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós (1.<sup>a</sup> ed.: 1984).
- \_\_\_\_ (2006): "Posmodernismo y sociedad de consumo", en FOSTER (ed.), pp. 165-186.
- JAUSS, Hans Robert (1976): *La literatura como provocación*, Península, Barcelona (1.<sup>a</sup> ed.: 1970). [Traducción: Juan Godó Costa.]
- JAY, Martin (1989): *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*, Madrid, Taurus (1.<sup>a</sup> ed.: 1973). [Traducción: Juan Carlos Curutchet.]
- KATZ, Friedrich (1999): *Pancho Villa*, México DF, Era. [Traducción: Paloma Villegas.]
- KNIGHTS, Vanessa (2001): "¿Feminismo de la igualdad/feminismo de la diferencia?: a Study and Bibliography of the Debate and its Implications for Contemporary Spanish Women's Narrative", *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 2 (1), pp. 27-43.
- KRAMER, Lawrence (2002): "Música y poesía: introducción", en ALONSO (ed.), pp. 29-62.
- KUPER, Adam (2001): *Cultura*, Barcelona, Paidós (1.<sup>a</sup> ed.: 1999). [Traducción: Albert Roca.]

- LAVERDE TOSCANO, María Cristina y Rossana REGUILLO CRUZ (eds.) (1998): *Mapas nocturnos: diálogos con la obra de Jesús Martín Barbero*, Bogotá, Siglo del Hombre.
- LECUYER, Marie Claude (1995): “Génesis y desarrollo del folletín en la prensa española”, en MAGNIEN (ed.), pp. 15-45.
- LE GOFF, Jacques (1969): *La civilización del Occidente medieval*, Barcelona, Juventud (1.ª ed.: 1965). [Traducción: J. de C. Serra Ràfols.]
- \_\_\_\_ (1985): *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa (1.ª ed.: 1978). [Traducción: Alberto L. Bixio.]
- \_\_\_\_ (1986): *Los intelectuales en la Edad Media*, Barcelona, Gedisa (1.ª ed.: 1957). [Traducción: Alberto L. Bixio.]
- LIANO, Dante (2000): “La génesis de Rigoberta, la nieta de los mayas”, en LIENHARD (coord.), pp. 209-219.
- LIENHARD, Martin (coord.) (2000): *La memoria popular y sus transformaciones. América Latina y países luso-africanos. / A memória popular e as suas transformações*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.
- LIMÓN, José E. (1983): “Western Marxism and Folklore: a Critical Introduction”, *The Journal of American Folklore*, 96 (379), pp. 34-52.
- \_\_\_\_ (1989): “Carne, Carnales and the Carnavalesque. Bakhtinian Pathos, Disorder and Narrative Discourse”, *American Ethnologist*, 16 (3), pp. 471-486.
- LIZAUR, Blanca de (1995): “La telenovela como literatura popular”, *Anthropos*, 166-167, pp. 133-135.
- LORD, Albert B., *The Singer of Tales* (1960): Cambridge / London, Harvard University Press.
- LORENZI, Alfonsina (2001): “In Search of Lost Time: Intellectuals, Media and Narrative”, en PAZ SOLDÁN y CASTILLO, pp. 222-231.
- LOZANO DOMINGO, Irene (1995): *Lenguaje femenino, lenguaje masculino. ¿Condiciona nuestro sexo la forma de hablar?*, Madrid, Minerva.

- LYOTARD, Jean-François (1987): *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa (1.<sup>a</sup> ed.: 1986). [Traducción: Enrique Lynch.]
- MAGNIEN, Brigitte (ed.) (1995): *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela*, Barcelona, Anthropos.
- MAHAN, Elizabeth (1996): “What is Popular Culture? More answers to an old question”, *Studies in Latin American Popular Culture*, 15, pp. 1-10.
- MARCO, Joaquín (1977): *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*. 2 vols., Madrid, Taurus.
- MARTÍN BARBERO, Jesús (1987a): *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Gustavo Gili.
- \_\_\_\_ (1987b): “La telenovela en Colombia: televisión, melodrama y vida cotidiana”, *Diálogos de la comunicación*, 17. Dirección URL [15/09/2007]: [http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos\\_epoca/pdf/17-04JesusMartin.pdf](http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos_epoca/pdf/17-04JesusMartin.pdf)
- \_\_\_\_ (1996): *Pre-Textos. Conversaciones sobre la comunicación y sus contextos*, Cali, Universidad del Valle (1.<sup>a</sup> ed.: 1995).
- \_\_\_\_ (2000a): “De la telenovela al vallenato: memoria popular e imaginario de masa en Colombia”, en LIENHARD (coord.), pp. 29-42.
- \_\_\_\_ (2000b): “Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria”, ponencia ofrecida en la Conferencia Internacional *Artelatina* de Río de Janeiro, 5-7 noviembre 2000. Dirección URL [15/08/2009]: <http://www.pacc.ufrj.br/artelatina/berbero.html>.
- \_\_\_\_ (2004a): “Nuevos regímenes de visualidad y des-centramientos culturales”, en RODRÍGUEZ CARRANZA y NAGLE (eds.), pp. 19-39.
- \_\_\_\_ (2004b): “Medios y culturas en el espacio latinoamericano”, *Pensar Iberoamérica*, 5. Dirección URL [6/4/2008]: <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric05a01.htm>.
- MARTÍN BARBERO, Jesús y Hermann HERLINGHAUS (2000): *Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural. Conversaciones al encuentro de Walter Benjamin*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.

- MARTÍN BARBERO, Jesús y Ana María OCHOA GAUTIER (2005): “Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular”, en MATO (comp.), pp. 181-197.
- MARTÍN BARBERO, Jesús y Germán REY (2004): *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*, Barcelona, Gedisa (1.ª ed.: 1999).
- MARTÍNEZ, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria: (base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra.
- MATO, Daniel (1991): “Problemas epistemológicos en las investigaciones sobre América Latina y el Caribe: oralidad, escritura y la noción de literatura oral”, *Boletín americanista*, 41, pp. 101-111.
- \_\_\_\_ (comp.) (2002): *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, Caracas, CLACSO.
- \_\_\_\_ (comp.) (2005): *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO.
- MATTELART, Armand y Érik NEVEU (2004): *Introducción a los estudios culturales*, Barcelona, Paidós (1.ª ed.: 2003). [Traducción al español: Gilles Multigner.]
- MAZZIOTTI, Nora (1996): *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*, Buenos Aires, Paidós.
- MILLÁN CHIVITE, Alberto (1996): *El costumbrismo mexicano en las novelas de la Revolución*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- MOLHO, Mauricio (1976): *Cervantes: raíces folclóricas*, Madrid, Gredos.
- MONSIVÁIS, Carlos (1978): “Notas sobre cultura popular en México”, *Latin American Perspectives*, 5 (1), pp. 98-118.
- \_\_\_\_ (1985): “De las relaciones literarias entre ‘alta cultura’ y ‘cultura popular’”, *Texto Crítico*, 33, pp. 46-61.
- \_\_\_\_ (2000a): *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama.

- \_\_\_\_ (2000b): “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en COSÍO VILLEGAS, pp. 959-1069.
- \_\_\_\_ (2005): *Amor perdido*, México DF, Era (1.<sup>a</sup> ed.: 1978).
- MONSIVÁIS, Carlos (et al.) (2004): *Viento rojo. Diez historias del narco en México*, México DF, Plaza y Janés.
- MORAÑA, Mabel (ed.) (2000): *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- \_\_\_\_ (2007): “El culturalismo de Carlos Monsiváis: ideología y carnavalización en tiempos globales”, en MORAÑA y SÁNCHEZ PRADO (comps.), pp. 21-58.
- MORAÑA, Mabel e Ignacio SÁNCHEZ PRADO (comps.) (2007): *El arte de la ironía: Carlos Monsiváis ante la crítica*, México DF, Era.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (2002): “Relato literario y ‘relato’ musical”, en ALONSO (ed.), pp. 119-148.
- NAVAJAS, Gonzalo (1987): *Teoría y práctica de la novela posmoderna española*, Barcelona, Del Mall.
- ONG, Walter (2002): *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México DF, FCE (1.<sup>a</sup> ed.: 1982). [Traducción: Angélica Scherp.]
- ORDAZ, Pablo (2008): “Bajo el terror del narco”, *El País*, 28 de septiembre. Dirección URL [28/09/2008]:  
[http://www.elpais.com/articulo/reportajes/terror/narco/elpepusocdmg/20080928elpdmgrep\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/reportajes/terror/narco/elpepusocdmg/20080928elpdmgrep_1/Tes).
- \_\_\_\_ (2009): “Diálogo sobre la situación del narcotráfico en México”, *El País*, 28 de noviembre. Dirección URL [28/11/2009]:  
[http://www.elpais.com/diario/babelia/index.html?d\\_date=20091128](http://www.elpais.com/diario/babelia/index.html?d_date=20091128).
- OROZCO, Guillermo (1998): “De las mediaciones a los medios. Contribuciones de la obra de Martín Barbero al estudio de los medios y sus procesos de recepción”, en LAVERDE TOSCANO y REGUILLO CRUZ (eds.), pp. 91-101.

- ORTIZ, Fernando (2002): *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, Madrid, Cátedra (1.ª ed.: 1940).
- ORTIZ, Renato (1989): “Notas históricas sobre el concepto de cultura popular”, *Diálogos de la comunicación*, 23. [Traducción: Walter Neira Bronttis.] Dirección URL [05/4/2009]: [http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos\\_epoca/pdf/23-10RenatoOrtiz.pdf](http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos_epoca/pdf/23-10RenatoOrtiz.pdf).
- PAZ, Octavio (2003): *El laberinto de la soledad*, (ed. Enrico Mario Santí), Madrid, Cátedra (1.ª ed.: 1950).
- PAZ SOLDÁN, Edmundo y Debra A. CASTILLO (eds.) (2001): *Latin American Literature and mass media*, Nueva York, Garland.
- PÉREZ MARTÍNEZ, Héctor y Raúl Eduardo GONZÁLEZ (eds.) (2003): *El folclor literario en México*, Zamora (Michoacán), El Colegio de Michoacán / Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- PÉREZ MONFORT, Ricardo (2003): “Los estudios folklóricos y la forja de estereotipos nacionales en América Latina, 1920-1970. Cuatro aproximaciones”, en PÉREZ MARTÍNEZ y GONZÁLEZ (eds.), pp. 283-303.
- \_\_\_\_ (2007): *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX: diez ensayos*, México DF, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- PIROMALLO, Agata y Alberto ABUZZESE (eds.) (1996): *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra (1.ª ed.: 1989). [Traducción: Anna Giordano.]
- PONIATOWSKA, Elena (1999): *Las soldaderas*, México DF, Era.
- PULIDO, Genara (2008): “Cuando la cultura popular tomó la calle y la academia. Sobre el lugar cambiante de los estudios culturales”, en PULIDO (ed.), pp. 109-135.
- \_\_\_\_ (ed.) (2008): *Estudios Culturales*, Universidad de Jaén, Jaén.
- REED, John (1971): *México Insurgente*, Barcelona, Ariel (1.ª ed.: 1914). [Traducción: E. V.]

- REIS, Carlos y Ana Cristina M. LOPES (2002): *Diccionario de narratología*, Salamanca, Almar. [Traducción: Ángel Marcos de Dios.]
- RESÉNDEZ FUENTES, Andrés (1995): “Battleground Women: Soldaderas and the Female Soldiers in the Mexican Revolution”, *The Americas*, 51 (4), pp. 525-553.
- REYES, Alfonso (1961): *La experiencia literaria*, Buenos Aires, Losada (1.ª ed.: 1952).
- REYES, Graciela (1984): *Polifonía textual*, Madrid, Gredos.
- REYES, Román (dir.) (1988): *Diccionario crítico de ciencias sociales. Terminología científico-social*, UCM / Plaza y Valdés, Madrid / México DF.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1994): *La norma literaria*, Granada, Diputación Provincial de Granada (1.ª ed.: 1984).
- \_\_\_\_ (2002): *Althusser: blow-up (Las líneas maestras de un pensamiento distinto)*, Asociación Investigación y Crítica de la Ideología Literaria en España, Granada.
- RODRÍGUEZ CARRANZA, Luz y Marilene NAGLE (eds.) (2004): *Reescrituras*, Amsterdam / Nueva York, Rodopi.
- RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María (1997): “La teorización del género en España: Ilustración, diferencia y transmodernidad”, en RODRÍGUEZ MAGDA, VALCÁRCEL y MIYARES, pp. 5-21.
- RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María, VALCÁRCEL, Amelia y Alicia MIYARES (2007): *Tres textos de historia de las ideas feministas*, Fem-e-libros. Dirección URL [10/04/2007]: <http://www.creatividadfeminista.org>
- ROMÁN, Mercedes (1995): “Mujer y presión social. Comportamientos lingüísticos”, en MATTALÍA y ALEZA (eds.), pp. 174-184.
- ROMANO, Marcela (1995): “Lo culto / lo popular: un enfrentamiento en polémica”, *Letras de Deusto*, 69 (25), pp. 49-55.
- ROSSI, María José (2007): “El ocaso del arte y la estetización general de la vida en Gianni Vattimo”, *A Parte Rei*, 54.
- ROWE, William y Vivian SCHELLING (1991): *Memory and Modernity. Popular Culture in Latin America*, Londres, Verso.

- RUWET, Nicolás (2002): “Función de la palabra en la música vocal”, en ALONSO (ed.), pp. 63-92.
- SAMUEL, Ralph (ed.) (1984): *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica (1.ª ed.: 1981). [Traducción: Enric Satué.]
- SÁNCHEZ, Luis Rafael (1994): *La guagua aérea*, San Juan de Puerto Rico, Cultural (1.ª ed.: 1983).
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo (1990): “Radiografía del posmodernismo”, *Nuevo Texto Crítico*, III (6), pp. 5-15.
- SARLO, Beatriz (1985): *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1928)*, Buenos Aires, Catálogos Editora.
- \_\_\_\_ (1992): *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- \_\_\_\_ (2000): “Raymond Williams: una relectura”, en MORAÑA (ed.), pp. 309-317.
- SENABRE, Ricardo (1991): “Poesía y oralidad”, *Tropelías*, 2, pp. 193-202.
- SKLODOWSKA, Elzbieta (1991): *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- SOMMER, Doris (1991): *Foundational Fictions: the National Romances of Latin America*, Berkeley, University of California Press.
- SULLÁ, Enric (ed.) (1996): *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica.
- SUNKEL, Guillermo (2002): “Una mirada otra. La cultura desde el consumo”, en MATO (comp.), pp. 287-294.
- THOMPSON, Edward P. (1989): *La formación de la clase obrera*, Barcelona, Crítica (1.ª ed.: 1963). [Traducción: Elena Grau.]
- TRAUBE, Elizabeth G. (1996): “‘The Popular’ in American Culture”, *Annual Review of Anthropology*, 25, pp. 127-151.
- VALCÁRCEL, Amelia (2000): “La memoria colectiva y los retos del feminismo”, en RODRÍGUEZ MAGDA, VALCÁRCEL y MIYARES, pp. 23-70.

- VALENZUELA ARCE, José Manuel (comp.) (1992): *Entre la magia y la historia. Tradiciones, mitos y leyendas de la frontera*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte.
- \_\_\_\_ (2000): “Al otro lado de la línea. Representaciones socioculturales en las narrativas sobre la frontera México-Estados Unidos”, *Revista Mexicana de Sociología*, 62 (2), pp. 125-149.
- VATTIMO, Gianni (1986): *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa (1.ª ed.: 1985). [Traducción: Alberto L. Bixio.]
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1986): *Crónica sentimental de España*, Madrid, Austral (1.ª ed.: 1971).
- VILLA GUERRERO, Guadalupe y Rosa Helia VILLA GUERRERO (2004): *Pancho Villa. Retrato autobiográfico. 1894-1914*, Madrid, Taurus.
- WILLIAMS, Raymond (1971): *Culture and Society. 1780-1950*, Harmondsworth, Penguin Books (1.ª ed.: 1958).
- \_\_\_\_ (1997): *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península (1.ª ed.: 1977). [Traducción: Pablo di Masso.]
- ZUBIETA, Ana María (dir.) (2000): *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*, Buenos Aires, Paidós.
- ZUMTHOR, Paul (1989): *La letra y la voz. De la “literatura” medieval*, Madrid, Cátedra (1.ª ed.: 1987). [Traducción: Julián Presa.]
- \_\_\_\_ (1991): *Introducción a la poesía oral*, Madrid, Taurus (1.ª ed.: 1983). [Traducción: M.ª Concepción García Lomas.]

## B. APROXIMACIONES AL CANCIONERO POPULAR HISPÁNICO.

ABAROA MARTÍNEZ, Gabriel (1993): *El flaco de oro*, México DF, Planeta.

ACOSTA, Leonardo (2003): “Sabor a bolero”, *La Jiribilla*, 112. Dirección URL [10/05/2006]: [http://www.lajiribilla.cu/2003/n112\\_06/112\\_09.html](http://www.lajiribilla.cu/2003/n112_06/112_09.html).

ALBORNOZ, Aurora de (1989): “Sobre boleros”, *ABC*, 16 de febrero, p. 3.

ALÍN, José María (1991): *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia.

\_\_\_\_ (1992): “Nuevas supervivencias de la poesía tradicional”, en GARZA CUARÓN y JIMÉNEZ DE BÁEZ, pp. 402-465.

ALONSO, Dámaso y José Manuel BLECUA (1964): *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos (1.ª ed.: 1956).

APARICIO, Frances (1998): *Listening to Salsa. Gender, Latin Popular Music and Puerto Rican Cultures*, Hanover / Londres, University Press of New England.

ARMISTEAD, Samuel G. (2001): “El corrido y la balada internacional”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 30, pp. 15-35.

ASTORGA, Luis A. (1995): *Mitología del narcotraficante en México*, México DF, Plaza y Valdés / UNAM.

\_\_\_\_ (1997): “Los corridos de traficantes de drogas en México y Colombia”, Encuentro de la Latin American Studies Association, Guadalajara (México), 17-19 abril. Dirección URL [15/05/2007]: [bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lasa97/astorga.pdf](http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lasa97/astorga.pdf) –.

\_\_\_\_ (2002): “La cocaína en el corrido”, *Revista Mexicana de Sociología*, 62 (2), pp. 151-173.

\_\_\_\_ (2005): “Corridos de traficantes y censura”, *Región y sociedad*, XVII (32), pp. 145-165.

AURA, Alejandro (1990): *La hora íntima de Agustín Lara*, México DF, Cal y Arena.

- AVITIA, Antonio (1997): “La verdadera historia de Valentín de la Sierra”, *Aztlán*, 22 (1), pp. 73-90.
- \_\_\_\_ (1997-1998): *Corrido histórico mexicano: voy a cantarles la historia*, 5 vols., México DF, Porrúa.
- BALZA, José (1998): “Canción de cama y cuna”, *Imagen*, junio-agosto. Dirección URL [10/01/2006]: <http://www.analitica.com/va/hispanica/9288877.asp>.
- BAUMAN, Richard D. y Roger D. ABRAHAMS (eds.) (1981): *And other neighbourly names: social process and cultural image in Texas Folklore*, Austin, University of Texas Press.
- BÉHAGE, Gerard (1986): “Popular Music in Latin American Popular Culture”, *Studies in Latin American Popular Culture*, 5, pp. 41-67.
- BENEYTO, María (2002): “Allegro molto sostenuto. La canción popular mexicana como subgénero literario”, en ESTEBAN, SALVADOR y MORALES (eds.), pp. 31-37.
- BONILLA, Peggy (2007): “La Valentina”, en *La Escribana*. Dirección URL [10/11/2009]: <http://escribana.blogspot.com/2007/05/la-valentina.html>.
- BOTTON-BURLÁ, Flora (1992): “Las coplas de La Llorona”, en GARZA CUARÓN y JIMÉNEZ DE BÁEZ (eds.), pp. 551-572.
- CABRERA INFANTE, Guillermo (1996): *Mi música extremada*, (ed. Rosa Pereda), Madrid, Espasa Calpe.
- CANALE, Ersilia (2004): *Il “son” cubano tra musica, danza e poesia*, tesis inédita, Nápoles, Università di Napoli L’Orientale.
- CARPENTIER, Alejo (1988): *La música en Cuba*, La Habana, Letras Cubanas (1.ª ed.: 1946).
- CARRIZO, Juan Alfonso (2002): *Cantares hispanoamericanos: recopilados y estudiados por Juan Alfonso Carrizo*, Buenos Aires, Academia de Ciencias y Artes de San Isidro.

- CASTILLEJOS, Silvia (1986): *La Internacional Sonora Santanera*, México DF, Plaza & Janés.
- CASTILLO ZAPATA, Rafael (1990): *Fenomenología del bolero*, Caracas, Monte Ávila.
- CATALÁN, Diego, Samuel G. ARMISTEAD y A. SÁNCHEZ ROMERALO (1979): *El Romancero hoy: poética. 2º Coloquio Internacional*, Madrid, Gredos.
- CELIS, Roger (2001): “Subjectus Bolerensis: ¿Quién canta, goza y sufre en el bolero”, *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico, XXVIII (1), pp. 255-263.
- CLARK, Walter Aaron (ed.) (2002): *From Tejano to Tango. Latin American Popular Music*, Nueva York, Routledge.
- COLOMÉ, Delfín (1993): “Tres evocaciones de Agustín Lara”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, II (521), pp. 147-150.
- CORIA, José Felipe (1995): *El señor de las sombras: Javier Solís*, México DF, Clío.
- COUTURE, Mark (2001): “The Importance of Being Agustín Lara: *Cursilería, Machismo and Modernity*”, *Studies in Latin American Popular Culture*, 20, pp. 69-80.
- CHAMBERLAIN, Daniel (2003): “México’s Oral Narrative and Oral Contexts”, *Neohelican*, 30 (2), pp. 97-102.
- DÍAZ ROIG, Mercedes (1976): *El romancero y la lírica popular moderna*, México DF, El Colegio de México.
- \_\_\_\_ (1990): “‘Rosita Álvarez’: una cala en un corrido mexicano tradicional”, *Literatura Mexicana*, I (1), pp. 97-124.
- \_\_\_\_ (ed.) (2003): *El Romancero viejo*, Madrid, Cátedra (1.ª ed.: 1976).
- DÍAZ QUIÑONES, Arcadio (2000): prólogo a la edición de *La guaracha del Macho Camacho*, de Luis Rafael Sánchez, Madrid, Cátedra, pp. 11-95.
- DOMINGO, Hero (1997): “Cien años de desafortado lirismo. (Celebración a uno de los grandes compositores de México, Agustín Lara)”, 44 (2321), pp. 82-84.

- ESPARZA SÁNCHEZ, Cuauhtémoc (1976): *El corrido zacatecano*, México DF, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- ESTEBAN, Ángel, SALVADOR, Álvaro y Gracia MORALES (eds.) (2002): *Literatura y música popular en Hispanoamérica. Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Estudios Hispanoamericanos*, Granada, AEELH / Universidad de Granada.
- ÉVORA, Tony (2001): *El libro del bolero*, Madrid, Alianza Editorial.
- FERNÁNDEZ, Celestino (1983): “The Mexican Immigration Experience and the Corrido Mexicano”, *Studies in Latin American Popular Culture*, 2, pp. 115-130.
- FERNÁNDEZ, Celestino y James S. GRIFFITH (1988): “Mexican Horse Races and Cultural Values: the Case of ‘Los corridos del merino’”, *Western Folklore*, 47 (2), pp. 129-151.
- \_\_\_\_ (1989): “The Lighter Side of Mexican Immigration: Humor and Satire in the Mexican Corrido”, *Journal of the South West*, 3, pp. 171-196.
- FERNÁNDEZ PONCELA, Anna María (2002): *Pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar: construcciones de género en la canción popular mexicana*, México DF, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- FLORES, Richard R. (1992): “The corrido and the emergence of Texas-Mexican social identity”, *The Journal of American folklore*, 105 (416), pp. 166-182.
- FONSECA G., Vanesa (2003): “La mistificación de la quimera (...influencia de Rubén Darío y del movimiento modernista sobre la canción popular y la música de Agustín Lara)”, *Káñina*, 27 (1), pp. 51-68.
- FOPPA, Alaíde (1980): “Mujer divina”, *Agustín. Reencuentro con lo sentimental*, México DF, Domés.
- FRENK ALATORRE, Margit (1970): “Historia de una forma poética popular”, en MAGIS (coord.), pp. 371-377.
- \_\_\_\_ (dir.) (1975): *Cancionero folklórico de México. Tomo I. Coplas del amor feliz*, México DF, El Colegio de México.

\_\_\_\_ (dir.) (1977): *Cancionero folklórico de México. Tomo II. Coplas del amor desdichado y otras coplas de amor*, México DF, El Colegio de México.

\_\_\_\_ (1978): *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia.

\_\_\_\_ (dir.) (1980): *Cancionero folklórico de México. Tomo III. Coplas que no son de amor*, México DF, El Colegio de México.

\_\_\_\_ (dir.) (1982): *Cancionero folklórico de México. Tomo IV. Coplas varias y varias canciones*, México DF, El Colegio de México.

\_\_\_\_ (1997b): "Sobre los cantares populares del *Cancionero Musical de Palacio*", *Anuario de Letras*, 35, pp. 215-237.

\_\_\_\_ (2006): *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México DF, FCE.

FRENK ALATORRE, Margit e Yvette JIMÉNEZ DE BÁEZ (sel. y pról.) (1973): *Coplas de amor del folklore mexicano*, México DF, El Colegio de México (1ª ed.: 1970).

GARCÍA, Gustavo (1994): *No me parezco a nadie. La vida secreta de Pedro Infante*, México DF, Clío.

GARCÍA ASCOT, Jomi (1982): *Con la música por dentro*, México DF, Martín Casillas Editores.

GARCÍA DE LEÓN, Antonio (2002): *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, México DF, Siglo XXI.

GARCÍA TORRES, Guadalupe (1997): "Los corridos de Inés Chávez García: lírica de una leyenda moderna", *Aztlán*, 22 (1), pp. 49-71.

GARRIDO, Juan S. (1974): *Historia de la música popular en México. 1896-1973*, México DF, Extemporáneos.

GIRON, Nicole (1976): *Heraclio Bernal: ¿bandolero, cacique o precursor de la Revolución?*, México DF, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

GIRONELLA PARRA, Emiliano y Carlos MONSIVÁIS (1998): *Y sigue siendo el rey. Homenaje a José Alfredo Jiménez*, México DF, DGE Ediciones.

GÓMEZ GARCÍA, Zoila (1993): "Siempre el bolero", *Plural*, XXII (263), pp. 71-72.

- GONZÁLEZ, Aurelio (1995): “La tradición del romancero en América”, *Anthropos*, pp. 145-147.
- \_\_\_\_ (2000): “El corrido del siglo XIX: caracterización novelesca del héroe”, *Anuario de Letras*, 38, pp. 503-522.
- \_\_\_\_ (2001): “El caballo y la pistola: motivos en el corrido”, *Revista de literaturas populares*, 1, pp. 94-114.
- \_\_\_\_ (2003): “Elementos tradicionales en la caracterización de personajes en el corrido actual”, en PÉREZ MARTÍNEZ y GONZÁLEZ (eds.), pp.135-148.
- HEAU de JIMÉNEZ, Catalina (1990): *Así cantaban la Revolución*, México DF, Grijalbo.
- HENDRIX, William S. (1944): “The Source of ‘Oh, Bury me Out on the Prairie’”, *Hispania*, 27 (1), pp. 29-33.
- HERNÁNDEZ, Guillermo E. (1978): *Canciones de la raza: songs of the Chicano Experience*, Berkeley, Fuego de Aztlán.
- \_\_\_\_ (1986): “La Punitiva: El corrido norteño y la tradición oral, fonográfica e impresa”, *Heterofonía*, 29 (3), pp. 46-64.
- \_\_\_\_ (1992): “El corrido ayer y hoy: nuevas notas para su estudio”, en VALENZUELA ARCE (comp.), pp. 215-229.
- \_\_\_\_ (1995): “Nuevas perspectivas sobre el corrido: implicaciones de complicaciones y estudios contemporáneos”. Dirección URL [15/04/2007]: [www.chicano.ucla.edu/center/ events/nuevasperspectivas.htm](http://www.chicano.ucla.edu/center/events/nuevasperspectivas.htm).
- \_\_\_\_ (ed.) (1996): *The Mexican Revolution Corridos*, El Cerrito, California, Arhoolie Folklyrics Records.
- \_\_\_\_ (1999): “What is a Corrido?: Thematic Representation and Narrative Discourse”, *Studies in Latin American Popular Culture*, 18, pp. 70-91.
- \_\_\_\_ (2000): “El corrido de la Martina o romance de la Blancaniña: una cadena narrativa milenaria en versiones orales, impresas y electrónicas”, en DÍAZ VIANA (coord.), pp. 227-244.

- \_\_\_\_ (ed.) (2002): *Corridos Sin Fronteras. A New World Ballad Tradition*, Smithsonian Institution.
- \_\_\_\_ (2003a): “Corrido de Jesús Leal: el caso de un religionero michoacano de 1873”, en PÉREZ MARTÍNEZ y GONZÁLEZ (eds.), pp. 149-156.
- \_\_\_\_ (2003b): *Diez mil millas de música nortea. Memorias de Julián Garza*, Sinaloa, Universidad Autónoma de Sinaloa / Universidad de California-Los Ángeles.
- \_\_\_\_ (2005): “En busca del autor de ‘El contrabando de El Paso’”, *Aztlán*, 30 (2) pp. 139-157.
- HERRERA-SOBEK, María (1979): “The Theme of Drug Smuggling in the Mexican Corrido”, *Revista Chicano-Riqueña*, VII (4), pp. 49-61.
- \_\_\_\_ (1980): “El corrido de California de Fausto Avendaño”, *La palabra: revista de literatura chicana*, II (1).
- \_\_\_\_ (1986) “La Delgadina: Incest and Patriarcal Structure in a Spanish/Chicano Romance-Corrido”, *Studies in Latin American Popular Culture*, 5, pp. 90-107.
- \_\_\_\_ (1987): “‘Heraclio Bernal’: the Hero Monomyth Structure in the Mexican Ballad”, *ARV. Scandinavian Yearbook of Folklore*, 43, pp. 89-107.
- \_\_\_\_ (1990): *The Mexican Corrido: a Feminist Analysis*, Bloomington, Indiana University Press,
- \_\_\_\_ (1992a): “Bride Rape in the Corrido”, *ARV. Scandinavian Yearbook of Folklore*, 48, pp. 128-151.
- \_\_\_\_ (1992b): “Joaquín Murrieta: mito, leyenda e historia”, en VALENZUELA ARCE, (comp.), pp. 137-149.
- JARAMILLO AGUDELO, Darío (2008): *Poesía en la canción popular latinoamericana*, Valencia, Pre-Textos.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (1992): “Décimas en México y Puerto Rico. Variedad y tradición”, en GARZA CUARÓN y JIMÉNEZ DE BÁEZ (eds.), pp. 467-480.
- KAY, June (1961): *Las siete vidas de Agustín Lara*, Nueva York, Fancy Pres (1.<sup>a</sup> ed.: 1959). [Traducción: J. S. Cabarran.]

- KNIGHTS, Vanessa (2000): “El bolero, expresión de la modernidad latinoamericana”, *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, Bogotá. Dirección URL [07/06/2008]: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/actascolombia.html>.
- KOEGEL, John (2002): “Crossing Borders. Mexicana, Tejana and Chicana Musicians in the United States and México”, en CLARK (ed.), pp. 97-125.
- KRAUSS ACAL, Ilonka (1978): “La canción popular (en busca de una metáfora)”, *Fem*, II (6), pp. 12-15.
- KURI-ALDANA, Mario y Vicente Mendoza Martínez (sel. y prólogo) (1988): *Cancionero popular mexicano*, 2 vols., México DF, Dirección General de Culturas Populares.
- LAGMANOVICH, David (2000): “Las letras del tango en el sistema literario argentino posterior al modernismo: continuidad y ruptura”, en RÖSSNER (ed.), pp. 103-122.
- LAMADRID, Enrique (1997): “‘El sentimiento trágico de la vida’: Notes on Regional Styles in Nuevo Mexicano Ballads”, *Aztlán*, 22 (1), pp. 27-47.
- LAMAS, Marta (1978): “De abandonada a leona. La imagen de la mujer en la canción ranchera”, *Fem*, II (6), pp. 20-28.
- LEAL, Luis (1995): “El corrido de Joaquín Murrieta. Origen y difusión”, *Estudios Mexicanos*, 11 (1), pp. 1-23.
- LEÓN, Argeliers (1984): *Del canto y el tiempo*, La Habana, Letras Cubanas.
- LITVAK, Lily (1989): “Una vez nada más... (Notas sobre Agustín Lara)”, *Los Cuadernos del Norte*, X (55), pp. 10-11.
- LOBATO OSORIO, Lucila (2003): “Chalino Sánchez: corridos de personaje”, *Revista de Literaturas Populares*, III (1), pp. 87-116.
- LÓPEZ CASTRO, Gustavo (1995): *El Río Bravo es charco. Cancionero del migrante*, Zamora (Michoacán), El Colegio de Michoacán.

- MAGIS, Carlos H. (1969): *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*, México DF, El Colegio de México.
- \_\_\_\_ (1970): *Actas del Tercer Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1968)*, México DF, AIH / El Colegio de México.
- MALMERY, Gilbert (1989): “El bolero”, *Los Cuadernos del Norte*, X (55), pp. 8-10.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, Enrique (1979): “La variación en el corrido mexicano: interlocuciones del narrador y los personajes”, en CATALÁN, ARMISTEAD y SÁNCHEZ ROMERALO, pp. 65-120.
- MARTÍNEZ-YÁÑEZ, Francisco (1976): *El romance de la Blancaniña: estudio comparativo de sus variantes* (tesis doctoral), Pennsylvania, University of Pennsylvania.
- MATAMORO, Blas (2000): “La familia del tango”, en RÖSSNER (ed.), pp. 123-132
- MAYER-SERRA, Otto (1941): *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia a la actualidad*, México DF, El Colegio de México.
- McDOWELL, John H. (1972): “The Mexican Corrido: Formula and Theme in a Ballad Tradition”, *The Journal of American Folklore*, 85 (337), pp. 205-220.
- \_\_\_\_ (1981): “The Corrido of Greater Mexico as Discourse, Music and Event”, en BAUMAN D. y ABRAHAMS (eds.), pp. 44-75.
- \_\_\_\_ (1992): “Folklore as a Commemorative Discourse”, *The Journal of American Folklore*, 105 (418), pp. 403-423.
- MENDOZA, Vicente T. (1937): “Un ejemplo de romance de relación en México. El casamiento del Huitlacoche”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, I (1), pp. 15-27.
- \_\_\_\_ (1964): *Lírica narrativa de México. El corrido*, México DF, UNAM.
- \_\_\_\_ (1976): *El corrido mexicano*, México DF, FCE (1.<sup>a</sup> ed.: 1954).
- \_\_\_\_ (1982): *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología*, México DF, FCE (1.<sup>a</sup> ed.: 1961).
- \_\_\_\_ (1990): *El corrido de la Revolución Mexicana*, México DF, UNAM (1.<sup>a</sup> ed.: 1956).

- \_\_\_\_ (1997): *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, México DF, UNAM (1.<sup>a</sup> ed.: 1939).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1967): *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe (1938).
- MONSIVÁIS, Carlos (1999): “Les diré que llegué de un mundo raro”, *La Jornada*, 30/05/1999. Dirección URL [20/09/2008]: <http://www.jornada.unam.mx/1999/05/30/sem-monsi221.html>.
- MORENO, Daniel (1978) *Batallas de la Revolución y sus corridos*, México DF, Porrúa.
- MUÑOZ HIDALGO, Mariano (2007): “Bolero y modernismo: la canción como literatura popular”, *Literatura y Lingüística*, 18, pp. 101-120.
- NAVARRO, Fernando (2010): “Entrevista a Elijah Wald”, *El País*, 28/06/2010. Dirección URL [28/06/2010]: [http://www.elpais.com/articulo/internacional/narcocorridos/musicos/jazz/Chicago/Capone/elpeuint/20100628elpeuint\\_10/Tes](http://www.elpais.com/articulo/internacional/narcocorridos/musicos/jazz/Chicago/Capone/elpeuint/20100628elpeuint_10/Tes).
- NICOLOPULOS, James (1997): “The Heroic Corrido: a Premature Obituary?”, *Aztlán*, 22 (1), pp. 114-138.
- OCHOA SERRANO, Álvaro (2003): “El intrépido y desalmado José Inés García Chávez en una hoja suelta de papel volando”, en PÉREZ MARTÍNEZ y GONZÁLEZ (eds.), pp. 157-171.
- ODD, Frank L. (1983): “Women of the Romancero: a Voice of Reconciliation”, *Hispania*, 66 (3), pp. 360-368.
- PAREDES, Américo (1958): “‘El Corrido de José Mosqueda’ as an Example of Pattern in Ballad”, *Western Folklore*, XVII (3), pp. 154-162.
- \_\_\_\_ (1963): “The Ancestry of Mexico’s Corridos: a Matter of Definitions”, *Journal of American Folklore*, 73 (301), pp. 231-235.
- \_\_\_\_ (1976): *A Texas-Mexican Cancionero*, Urbana, University of Illinois Press.
- \_\_\_\_ (1998): *With his Pistol in his Hand. A border Ballad and Its Hero*, Austin, University of Texas Press (1.<sup>a</sup> ed.: 1958).

- PEDELTY, Mark (1998): “Bolero: the birth, life and decline of Mexican modernity”, *Latin American Music Review*, 20 (1), pp. 30-58.
- PINEDA FRANCO, Adela (1990): “La evolución del bolero urbano en Agustín Lara”, *Heterofonía*, XXI (102-103), pp. 4-23.
- \_\_\_\_ (1996): “The Cuban *Bolero* and its Transculturation to México: the Case of Agustín Lara”, *Studies in Latin American Culture*, 15, pp. 119-130.
- RAMÍREZ, Arturo (1990): “Views of the Corrido Hero: Paradigm and Development”, *American Review*, 18 (2), pp. 70-79.
- RAMÍREZ-BARRADAS, Herlinda (2000): “La transformación de un héroe de corrido a través del tiempo”, *Hispania*, 83 (2), pp. 189-195.
- RAMÍREZ-PIMIENTA, Juan Carlos (2004a): “Del corrido del narcotráfico al narcocorrido: orígenes y desarrollo del canto a los traficantes”, *Studies in Latin American Popular Culture*, 23, pp. 22-41.
- \_\_\_\_ (2004b): “Búsquenme en el internet: características del narcocorrido finisecular”, *Ciberletras*, 11. Dirección URL [12/04/2008]: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/>.
- RAZO OLIVA, Juan Diego (1997): “‘El corrido panegírico de la viuda resucitada’: lirismo popular narrativo entre romance, valona y corrido”, *Aztlán*, 22 (1), pp. 9-26.
- REUTER, Jas (1985): *La música popular de México: origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*, México DF, Panorama Editorial (1.<sup>a</sup> ed.: 1980).
- RICO SALAZAR, Jaime (2000): *Cien años de boleros*, Bogotá, Jaime Rico Salazar (1.<sup>a</sup> ed.: 1988).
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1982): “Del primer al último tango. (Notas sobre melodrama y populismo en la literatura latinoamericana)”, en RODRÍGUEZ, Juan Carlos *et al.*, *Granada Tango. Libro para hablar con las ciudades y en solidaridad con nosotros mismos*, Granada, La Tertulia, pp. 45-107.

- RODRÍGUEZ JULIÁ, Edgardo (1983): *El entierro de Cortijo*, San Juan de Puerto Rico, Ediciones Huracán.
- \_\_\_\_ (1986): *Una noche con Iris Chacón*, Virginia, Antillana.
- RODRÍGUEZ TORO, Hero (1997): “De Guillermo Prieto a Agustín Lara. El músico Lara y el escritor Prieto, dos artistas mexicanos”, *¡Siempre!*, 27 marzo, 43 (2284), p. 67.
- ROMANO, Eduardo (2000): “Algunas observaciones sobre letristas y poetas en el lapso 1915-1962”, en RÖSSNER (ed.), pp. 175-189.
- ROMANO, Marcela (1992a): “Serrat: la canción en tránsito hacia otros discursos”, *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica*, 16, pp. 145-153.
- \_\_\_\_ (1992b): “Canción popular hispana: la otra voz de la poesía”, en MARTÍNEZ CUITIÑO y LOIS (eds.), vol. 2, pp. 875-879.
- \_\_\_\_ (1997): “Machado por Serrat y Cortez: del poema al canto. (Una versión de la versión)”, *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica*, 22, pp. 105-118.
- RÖSSNER, Michael (ed.) (2000): “*¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!*” *El fenómeno tanguero y la literatura*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Rosa Virginia (2003): “Los sones y sus coplas: una propuesta para su estudio”, en PÉREZ MARTÍNEZ y GONZÁLEZ (eds.): *El folclor literario en México*, Zamora (Michoacán), El Colegio de Michoacán / Universidad Autónoma de Aguascalientes, pp. 261-272.
- SCHMIDT, Henry C. (1988): “History, Society and the Popular Lyric in Mexico: a Study in Cultural Continuity”, *Estudios mexicanos*, 4 (2), pp. 295-318.
- SERNA, Enrique (1993): *Jorge el bueno*, México DF, Clío.
- SIMMONS, Merle E. (1953): “Attitudes toward the United States in Mexican Corridos”, *Hispania*, 36 (1), pp. 34-42.
- \_\_\_\_ (1957): *The Mexican Corrido as a Source for Interpretive Study of Modern México (1870-1950)*, Bloomington, Indiana University Press.

\_\_\_\_ (1963): "The Ancestry of Mexico's Corridos", *Journal of American Folklore*, 76 (299), pp. 1-15.

*Son de madera* (1997): *Son de madera*, grabación discográfica, Urtext Digital Classics.

SINAGAWA, Herberto (2002): *Ferrusquilla dice: -Échame a mí la culpa*, México DF / Buenos Aires, Siglo XXI.

SOTO VÁZQUEZ, José (2008): "Estudio comparativo entre la lírica cancioneril y la música popular del siglo XX: bolero y tango", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios de la Universidad Complutense de Madrid*. Dirección URL [10/ 11/ 2008]: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/lircanci.html>.

TAPIA TOVAR, Evangelina (2003): "El bolero y la cultura de la vida cotidiana", en PÉREZ MARTÍNEZ y GONZÁLEZ, (eds.), pp. 339-346.

TORRES, George (2002): "The *Bolero Romántico*. From Cuban Dance to International Popular Song", en CLARK (ed.), pp. 151-171.

VALBUENA ESTEBAN, Carlos (2006): "El narco-corrido colombiano, una literatura reemergente", *Revista Iberoamericana*, LXXII (217), pp. 765-772.

VALDÉS CANTERO, Alicia (ed.) (2000): *Nosotros y el bolero*, La Habana, Letras Cubanas.

VALENZUELA ARCE, José Manuel (2003): *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas.

VILARIÑO, Idea (1965): *Las letras de tango*, Buenos Aires, Schapire.

WALD, Elijah (2001): *Narcocorrido: a Journey into the Music of Drugs, Guns and Guerrillas*, Nueva York, Rayo.

WEISS, Daniel G. (1992): "The Ballad and its Role in the Formation of National Identity: The Mexican Border Corrido, a Case Study", *ARV. Scandinavian Yearbook of Folklore*, 48, pp. 145-151.

WELLINGA, Klaas (2002): "Cantando a los traficantes", *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, 22, pp. 137-154.

WEST-DURÁN, Alan (2003): “Devo(ra)ciones: sabores y saberes de la memoria en el bolero”, *Studies in Latin American Popular Culture*, 22, pp. 61-72.

ZAVALA, Iris M. (1989): “El discurso amoroso del bolero. (De héroes y heroínas en lo imaginario social)”, *Los Cuadernos del Norte*, X (55), pp. 2-7.

\_\_\_\_ (1995): “El bolero: el canto del deseo”, *Anthropos*, 166-167, pp. 105-108.

\_\_\_\_ (2000): *El Bolero. Historia de un amor*, Madrid, Celeste (1.ª ed.: 1991.)

### C. ESTUDIOS SOBRE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA.

ACOSTA, Leonardo (1986): “*Bolero*: la más reciente novela de Lisandro Otero”, *Casa de las Américas*, 159, pp. 153-155.

AÍNSA, Fernando (1999): “Raíces populares y cultura de masas en la nueva narrativa hispanoamericana”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, pp. 75-86.

\_\_\_\_ (2002): “Composición musical y estructura novelesca: las felices interferencias de la ficción hispanoamericana”, en ESTEBAN, SALVADOR y MORALES (eds.), pp. 163-173.

\_\_\_\_ (2003): *Reescribir el pasado*, Mérida (Venezuela), CELARG.

ALEMÁN, Jesse (1998): “Chicano Novelistic Discourse: Dialogizing the Corrido Critical Paradigm”, *MELUS*, 23 (1), pp. 49-64.

AMADAS, Mario, GARCÍA, Marc y Unai VELASCO (2010): “Entrevista con Yuri Herrera”, *Quimera. Dossier sobre narcoliteratura*, 315, pp. 31-35.

AMÍCOLA, José (2000): *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires / Barcelona / México DF, Paidós.

APARICIO, Frances R. (1993): “Entre la guaracha y el bolero: un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña”, *Revista Iberoamericana*, 59 (16), pp. 73-89.

- ARENAS-MONREAL, Rogelio y Gabriela OLIVARES TORRES (2001): “Gonzalo Celorio: el prodigio de la memoria”, *La voz a ti debida. Conversaciones con escritores mexicanos*, México, Plaza & Valdés, pp. 161-180.
- ARIAS, Ángel (2002): “Interludios musicales en la novela de tema cristero”, en ESTEBAN, SALVADOR y MORALES (eds.), pp. 189-197.
- ARRIGOITIA, Luis (1978): “Una novela escrita en puertorriqueño: *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez”, *Revista de Estudios Hispánicos*, V, pp. 71-89.
- AVITIA, Antonio (1994): *Antonio Estrada, una literatura en el ostracismo*, Durango, Gobierno del Estado de Durango / SECyD.
- BARCHINO, Matías (2002): “Libros con música: jazz en las misceláneas de Julio Cortázar”, en ESTEBAN, SALVADOR Y MORALES (eds.), pp. 493-500.
- BARCHINO, Matías y María RUBIO MARTÍN (coords.) (2004): *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- BARRADAS, Efraín (1981): *Para leer en puertorriqueño. Acercamiento a la obra de Luis Rafael Sánchez*, Río Piedras (Puerto Rico), Cultural.
- BECERRA, Eduardo (ed. y prol.) (1999): *Líneas aéreas*, Madrid, Lengua de Trapo.
- \_\_\_\_ (2000): “La narrativa de Mayra Montero en el contexto de la escritura femenina hispanoamericana”, en GONZÁLEZ BOIXO, ORDIZ VÁZQUEZ y ÁLVAREZ MAURÍN (coords.), pp. 639-647.
- \_\_\_\_ (2004): “Hacia la descolonización de la Colonia. Testimonio, crítica literaria y tradición ancilar latinoamericana”, *América sin nombre. Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante. Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano*, 5-6, pp. 38-43.
- \_\_\_\_ (2006): “Mujer, género y escritura: nuevos paradigmas y algunas interrogantes”, en ENCINAR, LÖFQUIST y VALCÁRCEL (coords.), pp. 223-228.

- BELMONTE SERRANO, José y José Manuel LÓPEZ DE ABIADA (eds.) (2003): *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia, Nausícaä.
- BELTRÁN FÉLIX, Geney (2003): “El fabulador en octosílabos o el corridista culto. La prosa rítmica de Daniel Sada”, *Revista de Literatura Populares*, III (1), pp. 117-140.
- BERUMEN, Humberto Félix (2006): “El sistema literario regional. Una propuesta de análisis”, en BETANCOURT (coord.), pp. 29-41.
- BETANCOURT, Ignacio (coord.) (2006): *Investigación literaria y región*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos (1969): “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, en LAFFORGUE (comp.), pp. 85-113.
- BOSCH, Lolita (2009): “Contar la violencia”, *El País*, 8 de agosto. Dirección URL [08/08/2009]:[http://www.elpais.com/articulo/semana/Contar/violencia/elpepuculb/20090808elpbabese\\_3/Tes](http://www.elpais.com/articulo/semana/Contar/violencia/elpepuculb/20090808elpbabese_3/Tes).
- BRITTO, Luis (1994): “*In memoriam* Daniel Santos”, *Imagen latinoamericana*, 10.
- BRUCE-NOVOA, Juan (1991): “La novela de la Revolución Mexicana: la topología del final”, *Hispania*, 74 (1), pp. 36-44.
- BRUZUAL, Alejandro (2006): “Palabra, música y cultura en Hispanoamérica”, *Revista Iberoamericana*, LXXII (217), pp. 765-772.
- BUSH, Roland E. (1985): “The art of the fugue: musical presence in Alejo Carpentier’s *Los pasos perdidos*” *Latin American Music Review*, 6 (2), pp. 129-151.
- CABEZÓN DOTY, Claudia (1998): “Literatura y cine latinoamericanos en *diálogo intermedial*”, *Taller de Letras*, 26, pp. 29-54.
- CAELLAS, Marc (2010): “La literatura del narco”, *Quimera. Dossier sobre narcoliteratura*, 315, pp. 28-29.
- CALVIÑO, Julio (1990): “Las máscaras de la conciencia infeliz”, *Ínsula*, 517, pp. 25-26.

- CAMPOS, Jorge (1966): "Del corrido al cuento: Mauricio Magdaleno", *Ínsula*, 21 (230), p. 11.
- CAMPOS, René A. (1991): "The Poetics of the Bolero in the Novels of Manuel Puig", *World Literature Today*, 65 (4), pp. 637-642.
- CANTERO ROSALES, M.<sup>a</sup> Ángeles (2004): *El 'boom femenino' hispanoamericano de los años ochenta*, Granada, Universidad de Granada.
- CARBALLO, Emmanuel (1994): *Protagonistas de la literatura mexicana*, México DF, Porrúa.
- CARTOLANO, Ana María (2000): "'Nostalgia de las cosas que han pasado'. Presencia del tango en el teatro argentino de las últimas cuatro décadas", en RÖSSNER (ed.), pp. 43-57.
- CASTILLO, Debra A. (2001): "She sings boleros: Santos-Febres' *Sirena Selena*", *Latin American Literary Review*, 28 (57), pp. 13-25.
- CASTRO-KLARÉN, Sara (1984): "La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina", en GONZÁLEZ y ORTEGA (eds.), pp. 27-46.
- \_\_\_\_ (ed.) (2003): *Narrativa femenina en América Latina. Prácticas y perspectivas teóricas. / Latin American Women's Narrative. Practice and Theoretical Perspectives*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.
- COBO BORDA, Juan Gustavo (1996): "García Márquez, contar cantando: de los cantos vallenatos a las seis suites para chelo solo de Bach", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 552, pp. 55-61.
- COCA, César (2006): *García Márquez canta un bolero. Una relectura en clave musical de la obra del Nobel colombiano*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- COLLINS, Zazil Alaíde (2007): "Delito por bailar el chachachá. Música popular y literatura", *Letralia*, XII (171). Dirección URL [15/09/2008]: <http://www.letralia.com/171/articulo06.htm>.
- COLMEIRO, José F. (1989): "Lenguajes propios y lenguajes apropiados en *The Buenos Aires Affair* de Manuel Puig", *Hispanic Review*, 57 (2), pp. 165-188.

- CORBATTA, Jorgelina (1988): *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*, Madrid, Orígenes.
- CORONA, Ignacio (2005a): “El género negro en el norte de México”, *Quimera*, 258, pp. 29-30.
- \_\_\_\_ (2005b): “Violencia, subjetividad y mediación cultural: un abordaje al neopoliciaco a través de la narrativa de Élmer Mendoza”, en RODRÍGUEZ-PIMIENTA y FERNÁNDEZ (comps.), pp. 175-201.
- CRUZ MALAVET, Arnaldo (1985): “Repetition and the Language of the Mass Media in Luis Rafael Sánchez’s *La guaracha del Macho Camacho*”, *Latin American Literary Review*, XIII (26), pp. 35-48.
- \_\_\_\_ (1988): “La historia y el bolero en *Solo cenizas hallarás (bolero)*”, *Revista Iberoamericana*, 54 (142), pp. 63-72.
- CHANG, Leiling (2002): “Una novela musical: *Concierto barroco* de Alejo Carpentier”, en ALONSO (ed.), pp. 149-170.
- DAVOBE, Juan Pablo (2004): “‘Villistas para todo lo que se ofrezca’: violencia campesina, bandidaje y política subalterna en *¡Vámonos con Pancho Villa!*”, de Rafael F. Muñoz, *Quehacer*, 151, pp. 15-24.
- DE CESARE, Giovanni Battista y Silvana SERAFINI (eds.) (1993): *El girador. Studi di Letterature Iberiche e Ibero-Americane offerti a Giuseppe Bellini*, Bulzoni, Roma.
- DE MAESENEER, Rita (2002): “Denzil Romero, Enriqueillo Sarmiento y Zoé Valdés a ritmo de bolero”, *Iberoamericana*, II (5), pp. 37-54.
- \_\_\_\_ (2004): “Cinco reflexiones sobre el bolero aún por melodiarse”, en RODRÍGUEZ CARRANZA y NAGLE (eds.), pp. 57-70.
- \_\_\_\_ (2006): “Los hombres en pena en ‘Vellonera de sueños’ de Luis Martín Gómez y ‘Cuatro selecciones por una peseta’
- DE MAESENEER, Rita y Salvador MERCADO RODRÍGUEZ (2008): *Ocho veces Luis Rafael Sánchez*, Madrid, Verbum.

- DESSAU, Adalbert (1972): *La novela de la Revolución Mexicana*, México DF, FCE (1.<sup>a</sup> ed.: 1967).
- \_\_\_\_ (1975): Dessau, Adalbert, “La novela de la Revolución Mexicana”, en RODRÍGUEZ CORONEL (comp.), pp. 43-75.
- DÍAZ, Luis Felipe (2003): “*La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez y la cultura tardomoderna de la pseudocomunicación”, *Revista de Estudios Hispánicos*, XXX (I), pp. 97-118.
- DIEGO, Gerardo (2000): *Obras completas. Volumen 8*, (ed. de Francisco Javier Díez DE REVENGA y José Luis BERNAL), Madrid, Alfaguara.
- DIONISI, María Gabriella (2002): “El elemento musical en la obra de Renée Ferrer”, *América sin nombre*, 4, pp. 12-17.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher (sel., intr. y notas) (1991): *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, 2 vols., México DF, FCE.
- DUFFEY, Patrick (1996): *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo XX*, México DF, UNAM. [Traducción: Ignacio Quirarte.]
- ENCINAR, Ángeles, LÖFQUIST, Eva y Carmen VALCÁRCEL (coords.) (2006): *Género y Géneros II. Escritura y Escritoras Iberoamericanas*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- ESPINOZA CONTRERAS, Telba (2009): *La música popular como arena de negociación en la literatura caribeña contemporánea*, Tesis de maestría, Baton Rouge, Louisiana State University. Dirección URL [16/08/2009]: [http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-04142009201914/unrestricted/Espinoza\\_thesis.pdf](http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-04142009201914/unrestricted/Espinoza_thesis.pdf).
- ESTEBAN, Ángel (1992): *La modernidad literaria de Bécquer a Martí*, Granada, Impredisur.
- ESTRADA, Julio (1990): *El sonido en Rulfo*, UNAM, México DF.
- EZQUERRO, Milagros (1997): “*El gallo de oro* o el texto enterrado”, en RULFO, pp. 785-799.

- FELIÚ, Fernando (2000): “Del ritmo en clave de un disco rayado: *La Guaracha del Macho Camacho*, un pentagrama”, *Revista de Estudios Hispánicos*, XXVII (2), pp. 223-240.
- FERNÁNDEZ, Teodosio (2000): “Narrativa hispanoamericana de fin de siglo. Propuesta para la configuración de un proceso”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 604, pp. 7-13.
- FERNÁNDEZ, Teodosio, MILLARES, Selena y Eduardo BECERRA (1995): *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Universitas.
- FERREIRA, César (1993a): “Bryce Echenique y la novela del posboom: lectura de *La última mudanza de Felipe Carrillo*”, *Chasqui*, 2, pp. 34-48.
- \_\_\_\_ (1993b) “Gonzalo Celorio, *Amor propio*”, *Chasqui*, XII (2), pp. 156- 158.
- FERREIRO GONZÁLEZ, Carlos (2002): “Música, erotismo y *fatum*: tres constantes en la narrativa de Mayra Montero”, en ESTEBAN, SALVADOR y MORALES (ed.), pp. 235-238.
- FERRERES, Rafael (1975): “La mujer y la melancolía en los modernistas”, en LITVAK (ed.), pp. 176-188.
- FOLEY BUEDEL, Barbara (2007): “Gender (in)difference and the articulation of identity in *Bésame macho* by Pedro Vllora”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 32 (2), pp. 345-364.
- FORNET, Jorge (1994): *Reescrituras de la memoria: novela femenina y Revolución en México*, La Habana, Letras Cubanas.
- FRANCO, Jean (1981): “Narrador, autor, superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masas”, *Revista Iberoamericana*, XLVII (114-115), pp. 129-147.
- \_\_\_\_ (1984): “Memoria, narración y repetición: la narrativa hispanoamericana en la época de la cultura de masas”, en RAMA (ed.), pp. 111-129.

- FUENTE, José Luis de (2002): “*La importancia de llamarse Daniel Santos de Luis Rafael Sánchez: hacia una sincrética narrativa musical*”, en ESTEBAN, SALVADOR y MORALES (eds.), pp. 239-246.
- FUENTES, Carlos (1969): *La nueva novela latinoamericana*, México DF, Joaquín Mortiz.
- \_\_\_\_ (2007): prólogo a *Los de abajo*, de Mariano Azuela, México DF, FCE, pp. 9-31.
- GALEOTA, Vito (1993): “*El gallo de oro* de Juan Rulfo e il genere letterario”, en DE CESARE y SERAFINI, pp. 437-448.
- GALLEGO, Isabel (2002): “Cortázar, *Rayuela* y el blues”, en ESTEBAN, SALVADOR y MORALES (eds.), pp. 247-252.
- GARCÍA MÉNDEZ, Javier (1967): “Por una escucha bajtiniana de la novela latinoamericana”, *Casa de las Américas*, 163, pp. 10-30.
- GIACOMAN, Helmy F. (1968): “La relación músico-literaria entre la Tercera Sinfonía *Heroica* de Beethoven y la novela *El acoso* de Carpentier”, *Cuadernos Americanos*, 27 (3), pp. 113-129.
- \_\_\_\_ (comp.) (1971): *Homenaje a Carlos Fuentes. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Nueva York, Las Américas.
- \_\_\_\_ (comp.) (1974): *Homenaje a Juan Rulfo*, Madrid, Anaya.
- GIL AMATE, Virginia (2002): “*Un silencio de corchea: nueva melodía* de Daniel Moyano”, en ESTEBAN, SALVADOR y MORALES (eds.), pp. 253-258.
- GLANTZ, Margo (2006): “Vigencia de Nellie Campobello”, Flinders University Languages Group Online Review, 3 (1). Dirección URL [13/09/2008]: <http://ehlt.flinders.edu.au/deptlang/fulgor>.
- GLENN, Kathleen M. (1990): “Conversación con Rosa Montero”, *Anales de literatura española contemporánea*, 15 (1-3), pp. 275-283.
- GONZÁLEZ, Aníbal (1983): “(D)escribir a Iris Chacón: la literatura puertorriqueña y los medios de comunicación masiva”, *Eco*, 44 (265), pp. 12-21.

- GONZÁLEZ, Patricia Elena y Eliana ORTEGA (eds.) (1984): *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Río Piedras, Huracán.
- GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos (1983): *Claves narrativas de Juan Rulfo*, León, Universidad de León.
- GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos, ORDIZ VÁZQUEZ, Javier y María José ÁLVAREZ MAURÍN (coords.) (2000): *Literatura de las Américas (1898-1998). Volumen II*, León, Universidad de León.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (1980): "Literature of Hispanic Caribbean", *Latin American Review*, VIII (16), pp. 2-17.
- \_\_\_\_ (2000): *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México DF, FCE (1.<sup>a</sup> ed.: 1990). [Traducción: Virginia Aguirre Muñoz.]
- GONZÁLEZ SILVA, Pausides (1998): *La música popular del Caribe hispano en su literatura: identidad y melodrama*, Caracas, CELARG.
- GONZÁLEZ-ORTEGA, Nelson (1999): "La novela latinoamericana de fines del siglo XX: 1967-1999. Hacia una tipología de sus discursos", *Moderna Språk*, XCIII (2), pp. 203-228. Dirección URL [2005]: <http://www.hf.uio.no/kri/spansk/emne/spa1301/textos/sem/nelsonmoderna.pdf> -.
- GUERRERO RUIZ, Pedro (2003): "*La Reina del Sur*: el lenguaje de una aventura", en BELMONTE SERRANO y LÓPEZ DE ABIADA (eds.), pp. 129-150.
- GÜEMES, César (2002): "*Idos de la mente* marca el reencuentro de Crosthwaite con la música norteña", *La Jornada*, 26 de enero. Dirección URL [20/05/2007]: <http://www.jornada.unam.mx/2002/01/26/07an1cul.php?origen=cultura.html>.
- GUIBERT, Rita (1971): "Guillermo Cabrera Infante. Conversación sobre *Tres Tristes Tigres*", *Revista Iberoamericana*, 76-77, pp. 537-554.
- GUTIÉRREZ, Mariela A. (2004): *Rosario Ferré en su Edad de Oro. Heroínas subversivas de Papeles de Pandora y Maldito Amor*, Madrid, Verbum.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael (1983): *Modernismo*, Barcelona, Montesinos.
- JAIMES FREYRE, Ricardo (2004): "Justicia india", en MENTON (ed.), pp. 195-201.

- JIMÉNEZ, José Olivio (1979): *El Simbolismo*, Madrid, Taurus.
- \_\_\_\_ (sel. y pról.) (1985): *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Hiperión.
- HAZERA, Lydia H. (1985): “Strategies for Reader Participation in the Works of Cortázar, Cabrera Infante and Vargas Llosa”, *Latin American Literary Review*, XIII (26), pp. 19-34.
- IGLESIAS PRIETO, Norma (2004): “‘En pocas palabras’: representaciones discursivas de la frontera México-Estados Unidos”, *Aztlán*, 26 (1), pp. 145-154.
- KEIZMAN, Betina (2007): “Entre el testimonio y la autobiografía: *Cartucho* y la construcción de una memoria poética/política”, 9, pp. 35-40. Dirección URL [13/09/2008]:[http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/1687/keizmancilha9p35a40.pdf](http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1687/keizmancilha9p35a40.pdf).
- KNIGHTS, Vanessa (2001b): “(De)constructing gender: the bolero in Ángeles Mastretta’s *Arráncame la vida*”, *Journal of Romance Studies*, 1 (1), pp. 69-84.
- KOHUT, Karl (coord.) (1991): *Literatura mexicana hoy*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.
- \_\_\_\_ (ed.) (1997): *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.
- KOZAK ROVERO, Gisela (1993): *Rebelión en el Caribe Hispánico*, Caracas, La Casa de Bello.
- KRAKUSIN, Margarita (1996): *La novelística de Alfredo Bryce Echenique y la narrativa sentimental*, Madrid, Pliegos.
- LAFFORGUE, Jules (1969): *Nueva novela latinoamericana I*, Buenos Aires, Paidós.
- LEAL, Luis (1978): “The American in the Mexican Literature”, *MELUS*, 5 (3), pp. 16-25.
- \_\_\_\_ (1990): “Notas sobre el cuento de la Revolución Mexicana”, en LEAL y VALADÉS, pp. 91-117.

- LEAL, Luis y Edmundo VALADÉS (1990): *La Revolución y las letras*, México DF, CONACULTA (1.<sup>a</sup> ed.: 1960).
- LIMÓN, José (1992): *Mexican Ballads, Chicano Poems: History and Influence in Mexican-American Social Poetry*, Oxford / Berkeley, University of California Press.
- LINARES, Félix (2002): “Entrevista con Arturo Pérez-Reverte”, Bilbao, 13 de junio.  
Dirección URL [06/04/2003]:  
<http://canales.elcorreodigital.com/auladecultura/reverte1.html>.
- LITVAK, Lily (ed.) (1975): *El Modernismo*, Madrid, Taurus.
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel y Augusta LÓPEZ BERNASOCCHI (eds.) (2000): *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, Madrid, Verbum.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia (1991): “Nuevas formas de ser mujer en la narrativa contemporánea de escritoras mexicanas”, *Casa de las Américas*, pp. 3-8.
- \_\_\_\_ (coord.) (1995): *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, México DF, El Colegio de México.
- \_\_\_\_ (1995b): “Justificación teórica: fundamentos feministas para la crítica literaria”, en *Sin imágenes falsas*, pp. 13-48.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia, Amelia MALAGAMBA y Elena URRUTIA (eds.) (1990): *Mujer y literatura mexicana y chicana. II. Culturas en contacto*, México DF / Tijuana, El Colegio de México / El Colegio de la Frontera Norte.
- LUDMER, Josefina (1979): “*Tres Tristes Tigres*: órdenes literarios y jerarquías sociales”, *Revista Iberoamericana*, 108-109, pp. 493-512.
- \_\_\_\_ (1984): “Tretas del débil”, en GONZÁLEZ y ORTEGA (eds.), pp. 47-54.
- LLARENA, Alicia (1992): “*Arráncame la vida*, de Ángeles Mastretta: el universo desde la intimidad”, *Revista Iberoamericana*, 159, pp. 465-475.

- \_\_\_\_\_ (1996): “Multiplicidad y hallazgo de un ojo posmoderno (*Mujeres de ojos grandes*, de Ángeles Mastretta”, en RUIZ BARRIONUEVO y REAL RAMOS (eds.), pp. 185-195.
- \_\_\_\_\_ (2004): “Espacio e identidad: narradores del norte de México”, *ConNotas. Revista de crítica y teoría literarias*, II (3), pp. 193-213.
- MANZARI, H. J. (2005): “Violence and the Seduction of History in *Musiquito. Anales de un déspota y de un boquerista*”, *Ciberletras*, 14. Dirección URL [15/02/2006]: <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v14/manzari.htm>.
- MANZONI, Celina (ed.) (2003): *La fugitiva contemporaneidad. La narrativa latinoamericana: 1990-2000*, Buenos Aires, Corregidor.
- MARTÍN, Mario (2005): “El cuento policiaco bajacaliforniano: una realidad de doble fondo ante la revisión de lo fronterizo”, en RAMÍREZ-PIMIENTA y FERNÁNDEZ (comps.), pp. 39-59.
- MARTÍNEZ CUITIÑO, Luis y Elida LOIS (eds.) (1992): *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas “España en América y América en España”*, 2 vols., Buenos Aires, Asociación Argentina de Hispanistas / Universidad de Buenos Aires.
- MARTÍNEZ ECHAZÁBAL, Lourdes (1995): “Arráncame la vida: crítica de una crítica”, en LÓPEZ GONZÁLEZ (coord.), pp. 545-558.
- MATAMORO, Blas (2002): “El músico, ese perseguidor: de Felisberto a Cortázar”, en ESTEBAN, SALVADOR y MORALES (eds.), pp. 21-29.
- MATTALÍA, Sonia (1995): “El saber de las otras: hablan las mujeres”, en MATTALÍA y ALEZA (eds.), pp. 21-30.
- \_\_\_\_\_ (2002): “Música en el corazón de Masoch: mujeres que lloran y cantan”, en ESTEBAN, SALVADOR y MORALES (eds.), pp. 55-67.
- MATTALÍA, Sonia y Milagros ALEZA (eds.) (1995): *Mujeres, escrituras y lenguajes en la cultura española y latinoamericana*, Valencia, Universidad de Valencia.

- MAURER, Christopher (1986): “Lorca y las formas de la música”, en SORIA OLMEDO (ed.), pp. 237-250.
- \_\_\_\_ (1997): “García Lorca y el arte tradicional: del Romancero Oral a los *ballets russes*”, en SORIA OLMEDO (ed.), pp. 43-61.
- MÉNDEZ GUÉDEZ, Juan Carlos (1999): “Veinte años no es nada. Notas sobre narrativa venezolana del noventa y el ochenta”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios de la Universidad Complutense de Madrid*. Dirección URL [20/07/2008]: [http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/li\\_venez.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/li_venez.html).
- MENDIOLA OÑATE, Pedro (2002): “‘Por una aristocracia arrabalera’: la incorporación del tango a la ciudad letrada”, en ESTEBAN, SALVADOR, MORALES (eds.), pp. 69-75.
- MENTON, Seymour (1967): “La estructura épica de *Los de abajo* y un prólogo especulativo”, *Hispania*, 50 (4), pp. 1001-1011.
- \_\_\_\_ (1993): *La nueva novela histórica de la América Latina. 1979-1992*, México DF, FCE.
- \_\_\_\_ (ed.) (2004): *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica*, México DF, FCE.
- MERCADO RODRÍGUEZ, Salvador (2008a): “Música y memoria en *La importancia de llamarse Daniel Santos*”, en DE MAESENEER y MERCADO RODRÍGUEZ, pp. 67-97.
- \_\_\_\_ (2008b): “La reescritura de la ficción fundacional en *La importancia de llamarse Daniel Santos*”, en DE MAESENEER y MERCADO RODRÍGUEZ, pp. 99-121.
- MERRIM, Stephanie (1980): “A Secret Idiom: the Grammar and Role of Language in *Tres Tristes Tigres*”, *Latin American Review*, VIII (16), pp. 96-117.
- MONSIVÁIS, Carlos (1996): “Juan Rulfo: declaración de bienes”, *La Jornada*, 5 mayo.
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús y Ángel ESTEBAN (eds.) (2008): *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.

- MORALES, Ángel Luis (1978): “Consideraciones sobre *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez”, *Revista de Estudios Hispánicos*, V, pp. 7-25.
- MOREJÓN, Nancy (comp.) (1974): *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, La Habana, Casa de las Américas.
- MUÑOZ VARGAS, Jaime (2006): “*Idos de la mente*: novela con acordeón y bajo sexto”, *Espéculo*, 23. Dirección URL [15/01/2007]: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/crosthwa.html>.
- NAVAJAS, Gonzalo (2000): “Arturo Pérez-Reverte y la literatura de un tiempo ejemplar”, en LÓPEZ DE ABIADA y LÓPEZ BERNASOCCHI (eds.), pp. 297-318.
- NEGRÍN, Edith (1992): “Dos canciones populares en una novela de José Revueltas: las expresiones de la mexicanidad”, en GARZA CUARÓN y JIMÉNEZ DE BÁEZ (eds.), pp. 887-905.
- NOGUEROL, Francisca (2002): “El tango o la vida”, en ESTEBAN, SALVADOR, MORALES (eds.), pp. 85-93.
- NORIEGA, Teobaldo A. (1982): “Musicalización narrativa en *El compadre*, de Carlos Droguett”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 380, pp. 440-449.
- \_\_\_\_ (1992): “*Pero sigo siendo el rey*: musicalidad e intertextualidad del relato”, en VILANOVA (ed.), pp. 869-877.
- OCÓN-GARRIDO, Rocío (2005): *The Postmodern Traces of Pérez-Reverte's Novels*, (tesis doctoral), Austin (Texas), Universidad de Texas.
- ORDÓÑEZ, Jorge Eliécer (2002): “‘Llanto de luna’: entre el bolero y la poesía”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Dirección URL [25/11/2008]: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/llanto.html>.
- ORTEGA, Julio (1984): *El hilo del habla. La narrativa de Alfredo Bryce Echenique*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- \_\_\_\_ (2003): “Bryce Echenique y los tiempos de la escritura”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 30 (1), pp. 231-245.

- \_\_\_\_ (2008): “José Balza y el relato del primer día”. Dirección URL [13/11/2008]: <http://www.sololiteratura.com/josebalza.htm>.
- OSORIO, Nelson T. (1988): “Beto Galán: el sonero como artista”, *Hispanamérica*, XVII (49), pp. 107-110.
- OTERO GARABÍS, Juan (2000): *Nación y ritmo: “descargas” desde el Caribe*, San Juan de Puerto Rico, Ediciones Callejón.
- OVIEDO, José Miguel (2003a): *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo 2. Del Romanticismo al Modernismo*, Madrid, Alianza (1.ª ed.: 1997).
- \_\_\_\_ (2004): *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza (1.ª ed.: 2001).
- PACHECO, Carlos (1992): *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Caracas, Ediciones La Casa de Bello.
- \_\_\_\_ (1995): “Sobre la construcción de lo rural y lo oral en la literatura hispanoamericana”, *Revista crítica de literatura latinoamericana*, XXI (42), pp. 57-71.
- PAREDES, Raymond A. (1978): “Special Feature: the Evolution of Chicano Literature”, *MELUS*, 5 (2), pp. 71-110.
- PARRA, Eduardo Antonio (2004): “El lenguaje de la literatura del norte de México”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 59, pp. 71-77.
- \_\_\_\_ (2005a): “Trabajos del reino de Yuri Herrera. La fábula del narcotráfico”, *Letras Libres*, 81, pp. 79-80.
- \_\_\_\_ (2005b): “Norte, narcotráfico y literatura”, *Letras Libres*, 82, pp. 60-61.
- PARRA, Max (1998): “Memoria y guerra en *Cartucho* de Nellie Campobello”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XXIV (47), pp. 167-186.
- \_\_\_\_ (2005): *Writing Pancho Villa’s Revolution*, Austin, University of Texas Press.
- PAVÓN, Alfredo (ed.) (2004): *Cuento muerto no anda*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala.

- PAZ SOLDÁN, Edmundo (2005): “El mundo artificial de Cabrera Infante”, *Lateral*, 124. Dirección URL [12/05/2006]: [www.lateral-ed.es/revista/revista/articulos/124\\_pazsoldan.htm](http://www.lateral-ed.es/revista/revista/articulos/124_pazsoldan.htm).
- PEIRÓ, José Vicente (2006): *Las músicas de Cortázar*, Valencia, Institut Alfons el Magnànim / Diputación de Valencia.
- PELLICER, Rosa (2002): “La narrativa de Bryce Echenique: un ejercicio intertextual”, en ESTEBAN, SALVADOR y MORALES (eds.), pp. 293-300.
- PEÑA DORIA, Olga Martha (2002): “La dramaturgia femenina y el corrido mexicano teatralizado”, *Sincronía*, otoño. Dirección URL [15/06/2008]: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/otono02.htm>.
- PEÑARANDA, Rosario (1995): “Narradoras latinoamericanas de los ochenta en la “salsa” de la escritura”, en MATTALÍA y ALEZA (eds.), pp. 33-38.
- PÉREZ ORTIZ, Melanie (2003): “Las palabras archivadas: malabarismos en la escritura de Ana Lidia Vega”, *Revista de Estudios Hispánicos*, XXX (1), pp. 119-139.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo (2000): “La vía europea al best-seller”, en LÓPEZ DE ABIADA y LÓPEZ BERNASOCCHI (eds.), pp. 361-367.
- \_\_\_\_ (2002): “A la caza del narco”, *El País Semanal*, 2 de junio. Dirección URL [06/04/2003]: [http://www.capitalatriste.com/escritor.html?s=cementerio/ce\\_caza\\_narco](http://www.capitalatriste.com/escritor.html?s=cementerio/ce_caza_narco).
- PLATA RAMÍREZ, Enrique (2004): *El Caribe contado y cantado. Para una hermenéutica de la narrativa caribeña: 1963-2003. De los estudios culturales a los estudios narrativos de la posmodernidad*, Tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- \_\_\_\_ (2005): “El Caribe cuenta y canta”, en DÍAZ OROZCO, Carmen (comp.), *Mirar las grietas*, Editorial Venezolana C. A., Mérida, pp. 53-65. Dirección URL [15/01/2009]: <http://ecotropicos.saber.ula.ve/db/ssaber/Edocs/monografias/dependencias/viceacademico/mirargrietas/articulo4.pdf>.

- POLIT-DUEÑAS, Gabriela (2010): “Malayerba. Las crónicas del narco”, *Quimera. Dossier sobre narcoliteratura*, 315, pp. 47-51.
- POLKINHORN, Harry, Gabriel TRUJILLO MUÑOZ y Rogelio REYES (eds.) (1988): *La Línea. Ensayos sobre literatura fronteriza México-norteamericana / The Line: Essays on Mexican/American Border Literature. Vol. I*, Mexicali / San Diego, Universidad Autónoma de Baja California / San Diego State University.
- PORTAL, Marta (2002): prólogo a *Los de abajo*, de Mariano Azuela, Madrid, Cátedra, pp. 10-72.
- POZUELO YVANCOS, José María (2002): “El cansancio de una heroína”, *ABC Cultural*, 8 de enero. Dirección URL [10/04/2003]: [http://www.capitanalatraste.com/escritor.html?s=criticas/cri\\_reina\\_sur\\_02](http://www.capitanalatraste.com/escritor.html?s=criticas/cri_reina_sur_02).
- \_\_\_\_ (2003): “Las guerras perdidas de Teresa Mendoza, *Reina del Sur*”, en BELMONTE SERRANO y LÓPEZ DE ABIADA (eds.), pp. 363-379.
- \_\_\_\_ (2004): *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona, Península / HCS.
- PUERTAS MOYA, Francisco Ernesto (2002): “Las referencias intertextuales de canciones populares en la novela de Severo Sarduy *De donde son los cantantes*”, en ESTEBAN, SALVADOR y MORALES (eds.), pp. 301-306.
- PUPO-WALKER, Enrique (1974): “Tonalidad, estructuras y rasgos del lenguaje en *Pedro Páramo*”, en GIACOMAN (comp.), pp. 159-171.
- RAMA, Ángel (1981a): “Contestarios del poder”, *Quimera*, 9-10, pp. 44-52.
- \_\_\_\_ (1981b): “Contestarios del poder II”, *Quimera*, 11, pp. 22-26.
- \_\_\_\_ (1982): *Transculturación narrativa en América Latina*, México DF, Siglo XXI.
- \_\_\_\_ (1985): *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, Alfadil.
- RAMA, Ángel y David VIÑAS (eds.) (1984): *Más allá del boom: literatura y mercado*, Buenos Aires, Folios Editores (1.ª ed.: 1981).

RAMÍREZ-PIMIEN, Juan Carlos y Salvador C. FERNÁNDEZ (comps.) (2005): *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*, México DF, Plaza y Valdés.

RAMOS, Juan Manuel (1980): “*Pubis angelical*, el Palimpsesto. (El personaje en busca de personaje)”, *Anales de literatura hispanoamericana*, 9, pp. 103-112.

REISZ, Susana (1990): “Hipótesis sobre el tema ‘Escritura femenina e hispanidad’”, *Tropelías*, 1, pp. 199-213.

\_\_\_\_ (1991a): “Cuando las mujeres cantan tango...”, en KOHUT (coord.), *Literatura mexicana hoy*, pp. 145-158.

\_\_\_\_ (1991b): “¿Una Sherezada hispanoamericana? Sobre Isabel Allende y *Eva Luna*”, *Mester*, XX (2), pp. 107-126.

\_\_\_\_ (1995): “Tropical como en el trópico: Rosa Montero y el ‘boom’ femenino hispánico de los ochenta”, *Revista Hispánica Moderna*, XLVIII (1), pp. 189-204.

\_\_\_\_ (1996): *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*, Lleida, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos / Universitat de Lleida.

\_\_\_\_ (2001): “Imágenes que matan: de la fuente de Narciso al espejo de la mujer-maravilla”, *Ciberletras*, 4. Dirección URL [21/05/2004]: [www.lehman.cuny.edu/ciberletras/VO4/Reisz.html](http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/VO4/Reisz.html).

\_\_\_\_ (2002): “Boleros ‘en una voz diferente’ o el asalto literario a la sentimentalidad tradicional”, en ESTEBAN, SALVADOR y MORALES (eds.), pp. 109-115.

\_\_\_\_ (2003): “Estéticas complacientes y formas de desobediencia en la producción femenina actual: ¿es posible el diálogo?”, en CASTRO-KLARÉN (ed.), pp. 331-349.

*Revista Iberoamericana. (Ejemplar dedicado a las relaciones palabra-música-cultura en Latinoamérica)* (2006): LXXII (217).

RODRÍGUEZ CORONEL, Rogelio (comp. y pról.) (1975): *Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana*, La Habana, Casa de las Américas.

- RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G. (2002): “La intención formal: *Juan Justino Judicial* de Gerardo Cornejo”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 17, pp. 103-111.
- \_\_\_\_ (2003): *Escenarios del norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo*, México DF, UNAM.
- RODRÍGUEZ MONEGAL (1968): Emir, “Las fuentes de la narración”, (Entrevista a Guillermo Cabrera Infante), *Mundo Nuevo*, 25, pp. 41-58.
- RODRÍGUEZ RIVERA, Guillermo (2004): “Nicolás Guillén, el neopopularismo y la música popular”, en BARCHINO (ed.), pp. 425-432.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (2003): “*La Reina del Sur*: del corrido al relato”, en BELMONTE SERRANO y LÓPEZ DE ABIADA (eds.), pp. 381-392.
- RODRÍGUEZ-CARRANZA, Luz y Marilene NAGLE (eds.) (2004): *Reescrituras*, Amsterdam / Nueva York, Rodopi.
- ROWE, William (1987): “Arguedas: música, conocimiento y transformación social”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 25, pp. 97-107.
- RUFFINELLI, Jorge (1980): prólogo a *Juan Rulfo. Antología personal*, Madrid, Alianza, pp. 9-32.
- \_\_\_\_ (prol.) (1988): *Juan Rulfo. Antología personal*, México DF, Era (1.<sup>a</sup> ed.: 1978).
- \_\_\_\_ (1989): *El lugar de Rulfo y otros ensayos*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- \_\_\_\_ (1990): “Los ochenta: ¿ingreso a la posmodernidad?”, *Nuevo Texto Crítico*, VIII (6), pp. 31-42.
- RUIZ BARRIONUEVO, Carmen (2002): *Rubén Darío*, Madrid, Síntesis.
- RUIZ BARRIONUEVO, Carmen y César REAL RAMOS (eds.) (1996): *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- RUY SÁNCHEZ, Alberto (2006): “Presentación de *Tres lindas cubanas*, de Gonzalo Celorio, en el Palacio de Bellas Artes de México”, grabación personal.

- SAINZ, Pablo de (2001): “*Idos de la mente*, where Norteña music becomes literature”, *La Prensa de San Diego*, 21 de diciembre. Dirección URL [10/02/2007]: <http://www.laprensasandiego.org/archieve/december21/IDOS.htm>.
- SALAS, Roger (2002a): “Entrevista”, *El País*, 16 de diciembre. Dirección URL [16/03/2005]: [http://www.elpais.com/articulo/cultura/Roger/Salas/reconstruye/noche/habanera/años/setenta/elpepicul/20021216elpepicul\\_5/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/Roger/Salas/reconstruye/noche/habanera/años/setenta/elpepicul/20021216elpepicul_5/Tes).
- SALVADOR, Álvaro (1995): “El otro *boom* de la narrativa hispanoamericana: los relatos escritos por mujeres en la década de los 80”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XVI (41), pp. 165-172.
- \_\_\_\_ (1999): “Novelas como boleros, boleros como novelas: una lectura de *Arráncame la vida*”, *Anales de literatura hispanoamericana*, 28, pp. 1171-1190.
- \_\_\_\_ (2002): “Darío y el tango: una pasión posible”, en ESTEBAN, MORALES y SALVADOR (eds.), pp. 469-473.
- \_\_\_\_ (2004): prólogo a la edición de *Azul... Cantos de vida y esperanza*, de Rubén Darío, Madrid, Austral, pp. 11-63.
- \_\_\_\_ (2007): “Toda una vida”, *Ínsula*, 723, pp. 9-12.
- \_\_\_\_ (2008): “Apostillas a ‘El otro *boom* de la narrativa hispanoamericana: los relatos escritos por mujeres desde la década de los ochenta’”, en MONTOYA JUÁREZ y ESTEBAN (eds.), pp. 133-150.
- SALVADOR, Álvaro y Juan Carlos RODRÍGUEZ (1994): *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Akal.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio (2004): “Pacheco o los pliegues de la historia”, *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico*, IX (33), pp. 391-399.
- SANTOS, Lúdia (2004): *Kitsch Tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*, Madrid, Iberoamericana (1.ª ed.: 2001).

SANZ VILLANUEVA, Santos (2002): “Un canto a la propia literatura”, *El Cultural*, 19 de junio. Dirección URL [10/04/2003]:

[http://www.capitalatriste.com/escritor.html?s=criticas/cri\\_reina\\_sur\\_04](http://www.capitalatriste.com/escritor.html?s=criticas/cri_reina_sur_04).

SARAVIA QUIROZ, Leobardo (1990a): “Contexto regional de la creación literaria de la frontera”, en LÓPEZ GONZÁLEZ, MALAGAMBA y URRUTIA (eds.), pp. 189-194.

SCHULMAN, Ivan A. (1966): *Génesis del Modernismo: Martí, Nájera, Silva, Casal*, México DF, El Colegio de México.

\_\_\_\_ (1987) (ed.): *Nuevos asedios al Modernismo*, Madrid, Taurus.

SCHULMAN, Ivan A. y Evelyn PICÓN GARFIELD (1984): “*Las entrañas del vacío*”: *ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*, México DF, Cuadernos Americanos.

\_\_\_\_ (comps.) (1986): *Poesía modernista hispanoamericana y española (antología)*, Madrid, Taurus.

SHAW, Donald T. (2003): *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, posboom, posmodernismo*, Madrid, Cátedra (1.<sup>a</sup> ed.: 1981).

SILVESTRY-FELICIANO, Rubén José (1998): *La Reencarnación del Bolero: renacimiento literario de un ritmo musical*, Tesis doctoral, Universidad de Texas (Austin), 1996. [Publicado en microfilm por la Universidad de Michigan (Ann Arbor).]

SKÁRMETA, Antonio (1981): “Perspectiva de ‘los novísimos’”, *Hispanamérica*, 28, pp. 48-64.

\_\_\_\_ (1984): “Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano”, en RAMA (ed.), pp. 263-285.

SORIA OLMEDO, Andrés (ed.) (1986): *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Granada, Comisión Nacional del Cincuentenario.

\_\_\_\_ (1990): “La depuración de la mirada. En torno al neopopularismo en Rafael Alberti”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, pp. 108-119.

- \_\_\_\_\_ (ed.) (1997): *La mirada joven. Estudios sobre la literatura juvenil de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada.
- \_\_\_\_\_ (2004): *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Madrid, Residencia de Estudiantes.
- SOSNOWSKI, Saúl (1973): “Entrevista con Manuel Puig”, *Hispanamérica*, pp. 69-80.
- SPERANZA, Graciela (2000): *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*, Buenos Aires, Norma.
- STEELE, Cynthia (1993): “Cosificación y deseo en la tierra baldía: *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco”, en VERANI (ed.), pp. 274-291.
- SUSTI, Alejandro E. (1996): “Superposición discursiva en *Hasta no verte, Jesús Mío*, de Elena Poniatowska: medios masivos y corridos revolucionarios”, *Torre de Papel*, VI (3), pp. 69-85.
- TORO, Alfonso de (1991): “Posmodernidad y Latinoamérica”, *Plural*, 233, pp. 47-61.
- TORRES, Vicente Francisco (1998): *La novela bolero latinoamericana*, México DF, UNAM, 1998.
- TRABA, Marta (1984): “Hipótesis sobre una escritura diferente”, en GONZÁLEZ y ORTEGA (eds.), pp. 21-26.
- TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel (2005a): “El Norte: predicamentos y promesas”, *Quimera*, 258, pp. 17-22.
- \_\_\_\_\_ (2005b): “Conflictos y espejismos: la narrativa policiaca fronteriza mexicana”, en RAMÍREZ-PIMIENTA y FERNÁNDEZ (comps.), pp. 23-37.
- \_\_\_\_\_ (2006): “Literatura y frontera. Entrevista con Sergio Gómez Montero”, en TRUJILLO MUÑOZ y NORZAGARAY NORZAGARAY (coords.), pp. 379-390.
- TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel y Ángel NORZAGARAY NORZAGARAY (coords.) (2006): *La Bajacaliforniada. Antología de textos literarios publicados por la Universidad Autónoma de Baja California. 1975-2006*, México DF / Mexicali, Porrúa / UABC.

- URQUIZA, José Ignacio (2002): “Música y literatura en Hispanoamérica. La presencia de José María Arguedas”, en ESTEBAN, SALVADOR y MORALES (eds.), pp. 325-331.
- VALERIO-HOLGUÍN, Fernando (1996): “La historia y el bolero en la narrativa dominicana”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 23, pp. 191-198.
- \_\_\_\_ (2000): “Bolero, historia e identidad en *Ritos de cabaret*”, *Crítica Hispánica*, 22 (1-2), pp. 194-203.
- \_\_\_\_ (2006): *Banalidad posmoderna. Ensayos sobre identidad cultural latinoamericana*, Santo Domingo, Editora de la Universidad Autónoma de Santo Domingo.
- VARGAS LLOSA, Mario (1996): *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México DF, FCE.
- VÁZQUEZ ARCE, Carmen (2003): “Ensayismo y transferencia textual en *La importancia de llamarse Daniel Santos* y *Quíntuples* de Luis Rafael Sánchez”, *Revista de Estudios Hispánicos*, XXX (I), 2003, pp. 73-96.
- VERANI, Hugo J. (ed.) (1993): *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, México DF, UNAM- Era (1.<sup>a</sup> ed.: 1987).
- \_\_\_\_ (2003): “Voces de la memoria: la narrativa breve de José Emilio Pacheco”, *Hispanérica*, XXXII (96), pp. 3-13.
- VILANOVA, Antonio (ed.): *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (4 vols.), Barcelona, PPU.
- WILLIAMS, Raymond L. (1995): *The Postmodern Novel in Latin America. Politics, Culture and Crisis of Truth*, Scranton, MacMillan.
- WÖGERBAUER, Christine (2002): “Intertextualidad en la novela posmoderna: el “extraño caso” de *Te trataré como a una reina*”, *Iberoamericana*, II, (5), pp. 7-24.

## D. OBRAS DE FICCIÓN.

AGUILAR CAMÍN, Héctor (1992): “Los motivos de Lobo”, *Historias conversadas*, México DF, Cal y Arena.

ALATRISTE, Sealtiel (1994): *Por vivir en quinto patio*, México DF, Planeta (1.<sup>a</sup> ed.: 1985).

ALBA, Laureano (1987): *Los duros de la salsa también bailan bolero*, Cali, Talleres Gráficos de Impresora Feriva.

ALTAMIRANO, Ignacio (2007): *El zarco. Episodio de la vida mexicana en 1861-1863*, Sevilla, Dobre J. (1.<sup>a</sup> ed.: 1901).

ALLENDE, Isabel (1989): *Eva Luna*, Barcelona, Plaza & Janés (1.<sup>a</sup> ed.: 1987).

\_\_\_\_ (2002): *La casa de los espíritus*, Barcelona, Plaza & Janés (1.<sup>a</sup> ed.: 1982).

AMPUERO, Roberto (1997): *Boleros en La Habana*, Barcelona, Planeta (1.<sup>a</sup> ed.: 1994).

ANTILLANO, Laura (1984): *Perfume de gardenia*, Caracas, Seleven (1.<sup>a</sup> ed.: 1979).

ARGUEDAS, José María (1995): *Los ríos profundos* (ed. Ricardo González Vigil), Madrid, Cátedra (1.<sup>a</sup> ed.: 1956).

ARREOLA, Juan José (1996): *La feria*, en *Obras*, (ed. Saúl Yurkievich), México DF, FCE (1.<sup>a</sup> ed.: 1963).

\_\_\_\_ (2006): “Corrido”, *Confabulario definitivo*, (ed. Carmen de Mora), Cátedra, Madrid (1.<sup>a</sup> ed.: 1952), pp. 183-185.

AVENDAÑO, Fausto (1979): *El corrido de California*, Berkeley, Justa Publications.

AZUELA, Mariano (2002): *Los de abajo*, (ed. Marta Portal), Madrid, Cátedra, (1.<sup>a</sup> ed.: 1916).

BALZA, José (1991): *Percusión*, Bogotá, Tercer Mundo (1.<sup>a</sup> ed.: 1982).

BARAHONA Dorelia (1989): *De qué manera te olvido*, México DF, Era.

BARNET, Miguel (1996): *Canción de Rachel*, Madrid, Alfaguara (1.<sup>a</sup> ed.: 1969).

BASUALTO, Alejandra (1994): *Desacato al bolero*, Santiago de Chile, La Trastienda.

- BENAVIDES, Washington (1993): *Las milongas y otras canciones*, Montevideo, Instituto Nacional del Libro.
- BENEDETTI, Mario (2002): *Inventario uno*, Madrid, Visor.
- BERVITSKY, Bernardo (1966): *Calles de tango*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina (1.<sup>a</sup> ed.: 1953).
- BIBLIOWICZ, Azriel (1991): *El rumor del astracán*, Bogotá, Planeta.
- BLANC, Enrique (1996): *Cicatrices del bolero*, México DF, Tierra Adentro.
- BOCCACCIO, Giovanni (2002): *Decamerón* (ed. María Hernández Esteban), Madrid, Cátedra (h. 1353-1355; 1.<sup>a</sup> ed.: c. 1492). [Trad.: María Hernández Esteban.]
- BOMBAL, María Luisa (2004): “El árbol”, en MENTON (ed.), pp. 321-332 (1.<sup>a</sup> ed.: 1939).
- BORGES, Jorge Luis (1962): *Historia universal de la infamia*, Buenos Aires, Emecé (1.<sup>a</sup> ed.: 1935).
- \_\_\_\_ (2003a): *Obra poética. 2 vols.*, Madrid, Alianza (1.<sup>a</sup> ed.: 1977).
- \_\_\_\_ (2003b): *El Aleph*, Madrid, Alianza (1.<sup>a</sup> ed.: 1949).
- \_\_\_\_ (2006): *Ficciones*, Madrid, Alianza (1.<sup>a</sup> ed.: 1944).
- BRYCE ECHENIQUE, Alfredo (1981): *Tantas veces Pedro*, Madrid, Cátedra (1.<sup>a</sup> ed.: 1977).
- \_\_\_\_ (1985): *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*, Barcelona, Plaza y Janés.
- \_\_\_\_ (1988a): *La vida exagerada de Martín Romaña*, Barcelona, Plaza y Janés (1.<sup>a</sup> ed.: 1981).
- \_\_\_\_ (1988b): *La última mudanza de Felipe Carrillo*, Barcelona, Plaza y Janés.
- \_\_\_\_ (1995): *No me esperen en abril*, Barcelona, Anagrama.
- \_\_\_\_ (1997): *Reo de nocturnidad*, Barcelona, Anagrama.
- \_\_\_\_ (1999): *La amigdalitis de Tarzán*, Madrid, Alfaguara.

- BURGOS, Fernando (ed.) (1997): *El cuento hispanoamericano en el siglo XX. Vols. 2, 3*, Madrid, Castalia.
- CABRERA INFANTE, Guillermo (1996): *Ella cantaba boleros*, Madrid, Alfaguara.
- \_\_\_\_ (2001): *Delito por bailar el cha-cha-chá*, Madrid, Alfaguara (1.<sup>a</sup> ed.: 1995).
- \_\_\_\_ (2008a): *Tres tristes tigres*, Barcelona, Seix Barral (1.<sup>a</sup> ed.: 1967).
- \_\_\_\_ (2008b): *La ninfa inconstante*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (2009): *La Habana para un infante difunto*, Seix Barral, Barcelona (1.<sup>a</sup> ed.: 1979).
- \_\_\_\_ (2010): *Cuerpos divinos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- CABRUJAS, J. I. (1979): *Acto cultural / El día que me quieras / La soberbia milagrosa del general Pío Fernández*, (prólogo de José Monleón), Madrid, Vox.
- CAICEDO, Andrés (2001): *¡Que viva la música!*, Bogotá, Norma (1.<sup>a</sup> ed.: 1977).
- CAMPOBELLO, Nellie (1966): *Cartucho*, en CASTRO LEAL (comp.), t. I, pp. 929-969.
- CARPENTIER, Alejo (1965): *El siglo de las luces*, Barcelona, Seix Barral (1.<sup>a</sup> ed.: 1962).
- \_\_\_\_ (1966): *El acoso*, Buenos Aires, Jorge Álvarez (1.<sup>a</sup> ed.: 1956).
- \_\_\_\_ (1974): *Concierto barroco*, México DF, Siglo XXI.
- \_\_\_\_ (1979a): *Ecué-Yamba-O*, Barcelona, Bruguera (1.<sup>a</sup> ed.: 1933).
- \_\_\_\_ (1979b): *El arpa y la sombra*, Madrid, Siglo XXI.
- \_\_\_\_ (1985): *Los pasos perdidos*, (ed. Roberto González Echevarría), Madrid, Cátedra (1.<sup>a</sup> ed.: 1953).
- \_\_\_\_ (1998): *La consagración de la primavera*, Madrid, Castalia (1.<sup>a</sup> ed.: 1978).
- \_\_\_\_ (2003): “Viaje a la semilla”, en OVIEDO (sel.), pp. 22-42 (1.<sup>a</sup> ed.: 1944).
- \_\_\_\_ (2007): *El reino de este mundo*, Barcelona, Seix Barral (1.<sup>a</sup> ed.: 1949).

- CARRIEGO, Evaristo (1982): *La canción del barrio*, La Habana, Arte y Literatura (1.<sup>a</sup> ed.: 1913).
- CASTRO LEAL, Antonio (comp. y pról.) (1966): *La novela de la Revolución mexicana*, 2 vols., México DF, Aguilar.
- CAZAL, Raúl (1988): *El bolero se baila pegadito*, Caracas, La Espada Rota.
- CELORIO, Gonzalo (1992): *Amor propio*, México DF, Tusquets.
- \_\_\_\_ (1994): *El viaje sedentario*, México DF, Tusquets.
- \_\_\_\_ (2004): *Y retiemble en sus centros la tierra*, México DF, Tusquets (1.<sup>a</sup> ed.: 1999).
- \_\_\_\_ (2006): *Tres lindas cubanas*, México DF, Tusquets.
- CORDERO, Víctor (1998): *Juan Charrasqueado. Su historia y sus hazañas*, México DF, Diana.
- CORNEJO MURRIETA, Gerardo (1977): *La sierra y el viento*, México DF, Arte y Libros.
- \_\_\_\_ (1996): *Juan Justino Judicial*, México DF, Selector.
- CORTÁZAR, Julio (2002): *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, Barcelona / Buenos Aires, Destino / Planeta (1.<sup>a</sup> ed.: 1977).
- \_\_\_\_ (2003): *Rayuela*, (ed. Andrés Amorós), Madrid, Cátedra (1.<sup>a</sup> ed.: 1963).
- \_\_\_\_ (2004): “El perseguidor”, *Las armas secretas*, (ed. Susana Jafkalvi), Madrid, Cátedra (1.<sup>a</sup> ed.: 1959).
- COSSA, Roberto (1967): *La ñata contra el libro*, Buenos Aires, Talía.
- COVADLO, Lázaro (2001): *Bolero*, Barcelona, Mondadori.
- CROSTHWAITE, Luis Humberto (2001): *Idos de la mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*, México DF, Joaquín Mortiz.
- \_\_\_\_ (2002): *Instrucciones para cruzar la frontera*, México DF, Joaquín Mortiz.
- DARÍO, Rubén (2004): *Azul... / Cantos de vida y esperanza*, (ed. Álvaro Salvador), Madrid, Austral.

- DELGADO SENIOR, Igor (1999): *Si me han de matar mañana*, Caracas, Monte Ávila.
- DOS PASSOS, John (1982): *Manhattan Transfer*, Barcelona, Bruguera (1.<sup>a</sup> ed.: 1925).  
[Traducción: José Robles.]
- DROGUETT, Carlos (1967): *El compadre*, México DF, Joaquín Mortiz.
- DUMAS, Alejandro (1970): *El conde de Montecristo*, Madrid, Edaf (1.<sup>a</sup> ed.: 1844).
- ELIZONDO ELIZONDO, Ricardo (1980): *Relatos de mar, desierto y muerte*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- \_\_\_\_\_ (1994): *Setenta veces siete*, México DF, Lecturas Mexicanas (1.<sup>a</sup> ed.: 1987).
- \_\_\_\_\_ (2002): *Narcedalia Piedrotas*, México DF, FCE (1.<sup>a</sup> ed.: 1993).
- ESPINOSA, Germán (1990): *Sinfonía desde el Nuevo Mundo*, Bogotá, Planeta (1.<sup>a</sup> ed.: 1970).
- ESQUIVEL, Laura (1990): *Como agua para chocolate: novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros*, Madrid, Mondadori (1.<sup>a</sup> ed.: 1989)
- \_\_\_\_\_ (1996): *La ley del amor*, Barcelona, Plaza & Janés (1.<sup>a</sup> ed.: 1995).
- ESTRADA MUÑOZ, Antonio (1961): *Rescoldo, los últimos cristeros*, México DF, Jus.
- FERRÉ, Rosario (1989): *Sonatinas*, Río Piedras (Puerto Rico), Huracán.
- \_\_\_\_\_ (1992): *Maldito amor*, Buenos Aires, Sudamericana (1.<sup>a</sup> ed.: 1986).
- \_\_\_\_\_ (2000): *Papeles de Pandora*, Nueva York, Vintage (1.<sup>a</sup> ed.: 1976).
- FERRER, Renée (1986): “El reloj”, *La Seca y otros cuentos*, Asunción, El Lector.
- \_\_\_\_\_ (1987): *Nocturnos*, Asunción, Arte Nuevo.
- \_\_\_\_\_ (2000): *Los nudos del silencio*, Asunción, Arandura (1.<sup>a</sup> ed.: 1988).
- FRÍAS, Heriberto (1968): *Tomochic*, México DF, Porrúa (1.<sup>a</sup> ed.: 1893).
- FUENTES, Carlos (1994): *La región más transparente*, (ed. Georgina García-Gutiérrez), Madrid, Cátedra (1.<sup>a</sup> ed.: 1958).
- \_\_\_\_\_ (2000): *Gringo viejo*, Barcelona, Seix Barral (1.<sup>a</sup> ed.: 1985).
- \_\_\_\_\_ (2001): *Instinto de Inez*, Madrid, Alfaguara (1.<sup>a</sup> ed.: 2000).

- \_\_\_\_ (2003): *La frontera de cristal*, Madrid, Alfaguara (1.<sup>a</sup> ed.: 1995).
- \_\_\_\_ (2005): *La muerte de Artemio Cruz*, (ed. José Carlos González Boixo), Madrid, Cátedra (1.<sup>a</sup> ed.: 1962).
- \_\_\_\_ (2010): *Adán en Edén*, Madrid, Alfaguara.
- FUGUET, Alberto y Sergio GÓMEZ (eds.) (1996): *McOndo*, Barcelona, Mondadori.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1999): *El otoño del patriarca*, Barcelona, Mondadori (1.<sup>a</sup> ed.: 1975).
- \_\_\_\_ (2004a): *El amor en los tiempos del cólera*, Barcelona, Mondadori (1.<sup>a</sup> ed.: 1985).
- \_\_\_\_ (2004b): *Memoria de mis putas tristes*, Barcelona, Mondadori.
- GARCÍA SALDAÑA, Parménides (1970): *El rey criollo*, México DF, Diógenes.
- GARMENDIA, Salvador (1979): “El Inquieto Anacobero”, *Enmiendas y atropellos*, Caracas, Monte Ávila (1.<sup>a</sup> ed.: 1976).
- GARRO, Elena (1994): *Los recuerdos del porvenir*, Madrid, Siruela (1.<sup>a</sup> ed.: 1963).
- GHIANO, Juan Carlos (1967): *Corazón de tango*, Buenos Aires, Talía.
- GLANTZ, Margo (2002): *El rastro*, Barcelona, Anagrama.
- GONZÁLEZ DÉNIZ, Emilio (1996): *Bolero para una mujer*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro de la Cultura Popular Canaria (1.<sup>a</sup> ed.: 1984).
- GONZÁLEZ TUÑÓN, Enrique (1926): *Tangos*, Buenos Aires, M. Gleizer.
- GONZÁLEZ VIAÑA, Eduardo (2001): *Los sueños de América*, Miami, Santillana USA Publishing Company (1.<sup>a</sup> ed.: 2000).
- \_\_\_\_ (2006): *El corrido de Dante*, Houston (Texas), Arte Público Press / University of Houston.
- GOROSTIZA, José (1996): *Poesía completa*, (ed. Guillermo Sheridam), México DF, FCE.
- GREIFF, León de (1991): *Antología poética* (ed. Fernando Charry Lara), Madrid, Visor.

- GUILLÉN, Nicolás (1957): *El son entero*, Buenos Aires, Losada (1.<sup>a</sup> ed.: 1947).
- \_\_\_\_ (1980a): *Motivos de son*, La Habana, Letras Cubanas (1.<sup>a</sup> ed.: 1930).
- \_\_\_\_ (1980b): *Cantos para soldados y sones para turistas*, México DF, Premiá (1.<sup>a</sup> ed.: 1937).
- \_\_\_\_ (1991): *Sóngoro cosongo y otros poemas*, Madrid, Alianza (1.<sup>a</sup> ed.: 1931).
- GUTIÉRREZ, Eduardo (1965): *Juan Moreira*, Buenos Aires, Universitaria (1.<sup>a</sup> ed.: 1879-1880).
- GUTIÉRREZ, Pedro Juan (1998): *Sabor a mí*, Barcelona, Anagrama.
- GUZMÁN, Martín Luis (1995): *El águila y la serpiente / Memorias de Pancho Villa en Obras Completas*, México DF, FCE.
- HERNÁNDEZ LAVALLE, Luisa Josefina (1989): *Almeida. Danzón*, México DF, FCE.
- HERRERA, Yuri (2008): *Trabajos del reino*, Cáceres, Periférica (1.<sup>a</sup> ed.: 2004).
- HERRERA FRIMONT, Celestino (1946): *Huapango*, México DF, Stylo.
- HIJUELOS, Óscar (1991): *Los reyes del mambo tocan canciones de amor*, Madrid, Siruela (1.<sup>a</sup> ed.: 1989). [Traducción: Alejandro García Reyes.]
- HUXLEY, Aldous (1971): *Point Counter Point*, Londres, Penguin (1.<sup>a</sup> ed.: 1928).
- IRIMIA BARROSO, José (2006): *Las cucarachas salieron bailando conga*, Caracas, Planeta Venezolana (1.<sup>a</sup> ed.: 2000).
- LEAL, Luis (sel. y pról.) (1976): *Cuentos de la Revolución*, México DF, UNAM.
- LIENDO, Eduardo (1993): *Si yo fuera Pedro Infante*, Caracas, Alfadil (1.<sup>a</sup> ed.: 1989).
- LIRA, Miguel N. (1966): *La escondida*, en CASTRO LEAL (comp.), t. II, pp. 1031-1115 (1.<sup>a</sup> ed.: 1947).
- LÓPEZ Y FUENTES, Gregorio (1966a): *Campamento*, en CASTRO LEAL (comp.), t. II, pp. 181-251 (1.<sup>a</sup> ed.: 1931).
- \_\_\_\_ (1966b): *Tierra*, en CASTRO LEAL (comp.), t. II, pp. 253-305 (1.<sup>a</sup> ed.: 1932).
- LUNAR, Lorenzo (1999): *Échame a mí la culpa*, La Habana, Capitán San Luis.

\_\_\_\_ (2003): *Que en vez de infierno encuentres gloria*, Granada, Zoela Ediciones.

\_\_\_\_ (2005): *La vida es un tango*, Madrid, Almuzara.

\_\_\_\_ (2006): *Usted es la culpable*, Madrid, Almuzara.

MAGDALENO, Mauricio (1954): *El ardiente verano*, México DF, FCE.

\_\_\_\_ (1966): *El resplandor*, en CASTRO LEAL (comp.), t. II, pp. 863-1025 (1.<sup>a</sup> ed.: 1937).

\_\_\_\_ (2003): *Cuentos completos*, ed. de Eduardo Antonio Parra, México DF / Miami, Lectorum / LD Books.

MANCISIDOR, José (1966): *Frontera junto al mar*, en CASTRO LEAL (comp.), pp. 493-583 (1.<sup>a</sup> ed.: 1953).

MARTÍN DEL CAMPO, David De (2000): *Cielito lindo*, México DF, Joaquín Mortiz.

MARTÍN GÓMEZ, Luis (1998): *Dialecto*, Arco y Lira, Santo Domingo.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy (2004): *El cantor de tango*, Barcelona, Planeta.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (2000): *María Bonita*, Barcelona, Anagrama.

MASTRETTA, Ángeles (2004): *Arráncame la vida*, Barcelona, Seix Barral (1.<sup>a</sup> ed.: 1985).

MÁYNEZ TENORIO, Gustavo (2002): *Canciones*, México DF, Plaza y Valdés.

MEJÍA VALLEJO, Manuel (1983): *Aire de tango*, Bogotá, Plaza & Janés (1.<sup>a</sup> ed.: 1973).

MENDOZA, Gabriel (1998): *Se me olvidó que te olvidé*, Barcelona, Destino.

MENDOZA, Héctor (1997): *Las cosas simples / Las entretelas del corazón / Bolero*, México DF, El Milagro.

MENESES, Javier (1995): *La Sandunga. Canto de amor y de guerra*, México DF, Instituto Politécnico Nacional.

MOLINA, Silvia (1998): *El amor que me juraste*, México DF, Joaquín Mortiz.

MONTERO, Mayra (1991): *La última noche que pasé contigo*, Barcelona, Tusquets.

- \_\_\_\_ (2001): *Como un mensajero tuyo*, La Habana, Letras Cubanas.
- MONTERO, Rosa (2004): *Te trataré como a una reina*, Barcelona, Seix Barral (1.<sup>a</sup> ed.: 1983).
- MONTES VANUCCI, José W. (1990): *Bolero del perdedor*, Santa Cruz de la Sierra (Bolivia), Continental.
- MONTOYA, Pablo (1997): *La sinfónica y otros cuentos musicales*, Medellín, El Propio Bolsillo.
- MOYANO, Daniel (1984): *Libro de navíos y borrascas*, Gijón, Noega (1.<sup>a</sup> ed.: 1983).
- \_\_\_\_ (1990): *Tres golpes de timbal*, Buenos Aires, Sudamericana (1.<sup>a</sup> ed.: 1987).
- MUÑOZ, Rafael F. (1939): *Si me han de matar mañana*, México DF, Botas.
- \_\_\_\_ (1966a): *¡Vámonos con Pancho Villa!*, en CASTRO LEAL (comp.), vol. II, pp. 691-779 (1.<sup>a</sup> ed.: 1931).
- \_\_\_\_ (1966b): *Se llevaron el cañón para Bachimba*, en CASTRO LEAL (comp.), vol. II, pp. 781-857 (1.<sup>a</sup> ed.: 1941).
- \_\_\_\_ (1981): *Relatos de la Revolución. Antología*, México DF, SEPSetentas Diana (1.<sup>a</sup> ed.: 1974).
- OCAMPO, María Luisa (1934): *El corrido de Juan Saavedra*, México DF, Imprenta Mundial.
- ORGAMBIDE, Pedro (1968): *Yo, argentino*, Buenos Aires, Jorge Álvarez.
- \_\_\_\_ (1984): *Historias con tangos y corridos*, Buenos Aires, Abril (1.<sup>a</sup> ed.: 1976).
- \_\_\_\_ (1993): *Mujer con violoncello*, Buenos Aires, Beas.
- \_\_\_\_ (1998): *Cuentos con tangos*, Rosario, Ameghino.
- \_\_\_\_ (2003): *Un tango para Gardel*, Buenos Aires, Sudamericana.
- OROPEZA, José Napoleón (1990): *Entre el oro y la carne: la trágica vida de Felipe Pirela, el bolerista de América, contada con certero realismo*, Caracas, Planeta Venezolana.
- OSORIO, Elsa (2006): *Cielo de tango*, Madrid, Siruela.

- OTERO, Lisandro (1984): *Bolero*, La Habana, Letras Cubanas.
- OVIEDO, José Miguel (sel.) (2003b): *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980)*. Vol. 2, Madrid, Alianza (1.<sup>a</sup> ed.: 1992).
- PACHECO, José Emilio (2005): *Las batallas en el desierto*, México DF, Era (1.<sup>a</sup> ed.: 1981).
- PAIS, Carlos y Américo TORCHELLI (1992): *El hombrecito*, Buenos Aires, Torres Agüero.
- PALOU, Pedro Ángel (1997): *Bolero*, México DF, Nueva Imagen.
- PARRA, Marco Antonio de la (1997): “Gotán. Canto del macho cabrío”, en BURGOS (ed.) (vol. 3), pp. 141-155.
- PARRA, Nicanor (2007): *Poemas y antipoemas*, (ed. René Costa), Madrid, Cátedra.
- PASO, Fernando del (2001): *José Trigo*, Madrid, Bibliotex (1.<sup>a</sup> ed.: 1966).
- PAYNO, Manuel (1968): *Los bandidos de Río Frío*, México DF, Porrúa (1.<sup>a</sup> ed.: 1889-1891).
- PÉREZ TORRES, Raúl (1997): *Los últimos hijos del bolero. Cuentos de amor*, Quito, Casa de la cultura ecuatoriana Benjamín Carrión.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo (2003): *La Reina del Sur*, Madrid, Punto de Lectura (1.<sup>a</sup> ed.: 2002).
- PERNAS, Ramón (1996): *Si tú me dices ven*, Madrid, Espasa Calpe.
- PLATA RAMÍREZ, Enrique (2003): *Ya no estás más a mi lado, corazón*, Mérida (Venezuela), Asociación de Profesores de la Universidad de los Andes / Fondo de Publicaciones de Apula.
- PONIATOWSKA, Elena (1984): *Hasta no verte, Jesús mío*, Madrid, Alianza (1.<sup>a</sup> ed.: 1969).
- PUIG, Manuel (1981a): *La traición de Rita Hayworth*, Barcelona, Seix Barral (1.<sup>a</sup> ed.: 1968).
- \_\_\_\_\_ (1981b): *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral (1.<sup>a</sup> ed.: 1976).

- \_\_\_\_\_ (1981c): *Pubis angelical*, Barcelona, Seix Barral (1.ª ed.: 1979).
- \_\_\_\_\_ (1982): *The Buenos Aires Affair. Novela policial*, Barcelona, Seix Barral (1.ª ed.: 1973).
- \_\_\_\_\_ (1988): *Cae la noche tropical*, Barcelona, Seix Barral.
- \_\_\_\_\_ (1999): *Boquitas pintadas*, Barcelona, Seix Barral (1.ª ed.: 1969).
- RABASA, Emilio (2006): *La bola* (ed. Luis Leal), Buenos Aires, Stock Cero (1.ª ed.: 1887).
- RAMÍREZ, Armando (1983): *Noche de califas*, México DF, Grijalbo (1.ª ed.: 1982).
- \_\_\_\_\_ (1991): *Bye, bye Tenochtitlán*, México DF, Grijalbo.
- RAMÍREZ HEREDIA, Rafael (1988): *Paloma negra*, México DF, Joaquín Mortiz (1.ª ed.: 1987).
- RAMOS, Agustín (1982): *La vida no vale nada*, México DF, Grijalbo.
- RAMOS, Josean (1989): *Vengo a decirle adiós a los muchachos*, San Juan de Puerto Rico, Sociedad de Autores Libres.
- RAMOS, Juan Antonio (1978): “Papo Impala está quitao”, *Démosle luz verde a la nostalgia*, Río Piedras (Puerto Rico), Cultural.
- \_\_\_\_\_ (1986): *Vive y vacila*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- \_\_\_\_\_ (1997): *Papo Impala está quitao*, Río Piedras (Puerto Rico) Plaza Mayor (1.ª ed.: 1983).
- RAMOS OTERO, Manuel (1997): “La última plena que bailó Luberza”, en BURGOS (ed.), vol. 3, pp. 176-196 (1.ª ed.: 1974).
- REVUELTAS, José (1976): *El luto humano*, México DF, Novarro (1.ª ed.: 1943).
- RIVERA LETELIER, Hernán (1998): *La reina Isabel cantaba rancheras*, Barcelona, Planeta (1.ª ed.: 1994).
- RIVERA VALDÉS, Sonia (1998): *Las historias prohibidas de Marta Veneranda*, Tafalla, Txalaparta La Habana (1.ª ed. 1997).

- RODRÍGUEZ, Renato (1972): *Al sur del Equanil*, (pról. Orlando Araújo), Caracas, Monte Ávila (1.<sup>a</sup> ed.: 1963).
- \_\_\_\_ (1976): *El bonche*, Caracas, Arte.
- RODRÍGUEZ MUÑOZ, Alberto (1965): *Melenita de oro / Los tangos de Orfeo / El tango del ángel*, Buenos Aires, Sudamericana.
- RODRÍGUEZ SORIANO, René (1996): *La radio y otros boleros*, Santo Domingo, Biblioteca Nacional.
- ROJAS GONZÁLEZ, Francisco (1976): *Cuentos completos*, México DF, FCE.
- ROMERO, Denzil (1991): *Parece que fue ayer. Crónica de un happening bolerístico*, Santa Fé de Bogotá, Planeta.
- ROMERO, José Rubén (1966a): *Apuntes de un lugareño*, en CASTRO LEAL (ed.), t. II, pp. 53-141.
- \_\_\_\_ (1966b): *Desbandada*, en CASTRO LEAL (ed.), t. II, pp. 143-173.
- \_\_\_\_ (1976): “Como un blasón”, en LEAL, Luis (ed.), pp. 43-49.
- ROSA, João Guimarães (1999): *Gran sertón: veredas*, Madrid, Alianza (1.<sup>a</sup> ed.: 1956). [Traducción: Ángel Crespo.]
- RULFO (1983): Juan, *Pedro Páramo*, (ed. José Carlos González Boixo), Madrid, Cátedra (1.<sup>a</sup> ed.: 1955).
- \_\_\_\_ (1985): *El llano en llamas* (ed. Carlos Blanco Aguinaga), Madrid, Cátedra (1.<sup>a</sup> ed.: 1953).
- \_\_\_\_ (1997): *El gallo de oro*, en *Toda la obra* (coord. Claude Fell), Nanterre, ALLCA XX / Universidad de Costa Rica (1.<sup>a</sup> ed.: 1992), pp. 323-357.
- RUVALCABA, Eusebio (1993): *Músico de cortesanas*, México, Planeta.
- SADA, Daniel (1991): *Una de dos*, Madrid, Alfaguara.
- \_\_\_\_ (2001): *Albedrío*, México DF, Tusquets (1.<sup>a</sup> ed.: 1989).
- \_\_\_\_ (2005): *Ritmo Delta*, México DF / Barcelona, Planeta Mexicana / Destino.
- SALAS, Roger (2002b): *Florinda y los boleros de cristal*, Barcelona, La Tempestad.

- SAMPER, Daniel y Pilar TAFUR (2007): *María del Alma. Melodrama novelado sobre la vida de Agustín Lara*, Bogotá, Suma de Letras (1.<sup>a</sup> ed.: 2003).
- SÁNCHEZ, Enriquillo (1993): *Musiquito. Anales de un déspota y de un boquerista*, Santo Domingo, Taller.
- SÁNCHEZ, Luis Rafael (1989): *La importancia de llamarse Daniel Santos*, México DF, Diana (1.<sup>a</sup> ed.: 1988).
- \_\_\_\_ (2000): *La guaracha del Macho Camacho*, (ed. Arcadio Díaz Quiñones), Madrid, Cátedra (1.<sup>a</sup> ed.: 1976).
- SÁNCHEZ JULIAO, David (1981): *Abraham Al Humor / El Flecha / El Pachanga*, (prólogo de Jacques Gilard), Bogotá, Tiempo Americano.
- \_\_\_\_ (1983): *Pero sigo siendo el rey*, Bogotá, Plaza & Janés.
- \_\_\_\_ (1988): *Buenos días, América*, Bogotá, Planeta Colombiana.
- \_\_\_\_ (1998): *Danza de redención*, Bogotá, Grijalbo.
- SANTOS-FEBRES, Mayra (2000): *Sirena Selena vestida de pena*, Barcelona, Grijalbo Mondadori.
- SARAVIA QUIROZ, Leobardo (comp.) (1990b): *En la línea de fuego. Relatos policíacos de la frontera*, México DF, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- SARDUY, Severo (1973): *Gestos*, Barcelona, Seix Barral (1.<sup>a</sup> ed.: 1963).
- \_\_\_\_ (1999): *De donde son los cantantes*, en *Obras completas. Tomo III*, Madrid, Galaxia Gutenberg (1.<sup>a</sup> ed.: 1967).
- SEPÚLVEDA GRIMALDO, Jesús Alberto (1990): *Si la muerte me la dieras tú*, Bogotá / Pijao, Ibagüé / Unión Nacional de Escritores de Tolima.
- SERRANO, Marcela (1996): *Nosotras que nos queremos tanto*, Tafalla, Txalaparta (1.<sup>a</sup> ed.: 1991).
- \_\_\_\_ (2008): *La Llorona*, Barcelona, Planeta.
- SKÁRMETA, Antonio (1969): *Desnudo en el tejado*, Buenos Aires, Sudamericana.

- \_\_\_\_ (2003): *Soñé que la nieve ardía*, Barcelona, De Bolsillo (1.<sup>a</sup> ed.: 1975).
- SORIANO, Osvaldo (1980): *No habrá más penas ni olvido*, Barcelona, Bruguera (1.<sup>a</sup> ed.: 1974).
- SUÁREZ, Carmen Cecilia (1988): *Un vestido rojo para bailar boleros*, Bogotá, Pijao.
- TAIBO II, Paco Ignacio (2006): *Solo tu sombra fatal*, México DF, Ediciones B.
- TOMELO, Javier (2005): *El cantante de boleros*, Barcelona, Anagrama.
- TREJOS JARAMILLO, Jorge (2004): *Es la historia de un amor... Novela en letras de tangos y boleros*, Bogotá, Kimpres.
- TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel (2006): *Mexicali City Blues*, Barcelona, Belacqua.
- URQUIZO, Francisco L. (1966): *Tropa vieja*, en CASTRO LEAL (comp.), t. II pp. 371-487 (1.<sup>a</sup> ed.: 1931).
- VALDÉS, Zoé (1996): *Te di la vida entera*, Barcelona, Planeta.
- VALENZUELA, Luisa (1993): "Tango", *Simetrías*, Buenos Aires, Sudamericana.
- VALVERDE, Umberto (1983): *Celia Cruz. Reina Rumba*, México DF, Universo (1.<sup>a</sup> ed.: 1981).
- \_\_\_\_ (1995): *Bomba Camará*, Bogotá, Arango Editores (1.<sup>a</sup> ed.: 1972).
- VARELA, Blanca (1972): *Valses y otras falsas confesiones*, Lima, Instituto Nacional de Cultura.
- VARGAS LLOSA, Mario (1977): *La tía Julia y el escribidor*, Barcelona, Seix Barral.
- VASCONCELOS, José (1936): *La tormenta*, México DF, Botas.
- \_\_\_\_ (1966): *Ulises criollo*, en CASTRO LEAL (comp.), t. I, pp. 543-807 (1.<sup>a</sup> ed.: 1935).
- VEGA, Ana Lydia (1982): *Encaranublado y otros cuentos de naufragio*, La Habana, Casa de las Américas.
- VEGA, Ana Lydia y Carmen LUGO FILIPPI (1983): *Vírgenes y mártires*, Río Piedras (Puerto Rico), Antillana (1.<sup>a</sup> ed.: 1981).

- VEGA, Anna Lidia (2003): *Noche de ronda*, La Habana, Unión.
- VELOZ MAGGIOLO, Marcio (2003): *El hombre del acordeón*, Madrid, Siruela.
- \_\_\_\_ (2007): *Ritos de cabaret*, Madrid, Siruela (1.<sup>a</sup> ed.: 1991).
- VERA, Agustín (1966): *La revancha*, en CASTRO LEAL (comp.), t. I, pp. 813-925 (1.<sup>a</sup> ed.: 1930).
- VERA, Pedro Jorge (2007): “Tangos”, *Luto eterno y otros cuentos*, Quito, Libresa, pp. 148-154 (1.<sup>a</sup> ed.: 1972).
- VERGÉS, Pedro (1980): *Solo cenizas hallarás (bolero)*, Valencia, Prometeo.
- VÍLLORA, Pedro Manuel (2001): *Bésame macho*, Madrid, Centro de Documentación Teatral.
- VITIER, Cintio (1986): *Rajando la leña está*, La Habana, Letras Cubanas.
- YÁÑEZ, Agustín (1968): *Al filo del agua / Las tierras flacas*, en *Obras escogidas*, México DF, Aguilar.
- ZAVALA, Iris M. (1993): *El Libro de Apolonia o de las Islas*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- ZENO GANDÍA, Manuel (1978): *La charca*, Caracas, Ayacucho (1.<sup>a</sup> ed.: 1894).
- ZEPEDA, Eraclio (2000): *De la marimba al son y otros cuentos*, México DF, Casa Juan Pablos / UNICACH.