

La transposición musical-narrativa

en la literatura
latinoamericana
contemporánea

Musical-narrative transposition

in contemporary
latinoamerican literature

Anna Paula de Oliveira Mattos*

Centro Paulo Freire de Pesquisa e Formação Continuada

DOI: <http://dx.doi.org/10.15648/cl.25.2017.3>

* Historiadora, doctora en Letras de la Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC- Rio). Profesora-investigadora en el Centro Paulo Freire de Pesquisa e Formação Continuada. Consultora del Centro Lucio Costa (IPHAN/ UNESCO). Miembro de la Red de estudios del Gran Caribe. Entre sus principales publicaciones están los artículos “Recife-cida-de-mangue: Cenas de uma experiência cultural urbana” (2011), en *Revista Eco-Pós*, 14; “Sobre os modos de administrar heranças: o samba no novo Programa Nacional de Patrimônio Imaterial” (2008), en *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura* (Rio de Janeiro: Editora 7Letras), y “La música de Comadre Fulôzinha: Las culturas populares y la poética de la fusión” (2013), en *Cuadernos de Literatura de Caribe y Hispanoamérica*, 18.
annapaulaoms@gmail.com



Recibido: Mayo 12 de 2016 * Aprobado: Septiembre 8 de 2016

Resumen

El artículo aquí presentado se concentra sobre una importante vertiente de la literatura contemporánea en América Latina y Caribe, identificada por la crítica especializada como “narrativa de lo musical popular” o “narrativa de la música popular latinoamericana”. La apropiación de la temática y el lenguaje musicales de formación erudita y folclórica en obras de ficción ya era, en la mitad del siglo XX, un recurso bastante común en la literatura del continente. Sin embargo, a partir de la década de 1970, el uso de la dramaticidad característica de las canciones de masa y el universo cultural que las rodea, fue ganando espacio en la escritura de autores de varias nacionalidades. En ese sentido, es posible afirmar que la industria de la cultura y el conjunto de los grandes medios pasaron a ser reconocidos como agentes de formación identitaria y a proveer material estético y simbólico para la creación literaria. Abordamos, así, algunos ejemplos de repragmatización de los géneros musicales populares realizadas por escritores como Guillermo Cabrera Infante, Lisandro Otero, Oscar Hijuelos, Umberto Valverde y Washington Cucurto, tanto para exponer los recursos utilizados en sus narrativas como para apuntar algunos caminos analíticos posibles en este cruce peculiar de lenguajes.

Palabras clave

Música popular, literatura latinoamericana contemporánea, narrativa musical popular, cultura de masa.

Abstract

The present article focuses on an important aspect of contemporary literature in Latin America and the Caribbean identified by critics as “the narrative of the popular musical” or “narrative of Latin American popular music.” The appropriation of the musical training erudite and folk thematic’s and language by works of fiction was a fairly common resource in the literature of the continent already in the middle of the twentieth century. From the 1970s, however, the use of the dramatic quality of most popular songs and their surrounding cultural universe was gaining momentum in the writing of authors of various nationalities. In that sense, one can say that the culture industry and all the big media became recognized as agents of identity formation which provides aesthetic and symbolic material for literary creation. Thus, we will approach some examples of repragmatization of popular musical genres by writers such as Guillermo Cabrera Infante, Lisandro Otero, Oscar Hijuelos, Umberto Valverde, and Washington Cucurto both to expose the resources used in their narratives as to target some possible analytical paths in this unique crossroads of languages.

Key words

Popular music, contemporary latin american literature, popular musical narrative, mass culture.

Las manifestaciones musicales populares ejercieron, durante el siglo XX, un papel importante en la vida cultural de los centros urbanos de Latinoamérica. En Brasil, como en Chile, Cuba o Argentina, la canción popular urbana alcanzó un estatus representativo que va más allá del ámbito de la cultura y abarca la acción política y la crítica social. De acuerdo a la antropóloga Santuza C. Naves (2010), principalmente a partir de los últimos años de la década de 1950, con el advenimiento de la *bossa nova*, la canción urbana brasileña adquirió carácter experimental y, además de “musicalizar” los cambios históricos corrientes, el compositor pasó a ser reconocido socialmente como intelectual actuante, interfiriendo con propiedad en el debate cultural y estético que tuvo lugar en este momento.

Sin embargo, mucho antes de atender a los parámetros de calidad establecidos por la crítica especializada, todavía en la década de 1930, la música ligada a la industria fonográfica y transmitida inicialmente por la radio y más tarde por la televisión, alcanzó gran audiencia y un poderoso significado, generando discusiones en torno a su valor constitutivo. Esta realidad me llevó a cuestionar, en mi trayectoria académica, el carácter adquirido por la música popular en las sociedades de masas, las tensiones y sentidos generados por los nuevos modos de producción y difusión musical, tanto en la sociedad brasileña como en el universo identificado como “cultura latinoamericana”. No es difícil ver que algunos fenómenos se reproducen, con cierta similitud, en varios lugares del continente: procesos análogos de masificación de las sociedades, la cada vez mayor importancia cultural del audiovisual, y en el caso de los países de habla hispana, la infiltración, en el circuito cerrado de la literatura, del lenguaje “corrompido” de la música *pop*.

Si la reputación de géneros musicales latinoamericanos, tanto dentro como fuera del continente, está intrínsecamente ligada a la propagación del sonido grabado y a la consolidación de las primeras estaciones de transmisión de radio, también es debido a estos fenómenos que las letras, melodías y actuaciones interpretativas lograron repercutir en el imaginario popular, tanto en lo referente a la formación de la identidad cultural como en lo que dice respecto a las generalizaciones y estereotipos. Es justo decir también que la elección misma de los géneros hoy representativos de la “identidad latinoamericana” fue, en cierta medida, influenciada por los recursos tecnológicos disponibles en la primera mitad del siglo XX y las demandas del mercado de cultura en expansión.

Esos mismos hechos llevaron a reacciones conservadoras, de crítica y resistencia en el ámbito cultural de cada nación, provocando sentimientos de alarma y

disgusto en algunos de sus personajes más prominentes. Todos los países latinoamericanos guardan en su historia intelectual al menos un defensor influyente de la “calidad” y “complejidad” del sonido popular más “puro” y “auténtico”. Alejo Carpentier en Cuba y Mario de Andrade en Brasil son casos emblemáticos de escritores que, además de trabajos considerables de investigación musicológica, expresaron en textos de ficción como *Los Pasos Perdidos* (1953) y *El Banquete* (1944-1945), sus reservas en relación con la dirección tomada por la producción de cultura en el contexto industrial. Sin embargo, desde principios de 1970, en el ámbito de lo que la crítica literaria reconoce como *Post-Boom*, la realidad innegable de la sociedad de masas y el inmenso atractivo de sus productos culturales sedujo a los autores jóvenes dirigiéndolos a los universos del cine, la publicidad, los *cómics*, las novelas de serie y la canción popular (Ainsa, 1999). Se trata de un repertorio cultural muy dinámico y diverso, cuyos códigos más representativos se incorporan a la “buena literatura”, proporcionando material y argumentos a textos adulterados, repletos de los múltiples enunciados que en la actualidad constituyen lo popular urbano.

Por lo tanto, la paráfrasis de los sub-géneros mediáticos aparece como forma de desacralizar la cultura letrada y al mismo tiempo como medio de conceder valor literario a la “baja cultura”. Estos signos de la experiencia contemporánea, cuando se enfrentan con los paradigmas de la novela moderna –como la vocación totalizadora de las grandes narrativas, el recurso frecuente a mitos fundacionales o la experimentación estética de las vanguardias–, desfiguran la escritura de ficción y expresan una actitud mucho menos pretenciosa que la de los autores que han trabajado hasta la década de 1960. La literatura reciente juega con los íconos de los grandes medios de comunicación a través de la deconstrucción de discursos culturales, la ironía aguda y la crónica de lo cotidiano urbano, superando la vieja “desconfianza ideológica” entre los intelectuales y la cultura de masas. En su composición, como explica Plata Ramírez (2008),

(...) se dan cita distintos intertextos musicales-populares como el bolero, la salsa, el vallenato etc., que de alguna forma sostendrán el hilo narrativo y la tensión necesaria, creando atmósferas, situaciones y motivos que nada tienen que ver con los grandes archivos forjadores de la memoria continental. (p.55)

En un esfuerzo por organizar lo popular en términos más prosaicos, la intertextualidad musical ha generado resultados interesantes. El drama del bolero, la sen-

sualidad de la salsa y la promiscuidad de la cumbia villera emergen como aliados de una escritura que pretende ser coloquial y desmedida. Al mismo tiempo, la creación musical también se define como un canal de interacción significativa que materializada en artículo de consumo, documenta la realidad histórica de un largo flujo de intercambios culturales. De este modo, la música popular inspira, dentro de la narrativa contemporánea, la transculturación de los enunciados literarios que ahora se reconfiguran bajo la acción del mercado internacional de la cultura.

En la definición de Ángel Rama (2001), la consolidación de la literatura como expresión intelectual moderna y autónoma en América Latina sucedió a través de la absorción y procesamiento de elementos externos expropiados a fuentes europeas de pensamiento y estética. La dinámica de la transculturación narrativa, a la manera de un flujo de reestructuración semiológica, establece un estado de ánimo creativo que actúa tanto en las memorias locales como sobre los objetos importados. Sin embargo, con respecto a los intertextos forjados dentro de la narrativa musical popular, no se trata de reprocesar los elementos externos para adaptarlos al proceso de modernización de la literatura nacional, sino de inventar géneros híbridos o con múltiples focos, bajo la acción de la cultura de masas e íconos transnacionales de la sociedad de consumo.

Como se ha indicado, el reciclaje de canciones de éxito —o su *repragmatización*, como prefiere Irleamar Chiampi (1996)— en las obras de ficción lleva a la ocupación de los territorios culturales antes cerrados a las expresiones populares, borrando las fronteras tradicionales entre las categorías “erudito”, “folclórico” y “masivo”. No obstante, el tratamiento literario de las prácticas musicales de los estratos bajos no ocurre por medio de una observación distanciada o una idealización ingenua del ambiente subalterno. Las referencias culturales arraigadas en el imaginario popular están dispuestas con el fin de hacer de los artificios de extravagancia y melodrama elementos organizadores de la composición narrativa. En la comprensión de Chiampi:

Os romancistas latino-americanos dos anos 70-90, ao fazerem uma leitura seletiva e interessada desses discursos que acompanham o desenvolvimento urbano e as grandes mudanças socioeconômicas da América Latina, descobrem que por trás da simplicidade de uma trama melodramática, do machismo de um

tango ou da ingenuidade de uma letra de bolero, há mensagens subliminares que atestam as crises e os conflitos sociais da modernidade no momento mesmo de seu surgimento. (p.76)¹

Entendida como un producto del orden social urbano y como un artefacto añadido a sus géneros de entretenimiento, la música de masas se impone, en los textos que de ella se apropian, como un lenguaje adecuado para poner en escena las diferentes etapas del proceso de modernización de las culturas de América Latina. En el caso de la literatura del Caribe, la fuerza expresiva de la canción popular y su representatividad como signo de identidad se refleja en la obra de muchos escritores, llamando la atención de los investigadores, que ven en este ingrediente un fenómeno digno de análisis crítico. Me refiero a novelas como *Todos los negros tomamos café* de Mirtha Yáñez, *La importancia de llamarse Daniel Santos* de Luis Rafael Sánchez, *Entre El oro y La carne* de José Napoleón Oropeza, *Ritos de Cabaret* de Marcio Veloz Maggiolo. En cuanto a los ensayos tenemos *La música caribeña en la literatura de la postmodernidad* de Héctor López, *La música popular del Caribe hispano en su literatura: identidad y melodrama* de Pausides González Silva, *Nación y ritmo: descargas desde el Caribe* de Juan Otero Garabís, *La novela bolero latinoamericana* de Vicente Francisco Torres.

Por lo tanto, el hecho de que la intertextualidad literaria-musical ganó importancia como recurso narrativo y su patrimonio bibliográfico impulsó la formación de una tradición crítica productiva, demuestra la importancia de la música popular como un discurso cultural, y su significado para la constitución del imaginario social latinoamericano.

En los casos tratados, las circunstancias históricas que subyacen a la escritura tienen la cultura de masas como un elemento importante de distinción. Hasta hace poco, la comprensión de los medios de comunicación como meros instrumentos de dominación, impidió la identificación de demandas sociales en las expresiones de la industria de la cultura, y su reconocimiento como vehículos de intercambios culturales legítimos. Sin embargo, la “difusión de la cultura trans-

1 Los novelistas latinoamericanos de los años 70-90, al hacer una lectura selectiva e interesada de esos discursos que acompañan el desarrollo urbano y los grandes cambios socioeconómicos de América Latina, descubren que detrás de la sencillez de una trama melodramática, del machismo de un tango o de la ingenuidad de una letra de bolero, hay mensajes subliminales que atestiguan las crisis y los conflictos sociales de la modernidad en el momento mismo de su surgimiento.

local” tiene una fuerte conexión con la organización del mercado de la música y otras industrias culturales.

De acuerdo con las notas de la etnomusicóloga Ana María Ochoa (2003), la creciente disponibilidad de productos fonográficos de diversos orígenes y la diversificación equivalente del mercado internacional de la música popular, responden a los cambios recientes en el campo de la cultura y la tendencia globalizante de la economía mundial. Sin embargo, en relación con el movimiento musical, el proceso de globalización de los flujos comenzó a finales del siglo XIX, con la llegada de la industria de la cultura y la transmisión del sonido grabado. La separación gradual entre los distintos sonidos y sus lugares de origen se debe tanto a las nuevas técnicas de grabación como a la aparición de los medios de comunicación y la difusión de la cultura del espectáculo. A principios del siglo XX, la rentabilidad de las grabaciones con fines comerciales movilizó a artistas, ingenieros de sonido, editores y compañías discográficas, que recorrieron el continente en busca de fenómenos musicales vendibles. Al mismo tiempo, aumentó considerablemente la posibilidad de diálogo estético y cultural en el campo de la música popular, que a partir de entonces extrapola los límites de la vida comunitaria y los encuentros tradicionales.

En palabras de Ochoa, “este primer momento de transportabilidad del sonido como sonido (no como partitura) y de su espectacularización global juega un papel crucial en la consolidación de la música popular masiva como campo cultural” (Ochoa, 2003, p.45). Esto significa que las canciones vehiculadas por las disqueras y las estaciones de radio asumieron importancia cotidiana para un gran número de personas. Y precisamente esta masiva presencia de la canción y la realidad social que ella traduce fue lo que llamó la atención de los escritores contemporáneos para los géneros musicales populares. Es decir, la canción de masas se consolidó en el curso de su historia por una especie de adaptación técnica de las manifestaciones musicales populares, que se fueron distanciando poco a poco de su formato tradicional para asumir un carácter claramente moderno y urbano. Al ganar transportabilidad, la música popular urbana también adquiere una constitución cambiante, siendo apropiada y transfigurada libremente, para incorporar la hibridación y la polifonía que conforman las ciudades post-coloniales.

Para hacer más tangible el camino que estoy empezando a trazar en este artículo, voy a trabajar brevemente sobre algunos textos interesantes para la comprensión de la narrativa musical popular en Latinoamérica y el Caribe. La idea es presentar el debate sobre las relaciones entre literatura/cultura de masas mediado por

las expresiones musicales y aplicar estas observaciones a diferentes contextos, a través de ejemplos que revelan matices y especificidades locales. No es demasiado alertar que este artículo no tiene la pretensión de ostentar una lectura extensa y detallada de las novelas seleccionadas. De carácter panorámico, apenas aterriza en algunos guiones para revelar una tendencia importante de la literatura latinoamericana y caribeña contemporáneas: los cruces de lenguajes y la resignificación de lo popular en el universo literario.

Sobre discos y libros: los recorridos de la canción en el universo literario

Teniendo en cuenta los cambios constantes de perspectiva con respecto a la descripción cultural de América Latina, las diferentes maneras de aprehender y representar el elemento popular y su relación con los cambios históricos se manifiestan en el trabajo de varios autores cubanos en las últimas décadas. Tomando como materia de análisis la novela *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier, publicada en 1953, pretendo desencadenar una discusión sobre temas de identidad y creación artística, y la forma cómo estos se presentaron a los principales autores de la primera mitad del siglo pasado. En este trabajo Carpentier colocó en debate el tema crucial de su obra crítica: la composición cultural de las sociedades post-coloniales de América Latina y sus resultados estéticos.

En el texto citado, los discursos puristas que se formaron alrededor de la producción musical y su afinidad con los signos locales dibujan el guión de su propia desconstrucción, pues en ello vemos problematizados el síndrome de los orígenes y el rechazo de los flujos culturales modernos. Como ha argumentado Solange Oliveira (2002), el personaje central de la trama –un musicólogo descontento con las prácticas musicales asociadas con el sistema industrial– niega el colonialismo como condición fundadora de las tradiciones musicales americanas, luchando entre la idealización de las comunidades primitivas y su formación intelectual erudita. Al rechazar la sociedad industrial y la disposición cultural que la acompaña, el personaje ficcionaliza la historia de América Latina y reitera un mito de origen no contaminado. A continuación se desarrolla una apremiante búsqueda de la autenticidad precolombina y la espontaneidad de las formas musicales salvaguardadas en el interior del continente; un viaje en el tiempo y el espacio, al centro y la fuente de la América ideal. Cuanto más el personaje entra en los confines de la Amazonía venezolana, más se aparta, estética y cronológicamente, de las más recientes formas musicales, recorriendo en retrospectiva la ruta supuestamente lineal de nuestra historia cultural. Sin embargo, el tortuoso camino resulta en la deformación de las hipótesis defendidas al comienzo de la trama,

obligando a la aceptación de la hibridación como una característica distintiva de los pueblos del Nuevo Mundo.

En el discurso de Carpentier, la evocación de la transculturalidad constitutiva de las sociedades americanas y la asociación de esta disposición de ánimo con las historias de dominio colonial son frecuentes. Con todo, la producción industrial de la cultura sigue siendo un foco de problemas en el pensamiento del escritor, ya que, como propone Andreas Huyssen (2000), la cultura de masas figuró por mucho tiempo como “el otro” implícito del Modernismo², que en América Latina alió elementos populares y procedimientos de vanguardia para construir un arte erudito que tenía la intención de ser original. En su estudio *La Música en Cuba* (1972), publicado originalmente en 1946, Carpentier afirma que el interés internacional en géneros danzantes creados en la isla habría causado un daño irreparable a la música popular cubana, que a partir de entonces fue sometida a los patrones “ligeros” del jazz y a los códigos comerciales más empobrecedores:

(...) esos productos híbridos, dorados por el buen éxito, pero despojados de savia popular y de autenticidad contribuyeron a crear una confusión que bien puede significar la muerte de ciertos géneros musicales creados por las ciudades. Por lo pronto las orquestras de *son* al estado puro, tal como las conocimos en 1920, han desaparecido de los grandes centros urbanos, ante la presencia de conjuntos dotados de saxofones, trompetas y trombones. (p.361)³

Estamos frente a una entrada que ilumina la discusión expuesta en este artículo: el deseo común en la América Latina del siglo XX de “mantener ciertas manifestaciones de la música popular criolla al abrigo de toda contaminación” (Ídem).

2 Modernismo, aquí, identifica las escuelas que en Hispanoamérica se reconoce como Vanguardias. En Brasil prevaleció el primer término.

3 Ya que el escritor Mario de Andrade fue citado en la primera parte de este texto como un representante brasileño del pensamiento más tradicionalista acerca de la música popular, me permito abrir una breve nota informativa sobre el asunto: Andrade—escritor, musicólogo, crítico y gestor de cultura— defendía la preservación del formato folclórico de las manifestaciones musicales, condenando como “popularescos” los productos de la industria fonográfica y las canciones vehiculadas por las radios, o sea, su defensa inatacable de las culturas populares se restringía a las expresiones tradicionales. La misma condena que hace Carpentier a las alteraciones indeseadas en el son cubano, la direccionó Andrade a las interferencias de los medios en la composición de la samba: “Trata-se exatamente de uma sub-música, cerne para alimentos de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial, com que fábricas, empresas e cantores se sustentam, atacando a sensualidade fácil de um público em via de transe” (Andrade, 1963, pp.280-81). “Se trata exactamente de una sub-música, núcleo que alimenta radios y discos, elemento de coqueteo e interés comercial con que fábricas, empresas y cantantes se mantienen, sofisticando la sensualidad fácil de un público en situación de transe”.

La protección de la interferencia perjudicial de la cultura de masas norteamericana es un punto crucial de la tradición crítica con la que polemizan los actuales adeptos de la intertextualidad literaria-musical. Desde el debate iniciado por Carpentier es posible desencadenar una reflexión sobre las diferentes maneras de aprehender y tratar la música popular en las obras literarias, y seguir la evolución de las concepciones de identidad cultural que ahí se desarrollan.

Otro autor cubano atractivo para los propósitos de este artículo –y que dialoga críticamente con las teorías literarias y culturales de Carpentier– es Guillermo Cabrera Infante. Me interesa sobre todo la atracción que los géneros musicales difundidos en las décadas de 1940 y 1950 ejercen sobre su escritura, y el papel político que la canción popular y la vida nocturna de la capital cubana representan en el libro *Tres Tristes Tigres* (1968), más específicamente la parte intitulada “Ella Cantaba boleros”. Combinando la oralidad corrompida de los centros urbanos –en la forma como se manifestó en La Habana de los años cincuenta y sesenta– los signos de la cultura de masas y el experimentalismo literario más sofisticado, el escritor se asoció a la vertiente neobarroca de la literatura cubana y se opuso a la ortodoxia castradora del discurso oficial.

El recurso a los productos de la industria cultural de la época pre-revolucionaria y la apreciación de su presencia problemática en la Cuba de Fidel Castro, son rasgos llamativos de la literatura de Cabrera Infante, que hace uso del melodrama musical para dibujar en sus personajes un modo de ser peculiar de los caribeños del siglo XX. Su texto se presenta aquí como precursor de experimentos contemporáneos en la narrativa musical popular. Al mismo tiempo, añade carga política al tratamiento de la cultura de masas cuando valora las formas de expresión estigmatizadas después de los acontecimientos de 1959. Contrariamente a la retórica militante del movimiento musical de la Nueva Trova Cubana –la voz de los cambios anunciados en la década de 1960–, el lirismo del bolero y la sensualidad del mambo se mantuvo en la escritura de Cabrera Infante, como una marca de la subjetividad reprimida por la política cultural de la Revolución.

Los libros *Bolero* (1991), de Lisandro Otero y *The Mambo Kings play Songs of Love* (1989), de Oscar Hijuelos pueden ser abordados como escritos que heredaron algo de la práctica inaugurada por Cabrera Infante. El primero es una crónica de los éxitos y fracasos experimentados por el famoso cantante de club nocturno Esteban María Galán, ídolo popular que incorpora, en el transcurso de la novela, los anhelos y proyecciones de la población marginada. El escritor explora la riqueza musical del Caribe, reconociéndola como uno de los patrimonios cultu-

rales más difundidos en la identidad regional, propicia para narrar el desamor, el erotismo, las alegrías y desilusiones populares.

Participando indirectamente en dicha tradición literaria, el escritor Oscar Hijuelos, hijo de cubanos nacido en Nueva York, escogió el entorno cultural de los años cincuenta para fijar el eje central de su libro, publicado en los Estados Unidos en 1989. El autor se formó en el círculo de la “literatura inmigrante” en América del Norte y dramatiza una latinidad reconstituida fuera de su territorio “original”.

La trama del libro gira en torno a la biografía de dos músicos cubanos que salen de La Habana a Manhattan en 1949, con la esperanza de alcanzar el éxito y hacer fortuna en el circuito norteamericano de la música latina. En esta novela se expone de manera perspicaz la forma como lo que hoy se aprehende como un signo de las culturas latinoamericana y caribeña, se define en el diálogo (a veces asimétrico) con la industria de la cultura estadounidense.

En la lectura de Vicente Francisco Torres (1998): “en *Los Reyes del Mambo tocan canciones de amor*, la novela bolero alcanza uno de sus puntos más altos” (p.24), ya que, enredados con la trayectoria de los personajes están la historia del mercado de la música latina en Nueva York y las marcas del flujo cultural promovido por la industria fonográfica en ese momento. Por lo tanto, el acercamiento de las novelas de Lisandro Otero y Oscar Hijuelos, se da por la orientación de los dos textos, a la propensión contemporánea por revisar los paradigmas culturales, complementando la reflexión sobre la ruta de la “novela bolero” en Cuba y sobre su importancia referencial en la narrativa de la música popular del continente.

Redimensionando esta amplia contienda, el colombiano Umberto Valverde, en sus libros *Bomba Camará* (1979) y *Quítate de la vía Perico* (2001) reconstruye la vida cotidiana de un barrio obrero de la ciudad de Cali, cosiendo las diversas voces de sus numerosos relatos con el discurso musical popular que se consume en la región. La música impregna los cambios que han vivido varias generaciones, de los oyentes de boleros en los años cincuenta a los jóvenes que fueron testigos del culto de la salsa y una experiencia desenfadada de sexo y violencia que tomó la ciudad de Cali entre 1980 y 2000. En *Celia Cruz: Reina Rumba*, publicado en 1981, el escritor presenta una mezcla de biografía y ficción en torno a la trayectoria de la famosa cantante cubana. Al reconstituir la trayectoria musical de Celia Cruz, asimila sus mecanismos performativos, incorporando paródicamente el “espíritu latino” que ahí se improvisa.

Parece esencial para el ejercicio literario de Valverde y para su interés en la resignificación de la cultura de América Latina, el intertexto con los géneros musicales populares antillanos, argentinos o mexicanos que transitan sin compromiso por los suburbios de Colombia, sin dejar de señalar el protagonismo de la salsa en el contexto narrado. En este sentido, la creación de la salsa por músicos de diversos orígenes que se reunieron en la ciudad de Nueva York a causa de las corrientes migratorias, y su retorno como emblema de la vida cultural de las ciudades de América Latina, se presentan como un factor significativo para el argumento manejado por el escritor. Debido a su historia de diásporas, la salsa nunca movilizó grandes controversias en torno a la pureza de su origen, por lo tanto, la polifonía que se articula en los textos de Valverde parte, hasta cierto punto, de los propios relatos tejidos por el género musical, que contiene la promiscuidad festiva de los encuentros culturales, inspirando una obra heterogénea y fronteriza.

La elección de la música urbana como un hilo narrativo permite pensar la ciudad en su configuración contemporánea, trazando una cartografía cultural de los distintos espacios que la componen. Esto es lo que hace también a partir de los barrios de Cali Andrés Caicedo en su novela *¡Que viva la música!* (1977). Situada en los años setenta, la historia sigue a una joven caleña que transita entre los universos sociales y géneros musicales diversos, cultivando el *rock* y posteriormente la salsa como signos de una identidad diferencial.

Se trata de una búsqueda de la autenticidad que no se encuentra en el mundo artificial en el que el personaje, que pertenece a una familia tradicional de Colombia, se inserta. Es una novela de iniciación a la inversa, en la que se improvisa sobre los caminos de una generación de artistas que abrazaron las calles y su marginalidad como condición creativa y elemento de liberación. Cali mantiene hasta hoy una relación visceral con el mundo de la salsa, y la “salsa caleña” es un subgénero referencial, representativo del ritmo peculiar que este estilo de música asumió al impregnar los rincones de la ciudad. En su vida nocturna, la adolescente retratada en *¡Que viva la música!* se sumerge en los códigos y las visiones del mundo, aparentemente contradictorios, por lo que dialogan el localismo del universo salsero con el cosmopolitismo rebelde absorbido del *rock* inglés.

Andrés Caicedo era uno de esos jóvenes inquietos con gusto pronunciado por la cultura *pop*. Tradujo en literatura las rupturas de paradigma mediadas por el *rock*, las drogas y la liberación sexual en Colombia en la década de 1970. Su interés por la canción popular y el arte cinematográfico marcó el lenguaje de una novela de fragmentos inconexos, de temporalidad suspendida, *collages* inventivos y

ritmos variados. El autor es considerado uno de los que inauguran en el país una alternativa a la “América Latina en su versión Macondo”. Al centrarse en el mundo urbano y marginal, *¡Que viva la música!* se presenta como un contra-discurso a las tradiciones patriarcales y lecturas folclorizantes de nuestras identidades. Por lo tanto, los escritos sincréticos de Umberto Valverde y Andrés Caicedo y los fenómenos sociales que estos evocan, figuran como un paso paralelo a las transformaciones por las que ha pasado la dinámica urbana en el continente y las representan por la repragmatización de la canción de masas.

Para concluir este breve e ilustrativo recorrido, llegamos a los 2000 y a la concepción de periferia que ahí se conforma. La realidad actual impone la necesidad de repensar la representación de lo popular y, al mismo tiempo, el lugar ocupado por las márgenes en la literatura pasa a evidenciar la falencia definitiva del proyecto moderno (tanto el estético como el sociocultural) e inaugura la incursión de sujetos periféricos en el campo elitizado de la producción literaria. Una comparación sucinta de la escritura de dos nuevos autores que participan en la afirmación de las culturas periféricas: el argentino Washington Cucurto y el brasileño Ferréz, nos indica el camino de tales desconstrucciones. De maneras distintas, sus cuentos transitan por los límites urbanos más amenazadores, revelando la forma de vida de las clases más bajas y distorsionando las normas de la “buena literatura”.

En los dos textos de *Cosa de Negros* (2001), uno de los libros más provocativos de Cucurto, el universo de la cumbia villera se expresa como lenguaje artístico y forma característica de actuar en el mundo urbano. Por este sesgo, Cucurto describe el circuito cultural de la cumbia, presentándolo desde un punto de vista diferencial, pues, en la composición de los relatos, el escritor no solo toma el evento musical más popular en las villas argentinas como un objeto, sino que se fundamenta en el campo simbólico que rodea sus temas. En el libro en cuestión, las huellas de un ambiente marginal se hacen presentes en términos generales: en la exposición de la vida cultural improvisada por los jóvenes que viven en la periferia urbana y la representación de sus proyecciones y actitudes; en la recomposición del mundo de la cumbia y la sensualidad que caracteriza y estigmatiza a las manifestaciones musicales populares; en el desarrollo original de la industria del entretenimiento y la cultura-espectáculo entre los consumidores de las clases bajas.

Por otra vía, el rapero Ferréz convierte el lenguaje directo de sus composiciones musicales en una narración literaria franca y combativa. En el libro *Ninguém é Inocente em São Paulo* (2006), nos encontramos con una colección de cuentos

que explicitan, incluso más abiertamente que sus novelas, la conexión de la escritura con la retórica del rap. Militante del Movimiento *hip-hop*, el escritor recoge sus argumentos en el ámbito de este circuito cultural. El ritmo de sus historias está impregnado del sentido y la tensión del discurso político y, con frases cortantes y tono marcadamente panfletario, los textos están destinados a revelar y denunciar la cotidianidad violenta de las periferias urbanas.

Ferréz hace parte del Grupo de Literatura Marginal formado en la zona Sur de São Paulo, territorio favelizado que, en el transcurrir de las décadas de 1990 y 2000, ha construido fuerte conexión con la cultura *hip-hop*, que empieza a traducirse en expresión literaria⁴. En una de las definiciones posibles para esta interferencia de los márgenes sociales en la ficción, en verdad es el sesgo interpretativo el que a mí más me agrada, el lugar desde el que se habla (social, espacial o étnico) es el eje de significación del que deriva la forma y el contenido del texto, musical y/o literario.

En la literatura de Ferréz el margen se impone como punto de partida y condición creativa. Al igual que sus personajes, él es un residente de un suburbio de São Paulo y afirma “vivir en la piel” la desesperanza de los excluidos. Resemantizando, en la década del 2000, el término “literatura marginal”, el escritor moviliza las voces silenciadas de habitantes de barrios periféricos y actúa como un difusor de su cultura; como un “MC” (Maestro de Ceremonia) encargado de mostrar la verdad sobre un universo completamente rechazado y estereotipado. Características como la narrativa en primera persona, el lenguaje callejero y la descripción de lo cotidiano comunitario son comunes a sus dos campos de actuación.

En el caso particular de Washington Cucurto, cuando se propone llevar a cabo una elaboración estética del estigma popular, parece seguir la estrategia diferenciada de acentuar los estereotipos y jerarquías culturales para promover un conflicto políticamente productivo. En *Cosa de negros*, la configuración jerárquica de la vida cultural y del paisaje urbano tomó la forma de una escritura depravada e invasiva, inspirada en las letras de las canciones de cumbia y conducida por el ritmo lujurioso de este género musical. Por lo tanto, al acercar y confrontar estos

4 En el Brasil de los años 70 hubo una experiencia cultural auto-denominada Literatura Marginal: Su propuesta era actuar fuera de los circuitos tradicionales y los editoriales comerciales, crear redes alternativas de producción y circulación de una producción literaria deliberadamente extraña al canon literario vigente. La Literatura Marginal en los años 2000 asume este rótulo por desarrollarse en la periferia de las grandes ciudades y tratar temas relacionados con este universo. El término cambia de sentido, del editorial al geográfico y social, y, en las dos etapas de resignificación, una expresión prejuiciosa va ganando valoración positiva.

dos autores tan peculiares, mi objetivo principal es demostrar cómo sus líneas están impregnadas por los códigos de los géneros musicales que les dan forma. El conocimiento de los códigos que configuran no solamente las canciones como productos, sino las experiencias de la cumbia villera y el *rap* como cultura (en su acepción antropológica), ayudan a ingresar en los textos cantados por Cucurto y Ferréz, así como el bolero y los escritos cubanos, volviendo al punto de partida, se traducen mutuamente.

Un nuevo campo de investigación

Como busqué mostrar en este artículo, por tener una capacidad expresiva y un atractivo afectivo incomparables, las manifestaciones musicales urbanas son digeridas por cuentistas y novelistas, y el estudio de los intercambios entre canción y ficción de los que hemos estado hablando, emerge aquí como un acceso privilegiado a la cultura popular contemporánea.

Si tenemos en cuenta las directrices actuales de la Literatura Comparada, comprendemos que la lectura en paralelo de textos producidos en diferentes lenguajes pueden generar interpretaciones aclaradoras. El dominio de las teorías musicales, en los casos abordados, es sin duda un *plus* para el investigador literario, pues, aplicadas a los análisis narrativos, revelan equivalencias estructurales y diálogos inter-semióticos entre música y escritura. Sin embargo, aun sin el apoyo de tales teorías, mucho de esta interlocución puede ser aprehendido por el lector interesado en el acercamiento músico-literario. De las formas homólogas de ordenación al espacio cultural común, es posible, en los textos aquí citados, identificar alusiones y metáforas musicales, reconocer los ritmos similares, los argumentos equivalentes, los juegos de prosodia o las referencias simbólicas.

Los géneros musicales masivos tienen una semántica propia, involucrando *performances*, escenarios, vocabularios y territorios simbólicos específicos. Más allá de la relación textual, o sea, de la apropiación de la canción como obra concluida, los escritores contemporáneos explotan la configuración plástica de la música que se pone en escena como evento mediático. El universo en que se inserta determinado estilo musical ofrece, así, significados extraliterarios a los textos, orientando la lectura de sus enunciados y conduciendo la crítica hacia el campo epistemológico de los estudios de la cultura (Janotti Jr, 2003).

Por lo tanto, considerando que la canción de masas protagoniza los artificios de representación que se desarrollan en las obras seleccionadas y orienta sus

argumentos, es posible analizar la función discursiva que la música popular y el *performance* a ella asociado desempeñan en la escritura de sus autores. Como busqué indicar, esa intertextualidad opera por mecanismos de transculturación, valorizando un lenguaje consagrado por los medios masivos, consumido por la población urbana y rechazado por las élites letradas.

Estuvimos hablando de un tipo de literatura que, aunque pasea por el experimentalismo y las mezclas de lenguajes asimilados de las prácticas vanguardistas, tiene como foco central la reelaboración de las culturas mediáticas, presentes principalmente en la canción popular, pero también en los enunciados de la televisión, el cine y la novela de folletín. El comunicólogo brasileño Muniz Sodré (1978) publicó en la década del setenta un estudio pionero sobre lo que llamó “literatura de masas”. Su justificación para asumir este tema viene de la inexistencia en Latinoamérica en ese momento de trabajos críticos acerca de la literatura popular urbana. En el libro constata el elitismo operante en los términos “subliteratura” o “paraliteratura”, que toman como medida los paradigmas de la literatura culta que funcionan como modo de enaltecer, por oposición valorativa, la “alta cultura”. De acuerdo con Muniz Sodré, la expresión “literatura de masas” es la más apropiada para definir tal forma de escritura por indicar su relación con las demandas generadas por las sociedades modernas, mejor dicho, con un público formado en las grandes ciudades. Se trata de un campo narrativo, actuante en los medios diversos, incluidos ahí los textos escritos y las representaciones audiovisuales. Y si se contrapone a la “literatura erudita”, es por estar generalmente asociada a otras instituciones y definirse, más socialmente que estéticamente, por sus fronteras con el arte literario culto.

Los caminos de las artes masivas se encuentran también en su trayectoria técnico-industrial. La prensa, así como el fonógrafo, inauguró la posibilidad de producción y difusión de estos artefactos culturales. Ya es antiguo el debate sobre los cambios promovidos por la introducción de la técnica en el proceso de creación artística y la producción de sentidos. Bajo las categorías de apocalípticos e integrados siempre estuvo presente, afirmaba Umberto Eco (2006), la realidad inexorable de la sociedad de masas. Reconociendo tal constatación e incorporando los análisis posteriores de García Canclini (1995) y Jesús Martín-Barbero (2001) acerca de las dinámicas establecidas por la masificación de la cultura en Latinoamérica, observamos que el lector/oyente/espectador, comprendido como sujeto consumidor, interviene en la configuración de los productos que le son ofrecidos, además de brindar ingredientes enriquecedores a las composiciones autorales.

Volviendo a los señalamientos de Muniz Sodré, encontramos la verificación de que existe, en la estructura folletinesca que permea la narrativa masiva, una serie de elementos emblemáticos como la figura del héroe romántico, la actualidad informativo-periodística, el mito personal y la pedagogía de valores burgueses, dispositivos repragmatizados y subvertidos en la desconstrucción del mito popular mediático que ocurre en la novela *Bolero*, o en la insubordinación a los paradigmas de la sociedad de clases presente en *¡Que viva la música!*, por ejemplo. Del mismo modo, el rompimiento del aura en torno a la producción y la recepción del arte promovido por la técnica posibilita la recreación de los universos populares urbanos tanto en la esfera social como en el ámbito de lo privado, pues la canción que se adentra en los hogares se confunde con los relatos íntimos y traduce el carácter y los afectos de variados personajes.

Para concluir, deseo reforzar la idea de que la música popular masiva, igual que la literatura que a ella corresponde, no son solamente formatos reproducibles, sino un complejo que involucra producción, circulación y consumo, interfiriendo en la propia experiencia de percepción. Examinar la imbricación de las innovaciones tecnológicas en las prácticas diarias es fundamental para el entendimiento de los textos que componen el *corpus* aquí presentado, así como la adopción de diferentes miradas por parte de la crítica literaria, que indican rutas que están todavía por ser exploradas. En este aspecto, los avances en los estudios de música popular alcanzados en Brasil corroboran el valor de la perspectiva transdisciplinar. Como informa el historiador Marcus Napolitano (2005) en un texto donde busca sistematizar una metodología adecuada al análisis de la canción urbana, a partir de los años ochenta, en las investigaciones académicas brasileñas se empezó a abrir espacio para la música masiva, tomada como un espacio de mediación cultural. Trabajos en el ámbito de la crítica literaria, la lingüística aplicada, la historia, la sociología, la antropología y la comunicación eligieron la canción como objeto, y ahora forman una bibliografía bastante útil en el ejercicio analítico propuesto por este artículo. Desde la historiografía de la samba hasta las pesquisas sobre el tropicalismo y la canción protesta, temáticas como la identidad nacional, la cultura popular, la industria cultural, la resistencia política y la experimentación estética ganaron volumen y consistencia. Actualmente, a estas se sumaron los estudios acerca del *funk carioca* o el *tecnobrega* de Pará⁵, añadiendo observacio-

5 *Funk carioca*: género musical electrónico producido en las favelas y periferias de Río de Janeiro y difundido por el mercado informal y a través de Internet.

Tecnobrega: género musical electrónico producido en estudios caseros de la región amazónica brasileña y difundido por los sistemas de sonido (“aparelhagem”, como el “picó” colombiano) en bailes populares.

nes importantes acerca de los nuevos mercados, la emergencia de las periferias por la vía de la tecnología y del Internet, la función creativa de las herramientas electrónicas y la falencia de las industrias tradicionales. Todas estas transformaciones las vive también la literatura contemporánea. Se reconfigura el mercado editorial, nuevas voces sobresalen con la democratización promovida por los medios digitales, los márgenes, urbanos o no, se atreven a escribir y lo hacen en primera persona. Finalmente, un plato lleno para los estudios comparados de literatura y cultura.

Referencias bibliográficas

- Ainsa, F. (1999). Raíces populares y cultura de masas en la nueva narrativa hispano-americana. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, 75-86.
- Andrade, M. (1989). *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades.
- Cabrera Infante, G. (1968). *Tres tristes tigres*. Barcelona: Seix Barral.
- Cabrera Infante, G. (1996). *Ella cantaba boleros*. Madrid: Alfaguara.
- Caicedo, A. (1977). *¡Qué viva la música!* Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Carpentier, A. (1985). *Os passos perdidos*. São Paulo: Brasiliense.
- Carpentier, A. (1972). *La música en Cuba*. México: FCE.
- Champi, I. (1996). O romance latino-americano do pós-boom se apropria dos gêneros da cultura de massas. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 3, 75-85.
- Cucurto, W. (2006). *Cosa de negros*. Buenos Aires: Interzona Editora.
- Dantas, D. F. (2006). “A dança invisível: sugestão para tratar performance nos meios auditivos” In: Freire Filho, J. e Janotti Junior, J. (Orgs). *Comunicação e música popular massiva*. Salvador: Edufba, 55-66.
- Eco, U. (2006). *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva.
- Ferréz (2006). *Ninguém é inocente em São Paulo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- García Canclini, N. (2002). *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- Hijuelos, O. (1993). *Os mambo kings tocam canções de amor*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva.
- Huyssen, A. (2000). *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Janotti JR., J. (2003). À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. *EcoPós*, 6(5).
- Martin-Barbero, J. (2001). *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.

- Miranda, F. (2013). *Os Caminhos Literários de Carolina Maria de Jesus: Experiência e Construção Estética*. (Dissertação Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Universidade de São Paulo, USP.
- Muniz Sodré. (1978). *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Napolitano, M. (2005). *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Naves, S.C. (2010). *Canção Popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Oliveira, S. R. (2002). *Literatura e Música*. São Paulo: Perspectiva (Série Debates)
- Otero, L. (1991). *Bolero*. Buenos Aires: Punto Sur Editores.
- Plata Ramírez, E. (2008). “El Caribe cuenta y canta: Transversalidades del discurso narrativo” In: Voz y escritura. *Revista de Estudios Literarios*, 16, 125-145.
- Rama, A. (2001). Os processos de transculturação na narrativa latino-americana In: *Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp.
- Santuzza
- Tatit, L. (2004). *O Século da Canção*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Torres, V. F. (1998). *La novela bolero latinoamericana*. Cidade do México: UNAM.
- Valverde, U. (1979). *Bomba camará*. Bogotá: La Oveja Negra.
- Valverde, U. (1981). *Celia Cruz: Reina Rumba*. Bogotá: La Oveja Negra.
- Valverde, U. (2001). *Quítate de la vía Perico*. Bogotá: Planeta.

Cómo citar este artículo: Oliveira, A. (2017). La transposición musical-narrativa en la literatura latinoamericana contemporánea. *Cuadernos de Literatura*, (25), 31-49. DOI: <http://dx.doi.org/10.15648/cl.25.2017.3>