



Literatura y Lingüística

ISSN: 0716-5811

literaturalingüistica@ucsh.cl

Universidad Católica Silva Henríquez

Chile

Mora E., Gladys E.

La hibridación en la novela: tendencia o género al fin del milenio

Literatura y Lingüística, núm. 12, 2000, p. 0

Universidad Católica Silva Henríquez

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35201205>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LA HIBRIDACIÓN EN LA NOVELA: TENDENCIA O GÉNERO AL FIN DEL MILENIO

Gladys E. Mora E

Resumen

En este artículo se hacen consideraciones pragmáticas discursivas sobre la novela de Luis Rafael Sánchez para explicar la hibridez del género y tratar de dilucidar si esta nueva forma de textualizar se sitúa en una tendencia o corresponde, finalmente, a otro género derivado del modelo precedente o clásico en el contexto de una tradición estética. La experiencia del novelar se abre a la inter y extratextualidad con el mundo de la música popular, tangos, guarachas y boleros, entre otros.

Abstract

The hybridization of the novel: trend or genre at the end of the millennium.

Pragmatic and discursive considerations upon the novel of Luis Rafael Sánchez are made in this article, to explain the hybridity of the genre and thus try to elucidate if this new way of textualizing takes its stand within a trend or if it finally belongs to another genre that comes from the preceding model, or classical one, within the context of an aesthetic tradition. The experience of writing novels opens itself to the inter and extratextuality with the world of popular music and dances such as tangos, guarachas and boleros, among others.

Las consideraciones pragmáticas que atañen a los discursos que están dentro de las preceptivas literarias son pertinentes de considerar en aquellos que se alejan de la doxa, siendo como son éstos, proposiciones que reproducen, dentro de la ficción, una realidad que pretende mostrarse con un instrumento discursivo divergente, desde un ámbito no suficientemente explorado. Y esta falta de exploración debe obedecer al hecho de que es cuestionable un acercamiento orientado exclusivamente por las teorías literarias, cuando lo que estas obras delatan es una cuestión en cuya problemática inciden factores apegados a la situación antropológica que estas obras configuran, y sobre todo, a las relaciones conflictivas que persisten entre la producción en el arte y el tipo de exégesis que quiere dar cuenta de ella.

En el caso específico de la "novela" de Luis Rafael Sánchez, este intento se enfrenta porfiadamente a su producción cuando la intención del narrador la propone como híbrida, la propone resistente a la doxa, la impone insurgente y casi provocadora a toda clasificación que conoce

preconcebida por las tendencias históricamente academicistas del análisis literario. El desafío aparece en la primera página:

"Los géneros literarios son calculadas sugerencias de lectura que el escritor propone, llaves para acceder a la habitación independiente que es un poema, un drama, un cuento, una novela. Más allá de los textos que demarca la preceptiva, más acá de los textos que se confían a la tradición, se asientan los subgéneros, los postgéneros, los géneros híbridos y fronterizos, los géneros mestizos. A pesar de la marginalidad, a pesar del asiento en la periferia, ellos reclaman, también, una sugerencia de lectura, una llave de acceso"¹.

Subyace en esta advertencia una premonición de las matrices de sentido que imbricarán la obra. De este modo, el lector quedará sujeto a su intención. Este conflicto que García Canclini² resume como un condicionamiento triple entre los conflictos internos, dependencias exteriores y las utopías con las que estas sociedades pretenden transformar nuestras realidades de fin de siglo, es el tema en el que intentaremos reflexionar en este pequeño atisbo para explicar de algún modo la razón del mestizaje o la hibridez que han sufrido los géneros literarios en nuestro continente, especialmente la novela. Por lo mismo, al desentrañar sus recursos nos encontramos, obviamente, con todos los parámetros que implican las competencias lingüísticas de los hablantes, localizados dentro de un universo determinado.

Sabido es que los boleros cobraron a comienzos de los años '30 una inusitada y sorprendente popularidad en América, casi al mismo tiempo en que nacía el sonido grabado y las primeras emisoras consolidaban su difusión en Cuba originariamente. De modo que no es apresurada una reflexión en torno a la importancia que adquirieron en el imaginario musical estas melodías, sus letras y los cantantes que las interpretaban, quienes cobraron una portentosa fama y popularidad en la mencionada Cuba, en México, y en general, en todos los países latinoamericanos.

En el caso de La importancia de llamarse Daniel Santos de Luis Rafael Sánchez³, tanto narrador y personajes, como lectores, nos ubicamos en un contexto caracterizado por la América tropical con su típico desenfado: no sólo en el cuento que cuenta, sino en el cuento mismo.

En la vida real, Daniel Santos había nacido en San Juan de Puerto Rico por 1916, y a fines de los años veinte había grabado más de 3.000 temas para el sello RCA, siendo casi todos ellos fundamentalmente, boleros. En la recreación de Sánchez, Santos es el héroe que direcciona destinos, amores, mitos y significados existenciales en el relato fusionado de los personajes de esta 'prosa bolerizada', en la cual el cantante y su música

son el punto localizador del pretérito sentido de sus vidas. Diversas vidas que el narrador persigue en procura de sus indagaciones para resolver una propia nostalgia que le da suficientes excusas para exponer la miseria, la carencia, la candidez de la ignorancia y sus limitaciones, en el terreno de la ficción.

El principio constructivo con el cual se articula este ambiente social generado por el recuerdo de la personalidad de Daniel Santos, es el lenguaje. Los diversos modos y hablas de la lengua castellana enfocados en bares y barrios bajos de países como Puerto Rico, Cuba, Colombia, Venezuela, Perú y México, van configurando una suerte de apreciación de un significado existencias en la memoria colectiva, que el autor utiliza como procedimiento del relato; esto entre dos oscilaciones discursivas mediatizadoras, la del narrador y la de los personajes secundarios, al parecer, escogidos en el azaroso mundo periférico de la América del Sur.

Cada uno señala series lexicales cuyas coloraturas -en el decir de Tiniánov- operan como soportes de un conjunto de variables semánticas, ideológicas y literarias, pero que aunque se trata de una representación de discursos por medio de discursos en una plurivocidad, no hay una voz anunciadora que parodie las demás en sentido descalificativo⁴. Por ello, las voces narrativas tienen los alcances que tienen esas determinadas voces humanas, vale decir, son provenientes de una situación histórica, social, política, geográfica, cultural.

Su estructura formal, al anunciarse a sí misma, obedece a la paradoja pragmática de transgredir todo tipo de norma con tal de no conformarse como una convención narrativa, y en ese plano es que percibimos un desenfado y a la vez un desafío de la instancia creadora para proponerse como una voz que quiere asumir un mundo otro. Por un mundo marginado que las voces oficiales de la crítica literaria han ignorado.

Es por eso, un intento que quiere mostrar, señalar, desde un simulado estadio de holgura, un tema que procura reflejar su propia fuente, desde su mismo origen, pero, en un nivel paradójico, eruditamente lo no erudito, poéticamente lo popular, lo callejero. El sentimiento puro de lo cotidiano a través de la palabra, a través del dicho, a través del canto; a través de un discurso que, como se señala, cuando pretende desviarse de toda formalidad, consigue no sólo el alejamiento de la tradición discursiva que quiere refutar, sino que además (consigue) una genuina originalidad, que se percibe, tal vez, porque se basa en la verdad que calla, en el juego de los significantes, detrás de los cuales se presente una trampa que, descubierta, desenmascararía la ideología que recorre todo el texto como matriz subyacente, contrariando el goce estético, a la

vez que encerrándolo en el círculo mágico de esta ideología soldada a la ilusión social en su revés periférico del canto.

El canto es el bolero, con incursiones de tangos y guarachas en medio de los relatos⁵, pero formalmente dispuestos en estrofas al final de cada uno de esos relatos; un conjunto de veintiún boleros que el narrador dispone, como él dice, para replicar su prosa, para intermediar los trozos narrativas o los mosaicos constructores de su fabulación, declaración que estima necesaria en un informe final donde explicita las reglas de su estructura como dando a conocer la trama oculta de su juego. Un juego que realmente consiste en otro, que viene siendo la carta que no muestra: la matriz de sentido que en la recepción se percibe como la clave impenetrable que logra el objetivo artístico, que no devela pese a todo, el secreto del proceso creador para provocar el goce estético enrevesado en una múltiple organización de imágenes, que mezclan más de dos tipos de lenguajes populares como son en el texto, el lenguaje notacional y el lenguaje conceptual. Detrás de ellos se perciben otros, cuyos trasfondos avalan más aún la percepción artística.

No es que exista en esta obra una partitura propiamente tal; se trata de la intromisión del canto, los boleros y sus letras, que –como él lo señala– intercalan cada discurso de una historia fragmentada, como nos la quiere contar Sánchez, "una prosa bolerizada con vaivenes, (...) el relato de las vivencias emocionales de la América amarga, la América descalza", que sueña, que canta e identifica su espiritualidad en "los apremios de la carnalidad, el cuerpo que tatúa otro cuerpo con los filos de la caricia, la legalización de la cursilería, las absoluciones del melodrama, los antiheroísmos lumpenales y el trasiego de gemidos por las lenguas guerreras de los amantes"⁶.

El soporte que avala el lenguaje conceptual basado en significados también se presta para avalar las intromisiones del lenguaje notacional, ya que la música sólo puede incursionar en este otro ámbito artístico escrituralmente; este aspecto es el que le da el status, el que convierte este fenómeno en fenómeno, y en este caso su incursión opera constantemente en dos direcciones: desde el sentido hacia el significado en la frase musical y desde el significado hacia el sentido en la linealidad conceptual, lo que hace que se resienta fenoménicamente la recepción, porque a veces se suplanta uno en el otro para convertirse, a través del concepto, en la línea semántica que éste traduce.

En el estudio que hace Margarita Schultz acerca del significado de la música, aclara que cada uno de los signos que se leen en una partitura musical orientan una conducta, un comportamiento neuromotriz. Pensamos que así como la ubicación de las notas en el pentagrama

promueve una secuencia determinada de sonidos, una sucesión de figuras musicales, una realización rítmica particular y única, y así como una serie de signos que representan las variantes de intensidad sonora motivan, a su vez, una conducta tendiente a regular la fuerza de la presión sobre un teclado⁷; así (pensamos), ocurre también en la traducción de la frase poética inserta en el texto, inscrita en el registro de articulaciones que lo conforman como por ejemplo:

"Él bebía y recetaba píldoras benéficas.
El amor es hijo del mal trato.
Un viejo amor ni se olvida ni se deja.
La venganza es más dulce que la caridad.
Un clavo saca otro clavo".

En los espacios señalados, se comprende un determinado horizonte cultural, musical y social, horizonte que se convierte –en la reflexión de Stierle– en el estadio cuasipragmático devenido de una ilusión ultratextual, a nivel de recepción⁸. El espacio donde convergen los factores señalados como marco de referencia. Así cuando leemos:

"Amor,
Cuando tú sientas amor,
Verás color de rosa los colores,
Habrá miel en todos los sabores,
Y amor donde quiera que hay amor."

Así (cuando leemos), accedemos en el estadio cuasipragmático a un primer significante musical en la memoria colectiva, el que simultáneamente nos promueve a un segundo significante que es ideacional en el imaginario, un imaginario orientado hacia una dirección extramusical, un espacio que guarda un almacenamiento de emociones espontáneas siempre cuasipragmáticas, emociones trasuntadas en una melodía poética, cuya letra tararean los radioescuchas integrantes de un momento de su difusión, un momento de su gloria, de sus juventudes, de sus reminiscencias, emociones que reflejan y ponen en espejo la imagen de sus pasiones, es decir, un imaginario alejado de su base de articulación, más bien referido a la experiencia, al conocimiento inserto en lo popular, al imago-mundi del continente americano.

Pero como la forma más alta de recepción la otorga el lenguaje en su giro autorreferencial, este se convertirá en pseudorreferencial cuando a partir de esta descripción del mundo, agregue al esquema de pertinencia las inscripciones musicales como frases lingüísticamente articuladas como la señalada, a la vez que implicará una respuesta sensorial cohesionante y unificadora común, que formará parte de esta identidad en la recepción

pragmática, tanto del mundo fictivo que lo vive –en este caso en el contexto narrativo– como en el lector que captura el sentido como una matriz conformada al mismo tiempo por las corrientes que corresponden a las instancias mencionadas.

El lenguaje notacional actúa como componente de una función pseudorreferencial del lenguaje a partir de las sucesivas indicaciones del autor frente al lector, para indicar las posiciones que debe asumir frente al texto-ficción, en representación del texto sistemático, indicaciones que operan como haces de condiciones que permiten calibrarlo, ya que es un texto cuya proposición no puede regirse bajo la perspectivización, modalización e interpretación tradicional.

El esquema de pertinencia incita a una recepción cuasipragmática en las condiciones propias de una situación ficticia de comunicación. Ésta se puede obtener por el texto mismo desde el cual la ilusión en este caso localizada en la emoción a la que alude el lenguaje notacional sólo es la base que opera como nuevo significante, para acceder a este otro significado que iluminará un horizonte de bullanga, de pasiones, de amores no resueltos, de ciudad en sus márgenes, otro horizonte-base para un movimiento centrípeto converso donde la música, el bolero, se convertirá en uno de los niveles de articulación en la esfera de los significados.

Consideramos, entonces, necesario poner atención a uno de los relatos, contado en la calle al narrador-pesquisador de experiencias en la voz de otro y señalizado por orden, tal como aquí se expone:

"Retazo de una interviú llevada a cabo en la Avenida Reforma del Distrito Federal de México.

Levantó el telón y lo mostró arrodillado. Cantó Perdón, vida de mi vida arrodillado. Cantó manso como el perro mordedor que se disculpa. Cantó, contrito y penitente, las faltas en que incurre el varón por ser varón y nadita más. Cantó Ángel adorado, Dame tu perdón con el llanto que lloran los valientes. La multitud del teatro Blanquita enmudeció cuando vio aquel cuadro de religiosa mundanidad. ¡Un varón pidiéndole perdón a su mamacita! ¡Perdón y arrodillado todo el altivo rigor de su corazón traidor como discursea Don Juan en el Insurgentes! ¡Perdón y los brazos caídos y desalojados! ¡Como si la bruja metiche que es la infelicidad se los hubiera mandado caer y desalojar! ¡Perdón y el tipazo puliéndole los cuarzos a tan limpio bolero! Uno acá en la platea, sepultado en los afectos de su china poblana, él allá en el escenario arrodilladito e implorando Ven calma mi sufrir. Con un poco de amor. ¿Después? Bailaba el gran Resorte. Actuaba Vitola, La Que Se Defiende

Sola. Comiqueaban Viruta y Capulina. ¿Me explico? Se procedía con las risas de los fonomímicos y los caricatos ya que ningún cantante romántico se aventuraba a cantar después que él y facilitar las comparaciones. Menos exponerse a las rechiflas de los chingados y los cabroncitos que no consentían respetos ni miramientos. Que se las daban de muy vecinos de quinto patio y de muy clíentazos de las fichaderas del Macao y del Leda y de otros antros distinguidos del Distrito Federal donde la cortesía estaba vista con fuchis de asco. Radio y teatro de variedades trabajaba en México todo lo que quería. Y sí Juan Orol y Ramón Peón estaban filmando una épica con hombres necios que acusáis a la mujer sin razón para el lucimiento de María Antonieta Pons o Rosa Carmina se le ofrecía una actuación especial. Porque su voz protestaba por todo lo que la vida tiene de madera. Porque su voz enumeraba las tempestades del vivir en varón. Que son las que le cuento. Primero sufrirse la felicidad. Segundo, disfrutarse el infortunio. Tercero, amar con conocimiento de causa. Cuarto, llorar si hay que llorar pero copiosamente. Quinto, precaverse de que la vida es el momento.

Me extraña mucho
Que me trates con desprecio,
Después que tanto me juraste
Que me amabas." 9

Su voz es la voz de Santos. La voz que cuenta es la del hombre de pueblo. Vivir en varón es ser macho. Seguir sus huellas, las huellas barriobajeras de la vida marginal. El canto ilumina las largas noches de la pobreza; apacigua la impotencia de no integrarse a la vida que define la convención, en el canto, en el bolero de un hombre que se ha constituido en héroe.

Esa plenitud indescriptible que acompaña a la fruición mosca de la melodía, a la que se refiere Schultz¹⁰, por la que suele sustituir el oyente sus contenidos, buscando contenidos heterogéneos, lejanos al medio expresivo musical, es la que intentamos resolver, trasuntando su sentido en los significados conceptuales, en cuyos ejes de pertinencia se reducen (los sentidos) a meras configuraciones lexicales con las cuales se fusionan operando como transgresores, venidos de otra índole poética, el canto, confundiendo a la recepción estético-literaria que la. acoge como una fusión, (con)fusión de sus tradicionales normativas.

Las perceptivas que nacen de la crítica no han dado suficientes espacios para explicar esta confusión de lenguajes que no sólo dan cuenta de sí mismos, en su reducción lexicográfica, sino que, además, en su configuración discursiva, que también reflexiona acerca de su modo de ser estructura. Con todo, considerando las múltiples direcciones

extratextuales que en este análisis no se exploran en virtud de focalizar el discurso popular del canto en el discurso narrativo y cómo o por qué operan en él, estas mágicas explosiones de sentido encuentran, en el signo, en la cadencia del bolero, un estigma de identidad en una suerte de hibridación narrativa.

Los sentidos que se derivan del lenguaje notacional comparten con el lenguaje conceptual la misma carga de connotaciones sociales-axiológicas, histórico-ideológicas, culturales-geográficas, que a veces, las más, son coincidentes en la descodificación lectora, pero que, aunque lo sean, la percepción no deja de advertirlas como una intromisión de una experiencia estética en otra, la literaria, como tampoco puede dejar de experimentarla en propiedad, y disfrutarla, porque, como dice Margarita Schultz –que conoce de semiótica musical–, "nos sumergimos en la música como en el mar y allí podemos perder nuestra identidad en un acto continuado de identificación con lo otro (...) la experiencia musical nos sitúa en esa posibilidad de plenitud de sentimiento donde el yo se desvanece en sonido"¹¹.

Notas:

1 Sánchez L. R.: La importancia de llamarse Daniel Santos, E. del Norte, Hannover, 1998.

2 García Canclini, N.: Culturas híbridas, Grijalbo, 1990.

3 Sánchez L. R.: ob. cit..

4 Para Bachtin no todo texto que incluye lenguajes diferentes son paródicos como se ha considerado. C. Altamirano y B. Sarlo, Literatura / Sociedad, Argentina, 1993.

5 No solamente hay ese tipo de incursiones, también las hay literarias, que en esta ponencia no se analizan.

6 Ibid., pág. 5.

7 Margarita Schultz, ¿Qué significa la música?, Ed. Dolmen, Chile, 1993.

8 Stierle, K., ¿Qué significa recepción en los textos de ficción?, Poética N° 7, 1975.

9 Ibid., pág. 42.

10 Margarita Schultz, ob. cit.

11 Ibid., pág. 11.

Bibliografía

Bajtin, M. Estética de la creación verbal, México, Siglo Veintiuno, 1982.

Derrida, J. "Algunas preguntas y respuestas", en La lingüística de la escritura, Madrid, Visor, 1987.

Iser, W. "El proceso de lectura, enfoque fenomenológico", en New Literary History 3, 1972.

Pizarro, A. La literatura latinoamericana como proceso, Bibliotecas Universitarias, Centro Editor de América Latina, 1985.

Rall, D. En busca del texto, Teoría de la Recepción, México, U.N.A.M., 1987.

Sánchez, L. R. La importancia de llamarse Daniel Santos, Ediciones del Norte, 1988.

Schmidt, S.J. Pragmática de la comunicación literaria, Madrid, Arco-libros, 1987.

Schultz, M. ¿Qué significa la música?, Santiago, Dolmen, 1993.

Stierle, K. "¿Qué significa 'recepción' en los textos de ficción?", en Poética 7, 1975.