
LITERATURA Y MÚSICA DETRÁS DE LO POPULAR

Xavier Jordán A¹.

Cómo citar: Jordán A., X. (2013). Literatura y música detrás de lo popular. *Página y Signos: Revista de Lingüística y Literatura*, 10, 95-109.
<https://doi.org/10.5281/zenodo.10257875>

RESUMEN

En el siguiente artículo, Xavier Jordán aborda los vínculos presentes entre la literatura y la música popular latinoamericana. A partir de la sistemática exclusión que en Latinoamérica vivieron las culturas populares en los espacios y las distintas manifestaciones literarias, según Jordán, la música popular se convierte en una expresión de los ideales, las estéticas y las pasiones de lo popular ancladas en el metadiscurso del melodrama, como articulador de los procesos de identidad y reconocimiento.

Palabras claves: literatura, música popular, melodrama

ABSTRACT

In this paper, Xavier Jordán deals with the bonds present between literature and popular Latin American music. Starting from the systematic exclusion which popular cultures experienced in Latin America within the areas and different literary manifestations, according to Jordán, popular music becomes an expression of ideals, aesthetics, and passions of that popular anchored in the metadiscourse of melodrama, as coordinator of the processes for identity and acknowledgement.

Keywords: literature, popular music, melodrama

¹ Escritor, comunicador, docente de la Universidad Católica Boliviana y de la Universidad Mayor de San Simón. Correo: xordanov@yahoo.com.

Introito

La poderosa descripción que Octavio Paz hace del México colonial, a propósito de su ensayo sobre Juana Inés de la Cruz, pone de manifiesto que el quehacer literario en nuestro continente fue y es todavía un patrimonio de ciertas élites. Allá por el siglo XVII, el púlpito, la universidad y la corte constituían los escenarios fundamentales donde las palabras adquirirían el valor de aquello que podemos denominar “literario”. Curioso también que una época dominada por una España básicamente conservadora y temerosa de Dios y sus fieles representantes en la tierra, una España recelosa de la condición femenina y del concepto de mujer (v.g. estos versos de Gracián: “Más vale la maldad del varón que el bien de la mujer, dijo quien más bien dijo, porque menos mal te hará un hombre que te persiga que una mujer que te siga”), una España, en fin, como señala Carlos Fuentes, “agobiada por sus propias contradicciones”, sea además una época en la cual la máxima expresión literaria descansa sobre la memoria de una dama con hábito de monja y hábito de verso: Sor Juana Inés de la Cruz. Salvo contadas excepciones, la América colonial no fue precisamente el paraíso de las letras y menos, por supuesto, una época abierta a las expresiones de lo popular.

Las guerras que generaron el nacimiento de las repúblicas marcaron un hito importante: el traspaso de la actividad literaria hacia formas rudimentarias de prensa (libelos, pasquines, etc.) con un alto contenido político, pero no ausentes de ingenio y juego de palabras que constituyen en última instancia características de los textos literarios. La actividad subversiva de estos anónimos —y a veces públicos— personajes de la vida intelectual pre-republicana inicia, a decir de Carlos Montenegro, una larga tradición contestataria contra los poderes, que se va afianzando con el paso de los años, y tiene como escenario fundamental medios de comunicación impresos de tipo periódico y alcance masivo. La literatura invade las rotativas y gana terreno el texto político: En *Nacionalismo y coloniaje*, Montenegro cita este, por ejemplo, aparecido en Oruro a raíz de las revueltas organizadas por Túpac Amaru:

¡Levantarse americanos!
tomen armas en las manos,
y con osado furor,
¡maten sin temor
a los Ministros tiranos!

Pese al carácter relativamente masivo de este ejercicio literario, lo cierto es que no logran alcanzar a identificar a las culturas populares, ni sus demandas, ni sus lógicas, ni sus narrativas. A lo sumo, se da una mirada a lo popular para lograr tener a buen precio carne de cañón contra el “tirano”, y, como sabemos, después bien gracias y de vuelta al trabajo. No pasará mucho tiempo para que el quehacer literario vuelva de nuevo a cerrarse en la sabiduría occidental con la novedad de que surgirán preocupaciones por las situaciones de injusticia vividas por los “indios”, y se dará paso a una literatura con tonalidades paisajísticas — a veces— y casi siempre lacrimosas. La literatura, empero, se mantiene intacta en su habilidad para negar la existencia de las culturas subalternas a través de la negación de sus bienes culturales (idiomas, memorias, representaciones).

La llegada de Darío, y con él del modernismo, ahonda aún más este distanciamiento. La concepción modernista del uso de la palabra como fuerza motora literaria canoniza aún más el lenguaje sofisticado del español “bien hablado”, situación que se repite —pero con más sentido del humor— con la arremetida “vanguardista” de Vallejo, Huidrobo, Girondo y, ni modo, Neruda. Florencia Abbate habla así de ellos: “Sus innovaciones reflejaban un cambio de época en la manera en la que los sujetos conciben su experiencia en el mundo. Las antiguas convenciones de la poesía parecían resultar ineficaces y obsoletas en el nuevo contexto”, y, claro, la renovación es generosa al permitir apostar por un sentido literario más vinculado a lo cotidiano y claramente influenciado por lo onírico. Para ejemplo, basta un Oliverio Girondo:

Llorar a lágrima viva. Llorar a chorros. Llorar la digestión. Llorar el sueño. Llorar ante las puertas y los puertos. Llorar de amabilidad y de amarillo. Abrir las canillas, las compuertas del llanto. Empaparnos el alma, la camiseta. Inundar las veredas y los paseos, y salvarnos, a nado, de nuestro llanto. Asistir a los cursos de antropología, llorando. Festejar los cumpleaños familiares, llorando. Atravesar el África, llorando. Llorar como un cacuy, como un cocodrilo [...] si es verdad que los cacuyes y los cocodrilos no dejan nunca de llorar. Llorarlo todo, pero llorarlo bien. Llorarlo con la nariz, con las rodillas. Llorarlo por el ombligo, por la boca. Llorar de amor, de hastío, de alegría. Llorar de frac, de flato, de flacura. Llorar improvisando, de memoria. ¡Llorar todo el insomnio y todo el día!

Sin embargo, esta apuesta por la irreverencia y el deshacerse de los preceptos tradicionales de la poesía en pos de un uso más “libertario” trazó su propia caída, pues entran en procesos contradictorios que impedían el colocar a las vanguardias a la par de las transformaciones de la modernidad. Como afirma Rubén Vargas: “El credo de las Vanguardias fue el cambio y su forma de profesar ese credo, la religión de lo nuevo, la superstición de la novedad. Con esto no hacía sino encarnar plenamente el tiempo progresivo de la Modernidad [...] Fiel al espíritu crítico de sus orígenes, en la poesía vanguardista, pasados sus primeros entusiasmos, se da un giro que es, quizás, su mejor lección: el momento mismo de asumir el lugar central de la historia, es decir del cambio y, en consecuencia, la exaltación de la figura profética del poeta, anuncia también su propia disolución” (2010).

Las propuestas vanguardistas no logran conectarse con el momento histórico en que las sociedades tienen como un referente no explorado a los medios de comunicación masivos y la cada vez más preponderancia de la industria cultural en la construcción simbólica de las identidades mestizas y el reconocimiento de las “culturas híbridas”. El consumo cultural se va gestando desde otras perspectivas y otras narrativas, y, a decir de Carlos Monsivais, el cine, la radio y la televisión cambian las lógicas narrativas de la sociedad que busca identificarse en el terreno del relato de los medios y, particularmente, con las representaciones del

melodrama y la constitución de “ídolos” de la sensibilidad de una cultura urbana “mestiza” que amalgama la realidad latinoamericana en función a la discusión sobre los principios de apropiación y resistencia. La noción de cultura dejará de ser estática y dará paso a la idea de “construcciones culturales” que dejan de lado las valoraciones maniqueístas, que entienden estos procesos en términos de la supuesta existencia de “artes superiores” con respecto a otras. Y, así, la representación tradicional de lo literario queda sumergida en libros olvidados, en pocos ejemplares, en no muchos lectores y en una completa disolución de lo popular que vive su vida literaria en otras formas y otros metarrelatos. ¿Dónde hallar, entonces, una literatura popular? Sí, señora, no se asuste: en el melodrama.

Los ritmos del melodrama

El amplio estudio que Jesús Martín Barbero dedica al melodrama pasa por afirmar que, desde el punto de vista de la aristocracia intelectual, el relato melodramático ha estado siempre fuera del análisis por tratarse de un “algo” vulgar, sensiblon, ajeno al “buen gusto”, cursi, elemental, estereotipado, particularmente feo, kitsch, reiterativo, carente de ingenio, locuaz, poco inteligente y encarnizadamente malo. Sin embargo, esta idea prefijada del mundo intelectual —y aun académico— con respecto a este tipo de narrativa, adolece de una miopía conceptual en función a que no se da cuenta de que es precisamente en el melodrama, donde lo popular encuentra reflejada su memoria, sus pasiones, sus relatos, sus grandezas y sus miserias, de manera impúdica y de manera directa. El melodrama es el relato literario popular por excelencia, y su espacio fundamental es lo masivo. El cine mexicano, el radioteatro argentino, la crónica roja chilena, la samba brasileña, las telenovelas, vengan de donde vengan, y, por supuesto, la música. Todas y cada una de ellas han rescatado las formas narrativas populares y han visibilizado el mundo que la literatura “oficial” todavía niega.

Martín Barbero establece el siguiente cuadro de análisis para la comprensión de la lógica narrativa del melodrama. Este, a su juicio, propicia cuatro sensaciones

básicas: miedo, entusiasmo, lástima y risa; lo que produce que se generen cuatro tipo de situaciones concretas: terribles, excitantes, tiernas y burlescas; estas situaciones son encarnadas por cuatro tipos de personajes claves: el traidor, el justiciero, la víctima y el bobo, por lo que el melodrama se nutre básicamente del aporte de cuatro géneros literarios: literatura negra, epopeya, tragedia y comedia. Es muy habitual que Martín Barbero tenga razón en lo que dice, y esta no es la excepción. Si hacemos el ejercicio, cualquier forma de melodrama va a cumplir con este esquema, y es, precisamente en su repetición, donde radica su éxito. Este éxito, trascendiendo los criterios del mercado, es también el triunfo del reconocimiento de las memorias establecidas en lo popular. Qué, si no melodrama, es el siguiente verso:

No hace falta que te diga
que me muero por tener algo contigo
es que no te has dado cuenta de lo mucho
que me cuesta ser tu amigo
ya no puedo acercarme a tu boca
sin deseártela de una manera loca
necesito controlar tu vida
saber quién te besa
y quién te abriga.

Compuesto por el músico argentino Chico Novarro, el bolero *Algo contigo* es uno de los más hermosos manifiestos literarios de las pasiones humanas. En la historia narrada, al mejor estilo del melodrama, establecemos la empatía con el hastío del protagonista ante una situación donde ya no tolera más ser “solo” el “amigo” de alguien, o alguna. La tortura de tenerla cerca y no besarla lo desangra, lo arrincona; la boca de ella funge como el detonante de una situación de infarto, de locura, y termina por asumir hasta la obsesión más descarnada: “Necesito controlar tu vida”. Solo este primer verso del bolero ahonda ya en una estructura narrativa clara, con introducción, nudo y conclusión, pero, en el relato, el eje articulador es precisamente el drama. ¿Por qué las carreras de literatura entonces

se empeñan en estudiar a Shakespeare y no a Novarro? Por tratarse de un tipo de construcción literaria que tiene su andamio construido sobre la base de lo masivo y lo masivo en la culta intelectualidad es —por culpa de Theodor W. Adorno, dicho sea de paso— sinónimo de vulgarización del arte y forma de mantener la condición acrítica del “hombre masa”. ¿Cuál será el argumento esgrimido por los cultos para despreciar el bolero como forma literaria? ¿Por qué no valorarlo como relato? ¿Porque el bolero es lamento de fáciles y no reflexión “profunda”? Pamplinas. Si esto no es literatura, entonces la literatura no existe.

Igual suerte corrió el tango, pese a la cantidad inmensa de literatura que gira en torno a esta música. “Nada de tangos en este centro del saber”, le dijeron a Piazzolla cuando intentaba enseñar tango en el conservatorio, y la procedencia absolutamente popular de este fenómeno ha generado durante mucho tiempo cierto recelo entre la cultura “cultu”. En un hermoso libro llamado *Tango. Discusión y clave*, Ernesto Sábato recopila testimonios acerca de las miradas con que el tango fue rechazado, primero, apropiado, luego, y, por último, canonizado. Pero si algo es particularmente importante del tango es que universalizó los saberes y bienes culturales de los sectores marginales de ese Buenos Aires de “compadritos”, “cafishos”, “minas” y “bacanes”. La impasible presencia del lunfardo en el tango es el arma fundamental para trazar el relato del melodrama.

Tango y drama van de la mano en un caminar vertiginoso donde se revuelven básicamente las pasiones primeras. El tango no es la metáfora ni la sutileza, el tango es el hablar común y vulgar donde las palabras te llegan y te hieren. La palabra es la materia en sí. “En las letras de Rosa está la rosa y todo el Nilo en la palabra Nilo”, anunciaba Borges en su *Golem*, y cuando el tango enuncia su rabia, su amor o su deseo, lo hace de manera precisa, y es ahí donde el lunfardo juega su rol protagónico. En el tango de Enrique Santos Discépolo, *Esta noche me emborracho*, un hombre se victimiza ante la aparición de un amor pasado. La contemplación de la que antes fuera motivo de su locura y la materialización de su deterioro físico generan en él un desencanto furioso que lo hace expresarse sin escatimar adjetivos, y teniendo como fuerza natural la terminología extractada de los barrios bajos:

...chueca, vestida de pebeta,
teñida y coqueteando
su desnudez...
Parecía un gallo desplumao,
mostrando al compadrear
el cuero picoteao...
Yo que sé cuándo no aguanto más
al verla, así, rajé,
pa' no yorar.

La intensidad del drama no aparece solo a partir de la historia, sino a través de la precisión en el uso del lenguaje popular. Curioso también que la víctima en este caso sea un hombre, en tanto que el imaginario del “macho” latinoamericano, por lo general, lo coloca siempre en posición de dominación. Todo lo contrario pasa en este tango, y en muchos parecidos, ante la inversión de roles de género, pues es la mujer, su amor y su belleza, la que ocupa el plano central de la tragedia consistente en la pérdida de la dignidad de un hombre enamorado:

¡Y pensar que hace diez años,
fue mi locura!
¡Que llegué hasta la traición
por su hermosura!...
Que esto que hoy es un cascajo
fue la dulce metedura
donde yo perdí el honor;
que chiflao por su belleza
le quité el pan a la vieja,
me hice ruin y pechador...
Que quedé sin un amigo,
que viví de mala fe,
que me tuvo de rodillas,
sin moral, hecho un mendigo,
cuando se fue.

El tango, como el bolero, recupera de la cultura popular su sensorialidad, su construcción simbólica, sus formas y maneras de expresarse, sus imaginarios sociales y culturales y, sobre todo, sus narrativas expresadas en el metarrelato del melodrama, construcción híbrida consolidada sobre la base de una amalgama de recursos estéticos. Casi toda la música popular latinoamericana tiene su anclaje en el melodrama; las historias se repiten con distintos ritmos y distintos acentos, pero siempre llegamos a un mismo puerto. El puerto de la nostalgia, de la pasión, de la soledad y del miedo. La música popular es el recurso literario a través del cual los excluidos cuentan su historia y narran su horror y su comedia, su pasión y su miseria, su vida hecha de tiempo, memoria y melodrama.

Trovadores cultos y juglares lúdicos

La aparición de la llamada Nueva Trova Cubana (NTC), encabezada por Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, es sin duda un hecho que marca el rumbo de lo que en Latinoamérica se conocería como la música protesta, que se gestaría con mucha fuerza en los sectores intelectuales de vanguardia a partir de los años 60. La NTC surgió como un movimiento identificado con la revolución; fue la cara artística de un modelo, un símbolo y una utopía. Lejos de contrariar al poder, la NTC lo exalta. Silvio Rodríguez escribe esta canción:

Vivo en un país libre
cual solamente puede ser libre
en esta tierra, en este instante
y soy feliz porque soy gigante.
Amo a una mujer clara
que amo y me ama
sin pedir nada
—o casi nada,
que no es lo mismo
pero es igual—.

Llamada *Pequeña serenata diurna*, esta canción imprime perfectamente el sentido político de un movimiento que debiera analizarse en dos sentidos: desde

lo político, donde se expresan comprometidos con el discurso de las izquierdas latinoamericanas, y desde lo “amoroso”, donde se expresan en tono altamente lírico, simbólico y figurativo:

Todavía quedan restos de humedad,
sus olores llenan ya mi soledad,
en la cama su silueta se dibuja cual promesa
de llenar el breve espacio en que no está...

Escrita por Pablo Milanés, esta letra apela a una magnífica capacidad para abstraer e inventar metáforas. El sentido literario es perfecto, es una poesía que actúa independientemente de la música y que puede ser apreciada como texto. Empero, la NTC solo alcanza a una intelectualidad resentida con lo masivo, con lo popular y lo aparentemente “simple”, por tanto, se convierte en un capital simbólico de ciertas élites que utilizan esta música como una forma efectiva para tener éxito en las complicadas artes del galanteo. Cuba vivía el sueño de ser “libre”, pero el resto de los países latinoamericanos tuvieron que concentrar su esfuerzo en combatir contra las dictaduras y pudieron generar un tipo de canción contestataria que se conoció como protesta:

América es volcán y sufrimiento
hombre y ciudad
locura y viento
la tierra va sudando campesinos
la historia elige
nuevos caminos
es que hay un juramento y hay silencio
y hay un hombre amor
que resucita
somos territorio de violencia
mi pueblo habla
mi pueblo grita.

Sutilmente titulada *Que se vayan ellos*, esta canción del músico argentino Piero, ilustra el carácter incendiario de este movimiento que gana mucho en compromiso y valentía intelectual al enfrentarse directamente a la opresión; gana también en el manejo de lo literario por la generación de imágenes y la utilización de figuras retóricas, pero pierde en su incapacidad para leer, nutrirse y reconocer las sensibilidades de las culturas populares. De hecho, esta música se encerró al interior de un círculo erudito, educado y especialmente convencido de que sus ideas de sociedad, gobierno y cultura eran las únicas posibles. Ello no ocurrió en el Brasil cuando la aparición de la llamada Música Popular Brasileña (MPB) combinó perfectamente el uso de una literatura que podría considerarse en cualquier parte “erudita”, y al mismo tiempo captó la sensibilidad popular hasta el punto de consolidarse como parte del patrimonio cultural reconocido y apropiado por distintos sectores sociales y grupos culturales.

Constantemente recurriendo al pasado, interactuando, colaborando y entregándose, los músicos brasileños han generado un movimiento que no se ancla en fundamentalismos conceptuales, sino que se abre a la magnífica experiencia de dialogar entre estilos, entre formas, entre movimientos. Pese al depuradísimo y exquisito manejo poético de Chico Buarque en sus canciones, el hombre es un patrimonio de los excluidos, por haberse acercado a lo popular sin recelo ni prejuicio. Inmenso poeta que al ritmo de samba es capaz de enfrentarse al dictador sin perder la alegría:

Hoy es usted el que manda
lo dijo, está dicho
es sin discusión, ¿no?
Toda mi gente hoy anda
hablando bajito,
mirando el rincón, ¿vivo?

Usted que inventó ese estado
e inventó el inventar
toda la oscuridad.
Usted que inventó el pecado
olvidose de inventar
el perdón.
A pesar de usted
mañana ha de ser
otro día.

Aunque la construcción literaria se acomoda a los parámetros de los cánones “universales” y elitistamente reconocidos, Chico hace de la samba un pretexto para perforar el poder sin la amargura ni el resentimiento de sus colegas latinos. Es directo, extremo e irónico cuando reclama que “usted que inventó el pecado se olvidó de inventar el perdón”, pero que pese a eso vendrán días mejores. Optimismo, ritmo popular, nunca una negativa existencialista; es más, final feliz:

Daría tanto por ver
el jardín florecer
como usted no quería.
Cuánto se va a amargar
viendo al día asomar
sin pedirle licencia.

Otra forma de melodrama, la MPB supo construir en el sentido musical su narrativa melodramática sin alejarse de las culturas populares y trazando una línea de equilibrio que los convierte en verdaderos poetas de lo cotidiano. Esta letra, comenzada por un músico de las calles, Peninha, fue reconstruida por otros hasta llegar a Caetano Veloso, que la convierte en modelo:

Versión original

Às vezes, no silêncio da noite
Eu fico imaginando nós dois
Eu fico ali sonhando acordado, juntando.
O antes, o agora e o depois
Por que você me deixa tão solto?
Por que você não cola em mim?
Tô me sentindo muito sozinho!

Não sou nem quero ser o seu dono
É que um carinho às vezes cai bem
Eu tenho meus desejos e planos secretos
Só abro pra você mais ninguém

Por que você me esquece e some?
E se eu me interessar por alguém?
E se ela, de repente, me ganha?

Versión en castellano

A veces en el silencio de la noche
yo estoy imaginándome a los dos
yo quedo allí soñando, acordando, juntando
el antes, el ahora y el después.
¿Por qué me dejas tan suelto?
¿Por qué no te cuelas a mí?
Me estoy sintiendo muy solito

No soy ni quiero ser tu dueño
Es que un cariño a veces me hace bien
Yo tengo mis deseos y planes, secretos
Solo les cuento a ti a nadie más

¿Por qué me olvidas y desapareces?
¿Y si yo me interesase por alguien?
¿Y si ella de repente me ama?

Por todo lo que representa, la música popular latinoamericana ha generado su punto de identidad en esa otra forma de hacer literatura que es la música. Mientras más los “literatos” se alejan de las narrativas populares, más las manifestaciones masivas se acercan a la cultura popular, y, por todo eso, viva este hermoso juego literario. El de decir te amo con distinción y con fe, el de amar con la fuerza que te da la seguridad de ser amado. Melodrama es triunfo y/o amargura, y eso depende de la libertad que le dé el escritor a su protagonista. Literatura es amar con el estómago y no con la razón. Literatura es decir en un poema, en una canción, que no puedes más vivir sin ella.

Bibliografía

García Canclini, Néstor

2000 **Culturas híbridas**. México: Paidós.

Fuentes, Carlos

1997 **El espejo enterrado**. México: Fondo de Cultura Económica.

Martín Barbero, Jesús

1987 **De los medios a las mediaciones**. Barcelona: Gustavo Gili.

Monsivais, Carlos

1985 **Los rituales del caos**. México: Fondo de Cultura Económica.

Montenegro, Carlos

1972 **Nacionalismo y coloniaje**. La Paz: Los Amigos del Libro.

Paz, Octavio

1999 **Sor Juana Inés de la Cruz**. México: Fondo de Cultura Económica.

Sábato, Ernesto

1963 **El tango. Discusión y clave**. Buenos Aires: Losada.

Vargas, Rubén

2010 "Geografía inconclusa. Notas sobre poesía hispanoamericana". En **Revista Ciencia y Cultura**, n.º 25, noviembre. La Paz: UCB.