

De historia literaria y cultura popular: sobre la novelística de David Sánchez Juliao

Francisco Álvarez
University of California

La novela colombiana posterior a *Cien años de soledad*

Muchos años después, al repasar las historias y las visiones a vuelo de pájaro que cubren la novela colombiana de las décadas del setenta y del ochenta, los estudiosos habrían de asombrarse ante la fascinación de la crítica contemporánea por el fenómeno García Márquez¹. Habrían de preguntarse también si en verdad toda la narrativa colombiana escrita después de 1967 fue continuación o reacción en contra de *Cien años de soledad* (CAS). Sin necesidad de esperar la llegada de tal ya no tan hipotético futuro, es posible

afirmar que dicha seducción se ha extendido hasta hacer de CAS un hito periodizante de la novela colombiana. Juan Gustavo Cobo-Borda comenta al respecto:

La publicación en 1967 de *Cien años de soledad* por la Editorial Sudamericana de Buenos Aires alteró el curso de la literatura colombiana. Hay una cronología que dice: "Antes de *Cien años*", "Después de *Cien años*" (89)².

Por una parte es necesario reconocer la obvia influencia del modelo García Márquez en el desarrollo de la narrativa colombiana de los últimos veinticinco años³. Dicha influencia, debida a la apoteosis crítica y

1 Entre los esbozos de historia hemos consultado *La novela colombiana: planetas y satélites* (1978), de Seymour Menton, *Una década de la novela colombiana: la experiencia de los setenta* (1981) y *The Colombian Novel, 1844-1987* (1991), de Raymond Leslie Williams, así como *Del mito a la postmodernidad: la novela colombiana de finales del siglo XX* (1990), de Álvaro Pineda-Botero. Entre las visiones a vuelo de pájaro, pájara o cóndor más recientes, véanse las de Helena Araújo, Juan Gustavo Cobo-Borda y Otto Morales Benítez. En cuanto al caso particular de García Márquez, una consulta al índice de publicaciones del MLA (para el período entre 1981 y 1991) revela que se trata del autor hispano más estudiado después de Cervantes y Borges, lo cual confirma su status de autor-superestrella (en términos de Jean Franco), así como su elevación a la categoría de clásico de la literatura universal.

2 Junto con el sostenido interés por la obra de García Márquez, se tiende cada día más a una apertura del canon de la novela colombiana: en un número especial dedicado por la *Revista Iberoamericana* (1984) a la literatura colombiana más reciente, el homenaje a García Márquez abarca el cuarenta por ciento de las páginas consagradas a estudios críticos; en las actas del Primer Encuentro de Colombianistas Norteamericanos (Williams, 1985), la proporción desciende a la quinta parte de las páginas dedicadas a la literatura, y luego a una octava parte en las Memorias del Quinto Congreso (publicadas en 1989). Aun así, como lo señala Álvaro Pineda-Botero, "el mayor vacío crítico se relaciona con lo actual, es decir, con la producción posterior a CAS (1967) y, más concretamente, con la novela de los ochenta" (11).

Si tomamos en cuenta lo advertido por David Perkins en una reciente reevaluación del proceso de construcción de las historias y clasificaciones literarias, es posible identificar al menos una de las razones para la periodización de la novela colombiana contemporánea con base en CAS. Perkins acierta al concluir que, si bien los periodos históricos no son sino "ficciones necesarias", no por ello dejamos de precisarlos para la escritura de las historias y las historias literarias ("Literary Classifications", 250).

3 Seymour Menton toma nota de esto, a la vez que hace un esfuerzo consciente por sustraerse a la fascinación de García Márquez: "Debido a que en la órbita macondiana se mueve el mayor número de satélites, no he querido analizarlos todos, ya que esto hubiera desequilibrado el libro" (9). Sin embargo, termina por caer en el desequilibrio que había querido evitar: tres de los diez estudios incluidos tienen que ver de una manera u otra con las fuentes, la influencia o la obra de García Márquez.

comercial de CAS, se refleja no sólo en el paradigma —o en la posibilidad por fin viable— del escritor de tiempo completo dedicado exclusivamente a la literatura —como señala el mismo Cobo-Borda (105)—, sino también, lógicamente, en una pléyade de imitadores que han encontrado distintos grados de éxito artístico y comercial: desde *La casa de los espíritus* (1982), de Isabel Allende, hasta las primeras obras de autores colombianos tan diversos como Gustavo Álvarez Gardeazábal, Marco Tulio Aguilera Garramuño o Ketty Cuello Lizarazo⁴. Además, la popularidad (en este caso equivalente a rentabilidad) de la obra de García Márquez ha influido sin duda en la explosión de la industria editorial a partir de 1975 y en particular en la década de 1980⁵.

Por otra parte, como se ha hecho notar a propósito de la recepción por parte de la crítica europea y norteamericana de la literatura hispanoamericana a partir del *Boom*, la efervescencia de ésta, a la vez que interés por la calidad literaria y la especificidad cultural de los textos latinoamericanos, ha despertado un interés dominante que se puede caracterizar como:

either a prurient fascination with the exotic or the confirmation of one's own discourse. Thus, one can read about Latin America 'brutalities' and 'intoxicated joy'.

and watch Sarduy strike a resonant cord in such enthusiasts of erotico-revolutionary *écriture* as Barthes and Cixous (Sommer y Yudice, 200).

En el caso de la novela colombiana, la atracción ejercida por un Otro (exótico) o la confirmación del discurso propio⁶ se reflejan en las siguientes instancias de la práctica crítica actual: el amplio interés académico (en general) por García Márquez y la novela de la violencia⁶, la atención concedida por la crítica feminista a la obra de Albalucía Ángel, la recuperación de voces previamente marginadas (por ejemplo, el trabajo que con una clara agenda ideológica emprende Marvin Lewis respecto al papel de la tradición afro-colombiana en el contexto literario nacional⁷) e incluso la aplicación a *priori* de modelos teóricos al estudio de la tradición novelística (como el uso que da Raymond L. Williams a las teorías sobre oralidad y escritura de Walter Ong⁸), etc. Al considerar lo anterior se vuelve inevitable concluir, como lo hace David Perkins, que las clasificaciones y los juicios literarios son determinados —entre otros factores, como la tradición, las afinidades entre textos o autores, etc.— por los intereses ideológicos y las necesidades profesionales e institucionales de críticos y académicos (254).

4 Por ejemplo, la primera edición mexicana de *La casa de los espíritus*, en 1985 —bajo el rubro de Bestseller Edivisión—, constó de 15.000 ejemplares, cifra exorbitante no sólo por el momento de crisis económica, sino también porque aún los autores mexicanos más conocidos (con excepción de Carlos Fuentes) alcanzaban tirajes de apenas 2.000 a 5.000 ejemplares.

Por otra parte, como instancia de una "garciamarquezificación" o influencia mal digerida, considérese el siguiente párrafo de *San Tropez Eterno* (Bogotá: Planeta, 1985), novela de Ketty Cuello:

Muchos veranos después, cuando Federico Gutiérrez ocupara la silla de la gobernación del departamento y fuera considerado uno de los políticos más brillantes, Sofí se ufanária ante el mundo de su buen tino de alimentarlo con leche asnal, siguiendo el consejo de la india cuya fama de adivina atraía a gentes de diferentes y remotas comarcas y había restado clientela a los médicos locales (130).

A pesar de la sintaxis y de la selección de tiempos verbales, a pesar de la inclusión del elemento inverosímil ("la leche asnal"), la copia se hace sin intención paródica, sin conciencia de que el extoso estilo de García Márquez bien puede ser desmitificado.

5 Al respecto, véanse los esclarecedores comentarios de Raymond L. Williams en *Una década de la novela colombiana*, cuando señala que en el periodo 1975-1979 ya no "se puede [...] hablar de un 'problema editorial' en Colombia" (16-17). Por su parte, Pineda-Botero proporciona una lista (¿incompleta?) de 140 novelistas, quienes publicaron casi 200 títulos durante la década de 1980 (195-204).

6 Por citar sólo algunos ejemplos del interés por el tratamiento literario de la "brutalidad" colombiana: Manuel Antonio Arango, *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia* (México: FCE, 1985), estudio que acusa el ya mencionado favoritismo por la obra de García Márquez; David H. Bost, "Una vista panorámica de las respuestas literarias a la huelga de las bananeras de 1928" (*Revista de Estudios Colombianos* 10 [1991], 12-23); Robert Kirsner, "Four Colombian Novels of 'La Violencia'" (*Hispania* 49.1 [1966], 70-74); Marvin A. Lewis, "Violencia y resistencia, una perspectiva literaria afrocolombiana" (*Revista de Estudios Colombianos* 6 [1989], 15-20), y Seymour Menton, "El día señalado: un análisis ambivalente precedido de una esquematización imposible de la novela de la violencia" (*La novela colombiana*, 219-245).

7 En *Treading the Ebony Path*, Lewis no vacila en exponer su agenda ideológica:

From a black perspective, my principal objectives are (1) to define the Afro-Colombian dimension of Colombian prose fiction; [...] and (3) to give positive value to Colombian literary *negritud* in a society that more often than not seeks to deny its importance (5).

Mientras coincidimos con Lewis en que hace parte de la labor de la crítica literaria rescatar y dar voz a tradiciones literarias ex-céntricas y previamente silenciadas, nos parece que erra al querer asignar a *priori* un valor estético positivo a los textos estudiados, tan solo porque forman parte de dicha marginalidad.

8 Véase *The Colombian Novel, 1844-1987*, en particular el prefacio.

En "The Impossible Genre: Reading Comprehensive Literary History", Robert Johnstone provee un acertado resumen sobre el estado de la cuestión: las obras literarias han dejado de ser pseudo-eventos de una narrativa abarcadora que presenta una historia en apariencia completa. Gran parte de la transformación tan radical que ha sufrido el concepto de *historia literaria* se debe, sin duda, a la influencia del pensamiento post-estructuralista. Como señala Johnstone:

Strictly speaking, the comprehensive duty, whether pursued in thorough coverage or in essentialist representation of the soul of the nation, is impossible. The "whole", as Jean-François Lyotard and other postmodern students of the Kantian sublime remind us, is not a presentable entity (28).

De hecho, debido a la explosión de la producción literaria y editorial en la Colombia de las dos últimas décadas —ahora sí un verdadero *boom* editorial⁹—, la imposibilidad expuesta por Johnstone se extiende incluso al aún más modesto *dictum* de Alfonso Reyes: "leer todas las obras fundamentales [...] y buen número de las secundarias" para conocer la historia literaria de un pueblo¹⁰. En el proceso de determinar hoy en día cuáles son los límites de un todo tan amplio y definir conceptos tales como "fundamentales" y "secundarias", surgen de inmediato varias cuestiones: ¿en la perspectiva de quién lo haremos?, ¿trataremos las obras fundamentales para la praxis del artista o para la del crítico o crítica?, ¿consideraremos el momento de la escritura o el de alguna de las múltiples lecturas y apropiaciones posteriores?, etc. Si añadimos a lo anterior la duda planteada por el quehacer deconstruccionista de Paul de Man —"whether a history of an entity as self-contradictory as literature is conceivable" (*Blindness and Insight*, 162)—, no queda más remedio, para no caer en la inercia que podría provocar tal dosis de auto-reflexión y cuestionamiento, que retroceder a un tiempo más ingenuo y esperar que aún

resulte factible escribir una historia de la literatura que no deje de ser, a la vez, literaria e histórica¹¹.

De ser así, el canon literario que ha de construirse deberá asumir de antemano la ficcionalidad de los micro-cosmos armoniosos y de los sistemas totales, de las tradiciones orgánicas que se ajustan más al diseño del crítico que a una realidad cada vez más fragmentada y por tanto imposible de aprehender en su globalidad. Convendrá reconocer —volviendo a Perkins y tomando como ejemplo práctico el estudio de Álvaro Pineda-Botero sobre la narrativa colombiana de los ochenta— que, en estos tiempos de pluralidades estéticas y teóricas, quizá debamos valernos del

concept of a unified period in order to deny it, and thus make apparent the particularity, local difference, heterogeneity, fluctuation, discontinuity, and strife that are now our preferred categories for understanding any moment of the past (250).

Una de las discontinuidades más obvias en el discurso crítico sobre la novela colombiana de la última década es la omisión de la obra de David Sánchez Juliao: o bien sus novelas son omitidas totalmente de las historias literarias o bien se mencionan de pasada, sin un estudio de fondo¹². Irónicamente, *Cachaco, palomo y gato* (1977), su primera novela —ampliamente superada por los textos que la siguieron—, si alcanzó a ser objeto de un breve análisis por parte de Raymond Williams, quien acertadamente la señaló como una posible excepción en un año en que se editaron novelas de alta calidad en Colombia (*Una década*, 173). Las novelas posteriores —*Pero sigo siendo el Rey* (1983), *Mi sangre aunque plebeya* (1986), *Buenos días, América* (1988)—, concebidas en principio como "una trilogía sobre el machismo expresado en la música latinoamericana" (Sánchez Juliao, "Entrevista", 132), tan sólo fueron incluidas por Pineda-Botero en la cronología que aparece al final de su estudio. Por su parte, Williams apenas dedicó seis líneas a *Pero sigo*, concluyendo que la anécdota era digna de una teleno-

9 De 628 títulos lanzados en 1971 se llega a 9.196 en 1986; las exportaciones de libros colombianos, por valor de 5.5 millones de dólares en 1976, alcanzan los 41.5 millones de dólares tan sólo una década después. Juan Luis Mejía, "Panorama de la industria editorial colombiana" (marzo de 1987), citado por Cobo-Borda (105-106). También conviene señalar que tal incremento no habría sido posible sino en el contexto de un crecimiento económico sostenido (superior al 5% anual desde los años cincuenta hasta los ochenta) y un descenso constante de la tasa de analfabetismo, la cual bajó del 43.1% en 1960, al 21.5%, en 1983 (Bagley, 15).

10 En *Trazos de historia literaria* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1951), 136.

11 El conocido planteamiento de Rene Wellek —"Is it possible to write literary history, that is, to write that which will be both literary and a history?" (252)— se encuentra en su *Theory of Literature* (San Diego: HBJ, 1977).

12 Sánchez Juliao nació en Loricá en 1945. Ha sido, de acuerdo con la contratapa de una recopilación de textos suyos anteriores a 1983 (cuando ganó el Tercer Concurso de Novela Colombiana), "comunicador, periodista, sociólogo, catedrático y educador popular" (*Una década: DSJ*).

vela (*The Colombian Novel*, 195)¹³. En contraste, Williams prestó más atención a *La muerte de Alec* (1983), única novela del poeta Darío Jaramillo Agudelo (que, por cierto, quedó como finalista en el concurso nacional de novela que ganó *Pero sigo*), quizá porque por su carácter metaficcional ejemplifica más claramente la tendencia culta y postmoderna de la novela colombiana¹⁴.

La cultura popular y la novela latinoamericana actual

Lo anterior resulta aún más desconcertante si consideramos que la obra de Sánchez Juliao se inscribe en una vertiente cada vez más notable de novelas hispanoamericanas en las que se pretende captar la dinámica de la cultura de masas y los medios masivos de comunicación, así como subvertir la antinomia entre alta cultura y cultura popular a través de la estetización de las formas de esta última. Dicha vertiente ha recibido bastante atención por parte de la crítica especializada: desde *Tres tristes tigres* (1967) y las primeras novelas de Manuel Puig, hasta *La guaracha del Macho Camacho* (1976)

y *La tía Julia y el escribidor* (1977)¹⁵. Surge, de acuerdo con Jean Franco, en el momento en que el proyecto totalizador de un espacio original o de una realidad alterna creada por el novelista (por ejemplo, en *El astillero* o en *La casa verde*)

se vuelve problemático o imposible a finales de los años sesenta. Los novelistas no sólo tienen que confrontar una cultura masificada y multinacional que destruye cualquier noción de cultura nacional, sino que muchas veces se encuentran ellos mismos convertidos en estrellas por los medios masivos de comunicación (334).

Entre los textos más recientes se cuentan, además de la trilogía de Sánchez Juliao, *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988), del mismo Sánchez, al igual que *Si yo fuera Pedro Infante* (1989) y *Parece que fue ayer* (1991), estas últimas de los venezolanos Eduardo Liendo y Denzil Romero, respectivamente¹⁶.

Las obras más recientes se enmarcan en un contexto socio-cultural semejante al descrito por Franco, si bien caracterizado ya no por la imitación o asimilación pasiva de modelos externos, sino por prácticas culturales que responden de manera más crítica al proceso de homogeneización global de la cultura¹⁷. De hecho, es posible suponer que a partir

13 De hecho, señala Williams, *Pero sigo* fue adaptada a la televisión como breve telenovela (*The Colombian Novel*, 251).

14 Williams sitúa a Sánchez Juliao dentro de la órbita macondiana, indicando que, a diferencia de la mayoría de los novelistas modernos y postmodernos de Colombia —quienes se hallaban al tanto de las tendencias internacionales—, García Márquez y Sánchez Juliao fueron influidos por la cultura oral de la región costeña (*The Colombian Novel*, 185). Dentro de la división establecida por Williams para la novelística colombiana posterior a 1965, ya no estrictamente regionalista, sino oscilante entre el impulso moderno y el gesto postmoderno, concordamos con su lúcida síntesis de las diferencias que caracterizan ambos proyectos:

The moderns, such as García Márquez, Rojas Herazo and Álvarez Gardeazábal, tend to be more overtly political in the sense that they fictionalize elements generally associated with Colombian and Latin American empirical reality. They criticize or denounce specific institutions and at times specific individuals. The postmoderns, such as Moreno-Durán, Ángel and Aguilera Garramuño, create novels more mediated by theory and other texts and more directed specifically to issues of language. All conventions, including those of the traditional and modern novel, are potentially questioned by these irreverent writers (208)

La obra de Sánchez Juliao, si bien presenta algunos rasgos postmodernos, se inscribe entre los "modernos" por su referente social más que lingüístico o (meta)literario.

15 Véase, por ejemplo, *Literature and Popular Culture in the Hispanic World*, editado por Rose S. Minc (Gaithersburg, MD: Hispamerica, 1981).

16 *Parece que fue ayer* (México: Diana, 1991), de Denzil Romero, novela finalista del Premio Internacional Novedades-Diana en México, muestra una consideración más explícita de la estetización de lo vulgar y del quehacer del novelista en la época de la cultura de masas. Al comienzo de la novela se encuentran las siguientes disquisiciones del autor:

Camp es el nombre de una sensibilidad, es el dandismo en la época de la cultura de masas. [...] Camp es el aprecio de la vulgaridad. [...] Camp es una manera de ver la vida como un fenómeno estético. Camp es un método de goce y de apreciación, no de juicio. Camp, en un número abrumador de ocasiones, es, y se acude a la definición clásica, aquello tan malo que resulta bueno (9).

17 Por *cultura*, Clifford Geertz entiende:

an historically transmitted pattern of meanings embodied in symbols, a system of inherited conceptions expressed in symbolic forms by means of which men communicate, perpetuate, and develop their knowledge about and attitudes toward life (89).

La concepción antropológica de Geertz ha sido problematizada y ampliada recientemente por John Thompson en un estudio sobre el papel de los medios masivos de comunicación en la cultura moderna. Para Thompson, ya no se trata sólo de formas simbólicas, sino de formas simbólicas situadas en estructuras o contextos de poder (12).

de la invención de la imprenta se ha evolucionado hasta llegar a una industria de los medios de comunicación —*media* o industria de la cultura, según Horkheimer y Adorno— que se caracteriza, en nuestros días, por propender a una mayor privatización y concentrarse en un número cada día menor de conglomerados transnacionales, a la vez que por su tendencia a la diversificación y globalización, todo esto en el marco de una creciente falta de control gubernamental (Thompson, 193-205; Martín-Barbero, 456-458)¹⁸. Obviamente, lo anterior no puede tener otro resultado que la aceleración de los procesos de transculturación en las culturas (autóctonas) latinoamericanas. En un reciente ensayo, Marc Zimmerman analiza el problema de la producción cultural en la América Latina de hoy y ofrece el siguiente diagnóstico:

Los procesos de transculturación se extienden a todos los espacios sociales, en relación con el capital internacional y también con las transformaciones que no escapan a los cambios socioeconómicos. *Las nuevas formas artísticas* son parte de una nueva realidad que ha transformado los mismos sistemas culturales de los cuales otrora formaron parte. *Los procesos de sincretismo, combinación, fusión, refuncionamiento y transformación cultural implican una ruptura de las viejas categorías y divisiones; el colapso de divisiones entre cultura "alta" y popular, elitista y masiva, artística y comercial, cosmopolita y nacional o regional, radical y conformista, etc. [...]* En suma, la cultura de Calibán ha sido golpeada y transformada; los sistemas culturales latinoamericanos han sido transformados por razones internas, pero también como un resultado de la pene-

tración internacional, y la cultura contemporánea, designada como la cultura postmodernista, ya es un hecho inherente al quehacer cultural latinoamericano (273; el énfasis es nuestro).

Si bien la perspectiva marxista de Zimmerman es un tanto sombría, no por ello resulta menos acertada. El sociólogo colombiano Jesús Martín-Barbero añade, por su parte, que, de manera paralela a los procesos de transnacionalización, lo popular ha emergido como alternativa a la crisis de la identidad o de la cultura nacional:

there are processes bringing into existence social actors and cultural identities which, coming from the regional and local levels, give visibility to the existence of other —popular— modes of communication (447).

Si, de acuerdo con Macherey o Eagleton, hemos de entender el texto literario no como "una totalidad suficiente a sí misma", sino como una inserción dentro de un conjunto de formaciones sociales (Macherey, 56-57), un producto cuyo significado y significante último es la historia, entonces debemos situar la trilogía narrativa de Sánchez Juliaio como representación (y parte) de los procesos descritos —v. gr. los mecanismos de defensa cultural que se encuentran en lo popular—. Curiosamente, su inserción en lo popular/comercial, la "poca seriedad" de sus textos, según la visión de la crítica académica —o la de las realizaciones previas del autor, por ejemplo sus fábulas de obvio didacticismo político, mas no mucho valor estético—, su exitosa instauración de la literatura-casette, etc., bien podrían ser

(Continuación nota 17)

En cuanto al concepto de cultura popular, cuya connotación en español se acerca más al término inglés *folk culture* (por ejemplo, la artesanía indígena estudiada por García Canclini), nos valemos de las distinciones establecidas tanto por Eduardo Galeano como por Alan Swingewood. Para Galeano, "la cultura popular no consiste solamente en las tradiciones típicas que, por lo demás, en algunos casos tienen una raiigambre dudosa, [sino en] un complejo sistema de símbolos de identidad que el pueblo preserva y crea" ("Literatura y cultura popular", 98). A la concepción un tanto idealista de Galeano, Swingewood opone una visión más crítica cuando define la cultura popular en su estado actual, al menos en los países desarrollados, según los modos de producción empleados: la cultura popular "se basa en un concepto de masas y un modo de producción de comodidad [*commodity*] construido alrededor de una división del trabajo y la reproducción mecánica de objetos culturales" (104), a la vez que se enlaza "orgánicamente con el sistema burgués de propiedad privada y producción de mercancías" (126). Si la cultura popular no fuera sino una de tantas industrias capitalistas, entonces "una auténtica cultura popular", concluye Swingewood, debería "brotar orgánicamente de la propia gente y expresar sus valores, aspiraciones y prácticas" (130).

¹⁸ La propuesta central de Thompson es que la cultura moderna se caracteriza por el desarrollo de los medios masivos de comunicación, evolución que asocia también con el desarrollo del capitalismo industrial y del Estado ("*nation-state*") moderno. Dicho proceso constitutivo —"*the mediatization of modern culture*"—, y no el proceso de secularización y racionalización propuesto por otros teóricos, representa para Thompson la transformación cultural de mayor importancia en el desarrollo de las sociedades modernas (11, 215).

algunas de las causas de la poca atención que ha recibido¹⁹.

Pero sigo siendo el Rey: rescate y crítica de lo popular e intertextualidad literaria

Pero sigo siendo el Rey, sin duda la mejor novela de Sánchez Juliao, ha recibido algunos elogios por parte de la crítica. En uno de los escasos estudios sobre la obra de Sánchez Juliao, John Benson, si bien dedica tan sólo un párrafo a su discusión, concluye que en *Pero sigo* el autor "ha logrado una admirable fusión de lo culto y lo popular" (41). Benson sitúa la obra de Sánchez Juliao entre 1973 y 1983 en el contexto de "una década de esfuerzos que se caracterizan por la creciente importancia de la narración culta frente a la popular y la incorporación de nuevos medios de comunicación en la expresión escrita tradicional" (47). Si bien Benson no menciona antecedentes, éstos se pueden encontrar en *¡Que viva la música!* (1977), de Andrés Caicedo, novela en la que sobresalen como sub-textos la música del rock norteamericano de los sesenta, al igual que varios géneros de la música latinoamericana. A su vez, resulta evidente la deuda de Caicedo con la literatura de *la Onda*, en particular con la narrativa de José Agustín. Entre las novelas colombianas posteriores a la de Caicedo —"ejemplos en los cuales la música orienta y gobierna"— y dentro de la etapa en la cual prima la problemática urbana, se en-

cuentran también otros sub-textos musicales: el jazz en *Mateo el flautista*, de Adalberto Luque López; la salsa en *Celia Cruz: reina rumba*, de Umberto Valverde; el bolero en *Tuyo es mi corazón*, de Juan José Hoyos; el tango en *Aire de tango*, de Manuel Mejía Vallejo, etc. (Morales Benítez, 252).

*Pero sigo*²⁰ se divide en cuatro "movimientos", al principio de los cuales aparecen ilustraciones —que recuerdan las calaveras de José Guadalupe Posada—, así como subtítulos que aluden a distintos ritmos de la música clásica u operática ("allegro cantabile", "allegretto scherzando", etc.). La presencia de dichos códigos no novelísticos anticipa, por una parte, el motivo recurrente de la muerte²¹; por otra parte, en una narración que se basa de manera tan abierta en textos de música popular, tal yuxtaposición borra los límites entre las formas de lo culto y de lo popular, a la vez que nos hace pensar en los elementos que ambas formas comparten, en particular en términos de fábula o de relatos básicos —por ejemplo, tanto la Desdémona de *Otelo* como la Güera Chabela o la Rosita Álvarez de los corridos mueren a manos de amantes celosos²²—. La hibridez mencionada (y la obvia intertextualidad) se acentúa en el subtítulo de la novela ("Sinfonía para lector y mariachi, opus 1") y en las páginas anteriores al "Primer movimiento": lo que parece el cartel publicitario de una película ("Plaza y Janés presenta"), incluso con una lista de los protagonistas (Juan Charrasqueado, Flor de Azalea, etc.), seguida por reconocimientos musicales (José Alfredo Jiménez, Cuco

19 Aun el enjuiciamiento estético de la obra de Sánchez Juliao (o de otras formas populares de reciente acuñación, como la ficción detectivesca de Paco Ignacio Taibo II, las novelitas eróticas de Donoso y Vargas Llosa, la obra tipo *best-seller* de Luis Spota, Próspero Morales Pradilla o Ángeles Mastretta, etc.) se torna problemático a la luz de lo elaborado por Pierre Bourdieu como respuesta a las concepciones kantianas (y burguesas) de la validez universal y la pureza del juicio de gusto. Para Bourdieu, el juicio o conocimiento estético no sólo no se adquiere de manera inocente o desinteresada, sino que funge como instrumento de demarcación social. En otras palabras, no hay juicios estéticos ni gustos universales (u objetos de belleza universal), sino juicios y preferencias que constantemente reflejan —y se inscriben en— un estrato socioeconómico particular. Así, por ejemplo:

Intellectuals could be said to believe in the representation —literature, theatre, painting— more than in the things represented, whereas the people chiefly expect representations and the conventions which govern them to allow them to believe 'naively' in the things represented (5).

20 El título de la novela, además de servir como obligatoria identificación de la obra, cumple con las funciones de designar su contenido y enfatizarlo, haciéndolo de esta manera más atractivo para el público consumidor —sobre las funciones del título, véase el resumen de Gerard Genette en "Structure and Functions of the Title in Literature" (*Critical Inquiry*, 14 [1988], 708-710). Añade el propio Sánchez Juliao: "Usé esta frase [de la canción *El rey*] porque, siendo una canción tan conocida, ponía al lector en contacto con el ambiente, el espacio y la actitud de los protomachos latinoamericanos. [...] Creo que quise un título que atrapara al lector, lo situara, lo atrajera" ("Entrevista", 132).

21 Aunque las ilustraciones que acompañan el texto escrito no son de Sánchez Juliao y es muy probable que hayan sido añadidas durante el proceso editorial, no por ello dejan de formar parte del producto final que reciben los lectores.

22 El término *música popular* presenta una ambivalencia semántica muy similar a la del término *cultura popular*. Lo entendemos, sin embargo, como música urbana de carácter comercial. Seguimos para ello la distinción establecida por Gerard Béhague

The term *música popular* in both Spanish and Portuguese has denoted traditionally the generic sense of music of the people, encompassing what folklorists and musicologists call folk and traditional music as well as urban music. Only since the 1950s do we see a more frequent differentiation between folk and popular music, when the term *folklore musical* or simply *folklore* became common, and *música popular* gradually assumed the contemporary sense of urban popular, commercial music ("Popular Music", 3).

Sánchez, Chabuca Granda y varios más) y de guión (José Alfredo Jiménez), todo bajo la dirección general de David Sánchez Juliao, más la partitura de la canción *El rey*, de José Alfredo Jiménez.

Aunque el proceso narrativo de *Pero sigo* puede resumirse como la estetización de expresiones de la música popular latinoamericana, como el corrido mexicano y la canción ranchera, la finalidad ideológica del texto no es tal²³. Más bien, el autor intenta poner de manifiesto la opresión de la mujer en el mundo patriarcal del corrido y, se entiende, llamar la atención de quienes puedan asimilar dichos patrones socio-culturales²⁴. Este afán didáctico, pues, determina la selección del material que sirve de base a las instancias narrativas del texto: casi todos los corridos seleccionados por el autor (*La Güera Chabela o Jesús Cadena*, *Los dos hermanos*, *Micaela*, *Rosita Álvarez*, *Juan Charrasqueado*, etc.) terminan con la muerte de la mujer ingrata o rebelde a manos de un amante despechado o celoso, cuando no sacrificada por un marido que la pierde jugando a las cartas. En una perspectiva feminista y más académica, María Herrera-Sobek concluye que en los primeros cuatro corridos mencionados convergen tanto el motivo literario de *la Belle Dame sans Merci* como la figura de la Malinche para proyectar la imagen arquetípica de la Amante, en sus variantes de Eva desobediente o traidora (54, 57-72). Implícito en el afán didáctico de *Pero sigo* se halla el impulso hacia la utopía social, hacia una sociedad en que se superen las opresivas estructuras patriarcales²⁵.

De acuerdo con Bakhtin, la novela, género multi-forme de estilo y con distintos registros o voces lingüísticas, exige de su autor la re-elaboración y la organización artística de dicho material²⁶. En *Pero sigo*, Sánchez Juliao no se limita a recopilar los corridos y presentarlos en su forma vernácula, sino que toma de ellos los eventos o instancias narrativas primordiales y los reestructura en una macro-narrativa que sintetice y exponga la matriz ideológica del corrido. Así,

por ejemplo, personajes como Juan Charrasqueado, Micaela Aguilar y los hermanos Martínez funcionan como vasos comunicantes que entrelazan las diversas historias y sirven para hacer la transición de una a la siguiente. Es decir, son personajes que *se salen* de su núcleo narrativo (v. gr. de su corrido) y fungen ya como protagonistas secundarios, ya como enlaces con otros corridos, tejiendo de esta forma tanto una narración como un espacio orgánicos. Tezontle, un pueblo imaginario de Jalisco, refleja la continuación del impulso autorial hacia la creación del "texto/espacio original", hacia la textualización de una "realidad alterna" (Franco, 334), cuyo referente, en el caso de *Pero sigo*, no es lo real (al menos como homología directa), sino la matriz ideológica machista o falocéntrica del corrido. La creación de un microcosmos alterno a la realidad social inmediata se muestra como una de las estrategias afines a varios de los autores de tendencia "moderna" (con el sentido empleado por Williams) en la novelística colombiana contemporánea: desde el Macondo de García Márquez hasta el Balandú de Mejía Vallejo o el pueblo sin nombrar en las novelas de Rojas Herazo.

Pero sigo también alcanza la cohesión como texto narrativo gracias a la repetición de motivos —como el enjambre de palomas rojas que ronda el pueblo (39, 69, 78, 108, etc.) y la paloma o las palomas blancas que aparecen tras la muerte de varias protagonistas (75, 87, 134)— o a la duplicación de narremas: casi todos los protagonistas mueren por dos disparos; al principio de la novela, Adán Corona, rico pretendiente de Flor de Azalea, sólo necesita cinco días para jugar y perder su hacienda ante Martín Estrada Cabrera, quien, a su vez, perderá la suya de igual manera y en el mismo lapso ante Jesús Cadena (cuyo papel en el corrido original, *La Güera Chabela o Jesús Cadena*, se limita a matar a la mujer que lo ha puesto en ridículo).

23 Sobre el origen y el desarrollo del corrido, puede consultarse la "Introducción" de Vicente T. Mendoza. Behague provee una escueta nota sobre el origen de la canción ranchera y su aparición como género urbano hacia la década de 1920, es decir, dos décadas antes de la urbanización del corrido (6-7).

24 El corrido parece haber heredado de la jácara "el énfasis exagerado del machismo, las baladronadas, las jactancias, el engrimeamiento y la soflama, propios de la germanía y en labios de jaques y valentones" (Mendoza, ix). Para un enfoque feminista que identifique algunas de las imágenes arquetípicas de la mujer presentes en el género —imágenes que son construcciones de la ideología patriarcal—, véase el reciente estudio de María Herrera-Sobek.

25 A propósito del impulso hacia la utopía en el arte contemporáneo, Fredric Jameson escribe:

all contemporary works of art —whether those of high culture and modernism or of mass culture and commercial culture— have as their underlying impulse —albeit in what is often distorted and repressed, unconscious form— our deepest fantasies about the nature of social life, both as we live it now, and as we feel in our bones it ought to be lived ("Reification and Utopia", 147).

26 Para Bakhtin, "The novel can be defined as a diversity of social speech types (sometimes even diversity of languages) and a diversity of individual voices, artistically organized" (*The Dialogic Imagination*, 262).

Otro aspecto de la estrategia narrativa empleada por Sánchez Juliao es intercalar en el discurso de un narrador extradiegético y omnisciente, cuya voz (en tercera persona) se mantiene constante a lo largo de la novela, fragmentos de diálogos o de monólogos interiores que esclarecen o expanden lo relatado por el narrador omnisciente. Los últimos casi siempre cuentan con un destinatario o narratario explícito: el amado o la amada a quien se pretende o a quien se rechaza. John Benson ha resumido con acierto (aunque sin entrar en detalles o citar ejemplos) que en la primera instancia —la narración omnisciente culta— predomina el corrido, mientras que “la ranchera es la que predomina en las secciones narradas por los personajes populares” (47). En los diálogos o en los monólogos interiores, los personajes se valen de expresiones tomadas de todo tipo de canciones populares para expresar sus sentimientos, lo cual, sacado de su contexto musical, resulta en la cursilería del kitsch, que Umberto Eco define en términos estructurales como

el estilema extraído del propio contexto, insertado en otro contexto cuya estructura general no posee los mismos caracteres de homogeneidad y de necesidad de la estructura original, mientras el mensaje es propuesto —merced a la indebida inserción— como obra original y capaz de estimular experiencias inéditas (129).

Sin embargo, al igual que gran parte de la ficción postmoderna, *Pero sigo* no tiene pretensiones de originalidad ni le asigna a ésta el valor estético positivo que se halla implícito en la definición de Eco. Por el contrario, volviendo a Eco, la obra kitsch, “para justificar su función estimuladora de efectos, se recubre [agreguemos que de forma muy explícita en el caso de *Pero sigo*] con los despojos de otras experiencias” (132).

Se puede asumir que, para los lectores que conocen a fondo la música popular latinoamericana, esto es, los lectores ideales de uno de los niveles de lectura propuestos por *Pero sigo*, reconocer su cultura hace parte del placer del texto. Para los que no poseen tal acervo, entre los cuales se confiesa este lector, resulta difícil distinguir las citas tomadas directamente de los

corridos y de las canciones rancheras frente a lo elaborado por el autor con tal maestría que suena vagamente conocido²⁷: “Tengo dinero en el mundo, dinero maldito que nada vale” y “la pena que traigo ni Dios la sabe” piensa el Bronco Reynosa (26); “Te vas porque yo quiero que te vayas, Adán Corona, y bien sabes que a la hora que yo quiera detenerte te detengo” (36) le advierte Flor de Azalea al pretendiente a quien desdén. Páginas más tarde, Adán Corona se vale de la canción *El Rey* para responder mentalmente: “Yo sé bien que estoy afuera, pero el día en que llegue la hora, sé que tendrás que llorar, Flor de Azalea, llorar y llorar” (39) y “Dirás que no me quisiste, pero vas a estar muy triste” (40). Un ejemplo más se encuentra en los lamentos de Hipólito, quien se apropia de la canción *Ella* para expresar el dolor que le causan los desaires de Rosita Álvarez: “Me cansé de rogarle, me cansé de decirle que yo sin ella de pena muero. [...] Tal vez por eso sus labios sólo se abrieron para decirme ya no te quiero” (237). “Con el llanto en los ojos alcé mi copa y brindé por ella” (239), etc.

La narración omnisciente se basa, como ya lo hemos mencionado, en sucesos tomados de los corridos: el jugador empedemido (Martín Estrada Cabrera) que, después de perder su hacienda, pierde a su mujer y, para conservar su honor (de jugador y de esposo), se la entrega muerta al ganador; la mujer (Flor de Azalea) que jura esperar al pretendiente (el Bronco Reynosa), quien, pobre, marcha a los Estados Unidos con el propósito de conseguir dinero, sólo para encontrarse a su regreso con que aquélla no pudo esperarlo, traición que termina con la muerte de la infiel y la del nuevo marido; la Eva desobediente (Micaela Aguilar o Rosita Álvarez) que no sólo no se deja dominar por el novio (Jesús Cadena) o el pretendiente despechado (el presidente municipal Hipólito Cabrera), sino que además lo humilla en público, firmando de esta forma su sentencia de muerte; la esposa infiel (Martina Martínez) muerta por el marido celoso; los dos hermanos (Juan Luis y José Manuel, como en el corrido del mismo nombre) que, enamorados de la misma mujer (la Llorona, nombre que proviene originalmente de una tradición muy distinta, la canción zapoteca), terminan

27 La oralidad recreada por Sánchez Juliao no corresponde de ninguna manera a la cultura oral primaria descrita por Walter Ong en *Orality and Literacy* (London: Methuen, 1988) —v. gr. la oralidad sin conocimiento o sin posibilidad algunos de la escritura (31)—. Lo innovador de *Pero sigo* radica más bien en que exige del lector que su lectura supere lo visual, es decir, que incorpore su memoria o bagaje auditivo a la comprensión del texto. Aunque es temprano para juzgar el impacto y la permanencia de novelas como la de Sánchez Juliao y otras que toman la música como subtexto o intertexto, conviene tener en cuenta las hipótesis de Ralph Cohen sobre el proceso de evolución de los géneros literarios: “The processes of generic change are located not merely within written genres but between written and oral genres, verbal and nonverbal genres (art, music, architecture)” (87).

por matarse uno al otro no sin antes liquidar a la mujer que ambos querían; el hombre borracho, pendenciero, mujeriego y jugador (Juan Charrasqueado), que es emboscado y muerto a causa de sus abusos, etc. En realidad, los corridos integrados en la novela no son muchos más que los ya citados; nos limitamos, sin embargo, a los más conocidos. Por otra parte, el léxico culto del narrador omnisciente se mezcla a veces con expresiones tomadas de la canción ranchera (si bien con una frecuencia esporádica que contrasta con su incorporación sistemática en los monólogos): "aquellos mariachis y aquel tequila lo hicieron llorar" (24), "había desposado por la ley del monte" (28).

Asimismo, en la narración omnisciente se encuentra la explicación y la crítica del corrido como manifestación de un aparato ideológico patriarcal y machista²⁸. El desmontaje de los códigos del corrido se realiza en cuanto catálogo de los estereotipos de lo femenino o bien como exposición del proceso de internalización de la ideología que resulta en tales estereotipos:

Un día martes, [Adán Corona] trajo a su ventana sonos desgarrantes en una serenata de toda la noche cuyas canciones hablaban de hombres voraces, caballos de carrera, madres abnegadas, mujeres infieles y hembras perversas (64).

Entonces sí, odio en ristre contra el mundo, [Juan Charrasqueado] convirtió a las mujeres en símbolo privado de la vida y de la muerte y en blanco preferido de su venganza incontenible. Guardó en sus vientres la virulencia de su libido de toro y el ardor de su fracaso. Celebró la pasividad femenina en orgías de una dialéctica inflexible, en las que él otorgaba la furia de su ansia incontenible y las mujeres recibían placer y dolor (183).

En un contexto que alude más específicamente a los iconos de la identidad cultural del mexicano, aparece también la reducción de la mujer a la dicotomía virgen/puta (o Virgen de Guadalupe/Malinche, si se

prefiere), como en la siguiente escena, en la cual Juan Charrasqueado piensa en su amada, Micaela Aguilar:

Su imaginación la vestía de nuevo pero diferente: con las ropas ajustadas, el descote bajo, los hombros descubiertos, el carmín subido de los labios y las sombras que usaban en los ojos las pirujas de Tezontle. Y así se soñaba y la soñaba: la más hermosa puta con su cliente preferido. En la borrasca de los sueños era esa hermosa impura quien caminaba de su brazo hasta la iglesia, con su misma cara de naípe y su mismo olor a burdel, y quien al llegar al templo desterraba de su cara el maquillaje y de su cuerpo los atuendos de ramera y asumía la tez lavada y el vestido blanco de la mujer intacta para llegar con él hasta el altar (99).

Trazar y explicar las bases ideológicas del corrido mexicano queda por fuera del enfoque de este trabajo, no así recalcar el cuestionamiento y la desestabilización de dichas bases en *Pero sígo*, proceso que para Bakhtin está implícito en el discurso de toda novela: "The novel begins by presuming a verbal and semantic descentering of the ideological world" (367)²⁹.

En el mundo de Tezontle (es decir, el mundo del corrido puesto en tela de juicio por Sánchez Juliao), la mujer —además de resultar obvia víctima de la violencia masculina por infiel, desobediente o casquivana— representa un objeto con valor de cambio: Flor de Azalea está consciente de ser "una hectárea más, una res más" (37) para su pretendiente, Adán Corona (recordemos que, una vez perdida la hacienda, se permite apostar a la mujer). Un ejemplo más explícito se encuentra asimismo en el discurso del narrador omnisciente, cuando se refiere cómo la Güera Chabela, al principio, "acató la decisión de sus padres [de casarla con Jesús Cadena] con la misma mansedumbre con que su stirpe de bronce había bienvenido por siglos las sorpresas del destino" (134):

La Güera Chabela nunca se detuvo a pensar en esto, ni en nada. Había sido planificada, entre otras cosas,

28 A propósito de Althusser, del concepto de ideología y de los aparatos ideológicos del Estado, Catherine Belsey resume la cuestión de la siguiente forma en su lúcido ensayo "Constructing the subject, deconstructing the text":

Ideology is in no sense a set of deliberate distortions foisted upon a helpless working class by a corrupt and cynical bourgeoisie (or upon victimized women by violent and power hungry men). [...] Ideology has no creators in that sense, since it exists necessarily. But according to Althusser ideological practices are supported and reproduced in the institutions of our society which he calls Ideological State Apparatuses (ISAs). [...] The central ISA in contemporary capitalism is the educational system. [...] Among the allies of the educational system are the family, the law, the media and the arts, all helping to represent and reproduce the myths and beliefs necessary to enable people to work within the existing social formation (594; el énfasis es nuestro).

29 Al tratar las relaciones entre cultura y poder, Ernesto García Canclini plantea la siguiente cuestión: "[¿Por qué] los miembros de las clases más explotadas a veces apoyan las dimensiones más represivas, machistas, reaccionarias y contraproductivas que puede proporcionar un complejo cultural?" La razón de dicha reproducción de esquemas opresivos es atribuible, de acuerdo con García Canclini, a la falta de control (de sus condiciones de desarrollo e identidad) de las clases subalternas y, en consecuencia, a su "reproducción obligatoria de la cultura hegemónica" (citado por Zimmerman, 289).

para no hacerlo. Pese a ser poseedora de un temple vital y extrovertido, su tránsito de liebre montaraz a fierecilla domada se llevó a cabo sin que cayera en cuenta de que sólo la luz iluminaba el camino de las mujeres en aquel universo de machos redomados: la ruta inflexible que iba de doncella conquistada a madre prematura y de madre prematura a esposa resignada (135).

Sobra mencionar la alusión al tópico de la manceba bravía, quien, desde Lope de Vega y el Conde Lucanor, ha reflejado el ideal del orden masculino, pues pasa sin chistar del padre al marido. Por otra parte, a diferencia de las matriarcas y las resueltas mujeres de la familia Buendía evocadas por el estilo y los elementos temporales en la descripción de la pág. 134, la estirpe de la Güera Chabela es de mujeres mansas y obedientes. Por esto resulta significativo que más tarde la Güera Chabela rompa el molde de opresión y, en un baile, reaccione con mayor rapidez que Jesús Cadena, lo hiera de dos balazos y lo mande desarmado a su casa (147); más aún si consideramos que es una de las pocas instancias en que Sánchez Juliao se aparta del texto musical que le sirve de base: si bien el intercambio de puyas y bravatas entre Chabela y Jesús Cadena es tomado *verbatim* del corrido original, en éste no es Chabela sino Jesús Cadena quien resulta victorioso, ya que en el fandango "cuatro balazos le dio / del lado del corazón" (Mendoza, *El corrido mexicano*, 326-327). El mensaje que se sugiere en *Pero sigo* es que cualquier triunfo de la mujer en el ámbito de la violencia y el machismo resulta transitorio y, a la larga, no produce cambios en el orden social: apenas una página después, Chabela es muerta de un balazo mientras cabalga de regreso a Tezontle.

En el segundo nivel de lectura propuesto por *Pero sigo*, el placer del texto radica en *descubrir* o reconocer su relación con el corpus de la ficción hispanoamericana. En esta segunda dimensión, *Pero sigo*, no obstante su temática mexicana y el subtexto musical, reclama y se inserta a la vez en el espacio que le es propio: la novela colombiana. Ya desde el primer párrafo es posible captar la apropiación paródica del estilo y de los motivos recurrentes de García Márquez, así como de otros autores y libros de la novela hispanoamericana, apropiación que caracteriza el texto de Sánchez Juliao, si bien de manera menos explícita que la de los corridos y la música ranchera:

Las palomas rojas aparecieron el día en que un sol bermejo asomó tras las montañas de piel granate erizadas en cactus encarnados por el destello salmón de los rayos y la mañana continuó siendo de un púrpura encendido que alarmó a los habitantes de Tezontle quienes

sólo ese mediodía leyeron en el morado cardenal del aire y en el fucsia eléctrico de las nubes y en el olor a azaleas del ambiente las señales que todo Jalisco esperaba desde cuando los primigenios profetas de piel de cobre habían predicho sin alarma que siglos después de la destrucción del Templo Mayor una bandada de palomas rojas como la sangre navegaría en los pliegues del viento rumbo al corazón del pueblo [...] y exaltaría el recuerdo de tantas y tantas muertes por venir (17; en cursivas en el original).

Mientras que el abuso del color rojo en todas sus gradaciones hace pensar en el cromatismo de la poesía o los cuentos modernistas, el motivo del ave agorera que anuncia la muerte tiene su reconocido antecedente en *María*. Por otra parte, el estilo de García Márquez también es objeto de parodia al combinarse tiempos verbales que resultan en la yuxtaposición de distintos planos temporales (pasado y futuro), así como en el uso de marcadores temporales imprecisos ("desde cuando", "siglos después"), o que se vinculan con un evento cotidiano pero teñido de significado para los protagonistas (cf. el párrafo inicial de *CAS*):

La noche en que muchos años más tarde [María de la Paz] durmiera por primera vez con Martín Estrada Contreras en la cueva de las serpientes y tarántulas, aun creería con inocencia de borrega enamorada en el cuento triste de la manzana color de sangre (44).

La nota discordante que nos recuerda la fórmula mágico realista de García Márquez es, por supuesto, el añadido inverosímil: las palomas rojas, la cueva de las serpientes, etc.

Aparte el anterior, Sánchez Juliao se apropia de un par de elementos más de la fórmula empleada por García Márquez. Señalemos, primero, la imagen hiperbólica construida tanto por el manejo del léxico y la sintaxis como por la situación en sí:

En todos esos lugares y a todas esas horas, María de la Paz había intuido la diferencia y mitificado la estirpe canibal de la masculinidad (44).

Al enterarse de que tres de sus amiguitas habían amanecido con fiebre aquella mañana, y en consecuencia no podían asistir a los festejos, [la güera Chabela] sucumbió a una cólera repentina que la llevó primero a destrozarse con el cirio bendito el pastel de la ocasión y luego la arrastró a un estado de descontrol de sí misma en el que rasgó sus vestiduras de gasa y olanes, hizo añicos el espejo de la sala y la luna de la consola, haló el mantel de la mesa puesta con la vajilla de pontificar y cornó a lo largo y ancho de la casa, armando un estruendo de locerías, cerámicas, vidrios quebrados y vasos

rotos, que heló en el patio la sangre de las palomas y petrificó en los corrales la respiración de los caballos (107-108).

Los personajes tomados del corrido duplican también algunos eventos de *CAS*. Así, Flor de Azalea, "presa de un abatimiento feroz", "retornó súbitamente a la antigua costumbre de hacerse picar por los alacranes del cielo raso" (19; cf. Rebeca Buendía y su costumbre de comerse la tierra y la cal de las paredes); la güera Chabela (como Remedios, la Bella) inspira por su belleza inocente un respeto sacramental en el pueblo (106), a la vez que causa la muerte de un profesor sustituto (114); finalmente, como el patriarca José Arcadio Buendía, Juan Charrasqueado se aproxima a un estado de soledad y marginación tras perder la facultad de comunicarse:

Fue entonces cuando todos empezaron a advertir que decía menos cosas que antes, que había perdido la capacidad de adjetivar y que su habla desteñida había desterrado el color y el barroquismo propio de las mujeres y los niños de su estirpe (126).

Aparte estos rasgos de la obra de García Márquez, *Pero sigo* incorpora aspectos de las de otros autores contemporáneos, como Rulfo y Álvarez Gardeazábal: después de morir Flor de Azalea y, más tarde, la güera Chabela, ambas entablan una conversación desde ultratumba con sus madres, relatándoles su marcha hacia "El Allá" (93, 155-157). Si la alusión a *Pedro Páramo* resulta esporádica y hasta cierto punto superflua, la constante personalización de Tezontle —técnica que ayuda a la creación de un micro-cosmos o espacio confinado— trae a la mente del lector el estilo de Álvarez Gardeazábal, en particular el ciclo narrativo de Tuluá: "Jamás sospechó Tezontle" (108), "Tezontle entero empezó a tomar cartas en el asunto" (144), "Aquel día Tezontle supo" (269), etc.

La exploración de lo popular en las novelas posteriores

En las dos novelas posteriores a *Pero sigo*, Sánchez Juliao se desvía de su esquema original, es decir, de una crítica al machismo en la música latinoamericana. *Mi sangre aunque plebeya* (1986) es el recuento en primera persona de un hombre que por cierto tiempo, el tiempo que dura su matrimonio con una rica heredera, logra ascender al estrato más alto de la sociedad en El Ande (ciudad andina que acaso corresponda a Bogotá). Al recrear la búsqueda inauténtica de Luis Enrique (el protagonista), se critica el esnobismo y el

consumismo de las clases altas, a la vez que se presenta la oposición entre *alta* cultura y *cultura popular*, pues Luis Enrique es conocedor de la música clásica —que, en el contexto latinoamericano constituye "fundamentalmente una música de importación [cuyos] agentes y consumidores son, esencialmente, la clase dominante o individuos y grupos al servicio de ella" (Rodríguez-Musso, 243). En el relato, el narrador también hace gala de sus conocimientos de los vinos (gracias a lo cual persuade a su futuro suegro), arquitectura, gastronomía, etc. Al optar por este mundo de distinción y buen gusto, Luis Enrique deja atrás el mundo supuestamente más auténtico de la canción vieja, con sus amigos del bar Los Lobos y una amante fascinadora y ardiente. El mayor mérito de Sánchez Juliao en *Mi sangre aunque plebeya* estriba en mantener un tono, el cual, por muy cursi que parezca al lector, ilustra los falsos valores del protagonista sin recurrir a las intromisiones moralistas de la figura autorial.

Buenos días, América (1988) presenta, junto con varias tramas amorosas y una intriga política local (que probablemente den paso a una interesante telenovela), la ficticia llegada de la primera emisora de radio a la ciudad caribeña de Lorica. Sánchez Juliao no abandona en esta obra su estética de lo popular, si bien se concentra en la problemática de los medios masivos de comunicación y su empleo como instrumentos para la difusión de la *cultura* por parte de las élites dominantes (v. gr. la música de Beethoven que David Lavalle, dueño de la emisora y el hacendado ganadero más ilustre de la región, pretende hacer llegar a las masas). Así, la solemnidad que acompaña la llegada del Nuncio Apostólico a Lorica o bien las horas culturales (con la consabida enumeración de opus, director e intérpretes de una sinfonía) es carnavalizada por un locutor, el Pupi, quien descarta el modelo de transmisión de la BBC para relatar la visita del Nuncio como si fuera un partido de béisbol, apoda a Beethoven "el peludo de Viena" y dota con el calificativo de "opus" las canciones de la Sonora Matancera. Finalmente, de la visión de mundo proyectada en *Buenos días, América*, sobresale la permeabilidad de los sectores populares a la penetración cultural desde arriba, a la par que su elaboración de una cultura de la resistencia: como ejemplo de lo primero cabe mencionar que para una de las negras del pueblo, quien es sorprendida tocando con ritmo africano el *Himno a la alegría* de Beethoven, la canción es "uno de esos merengues tristes que pone el viejo Lavalle" (252); como ejemplo de lo segundo sirven las cuñas comercia-

les que el Pupi prepara para los negocios de la ciudad, las cuales contrastan con los anuncios "serios e implacables" procedentes de Bogotá.

Conclusión

Como nuestro análisis ha demostrado, ni el ensamblado de corridos ni la intertextualidad literaria de *Pero sigo*, obvias instancias del pastiche, se aproximan a la definición que de éste y de su mensaje ideológico propone Fredric Jameson. Para Jameson, el pastiche como práctica postmoderna consiste, al igual que la parodia, en la imitación de un estilo peculiar, imitación que en el pastiche se caracteriza, a diferencia de en la parodia, por haber perdido su impulso satírico ("Postmodernism and Consumer Society", 114). Añade Jameson:

[P]astiche: in a world in which stylistic innovation is no longer possible, all that is left is to imitate dead styles, to speak through the masks and with the voices of the imaginary museum. But this means that contemporary or postmodernist art is going to be about art itself in a new kind of way; even more, it means that one of its essential messages will involve the necessary failure of art and the aesthetic, the failure of the new, the imprisonment in the past (116).

Muy por el contrario, creemos que la narrativa de Sánchez Juliao —en particular *Pero sigo*— propone la ampliación del género "novela culta" para llegar así a la recuperación estética de la cultura popular, que Sánchez Juliao emprende de manera crítica³⁰. Conviene aquí volver una vez más a Jesús Martín-Barbero para contextualizar la producción de Sánchez Juliao:

The reevaluation of cultural space is part of the same movement that is rediscovering the popular. In the field of communication the popular signals [that] more than an 'object,' it is a *place* from which to rethink the processes, the locus from which the conflicts that culture articulates come to the surface (458).

Una vez situada la trilogía narrativa de Sánchez Juliao en el contexto de revalorización y pluralismo socio-cultural propio tanto de la novela colombiana

como la hispanoamericana durante las últimas dos décadas, resulta que el mensaje último de dicho esfuerzo narrativo no es, en nuestra interpretación, "el fracaso del arte y de lo estético", como cree Jameson, sino la posibilidad, una vez más, de su renovación a través de la búsqueda de lo social en la novela.

OBRAS CITADAS

- Araújo, Helena. "De 1900 a hoy en Colombia: Sitio a la 'Atenas Suramericana'". En *Hispanamérica* 53/54 (1989), 35-53.
- Bagley, Bruce Michael. "Entre Macondo y El Dorado: Notas sobre la economía política de Colombia Contemporánea". En *Revista de Estudios Colombianos* 3 (1987), 15-27.
- Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Trad. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas P, 1986.
- Béhague, Gerard. "Popular Music". En *Handbook of Latin American Popular Culture*. Eds. Harold E. Hinds y Charles M. Tatum. Westport, Connecticut: Greenwood P, 1985.
- Belsey, Catherine. "Constructing the subject, deconstructing the text". En *Feminisms*. Robyn R. Warhol y Diana Price Herndl, eds. Rutgers: Rutgers UP, 1991, 593-609.
- Benson, John. "Narración culta y popular en la obra de David Sánchez Juliao". En *Revista de Estudios Colombianos* 2 (1987), 41-47.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Trad. Richard Nice. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1984.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. *La Narrativa Colombiana después de García Márquez*. Bogotá: Tercer Mundo, 1989.
- Cohen, Ralph. "Genre Theory, Literary History, and Historical Change". En Perkins, ed., 85-113.
- De Man, Paul. *Blindness and Insight*. Minneapolis: University of Minnesota P, 1983.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Andrés Bóglar. Barcelona: Editorial Lumen, 1977.
- Franco, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. México: Grijalbo, 1985.
- Galeano, Eduardo. "Literatura y cultura popular en América Latina". En *La cultura popular*. Comp. Adolfo Colombres. México: Premiá, 1987, 93-109.

30 Curiosamente, es el mismo Jameson quien en otro esclarecedor ensayo aboga por un cambio en nuestra concepción de lo estético: we must rethink the opposition high culture/mass culture in such a way that the emphasis on evaluation which it has traditionally given rise, and which —however the binary system of value operates (mass culture is popular and thus more authentic than high culture, high culture is autonomous and therefore utterly incomparable to a degraded mass culture)— tends to function in some timeless realm of absolute aesthetic judgement, is replaced by a genuinely historical and dialectical approach. Such an approach demands that we read high and mass culture as objectively related and dialectically interdependent phenomena, as twin and inseparable forms of the fission of aesthetic production under late capitalism ("Reification and Utopia", 133-134).

- Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1989.
- Herrera-Sobek, María. *The Mexican Corrido: A Feminist Analysis*. Bloomington: Indiana UP, 1990.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism and Consumer Society". En *The Anti-Aesthetic: Essays in Postmodern Culture*. Ed. Hal Foster. Port Townsend, Wash.: Bay Press, 1983. 111-125.
- . "Reification and Utopia in Mass Culture". En *Social Text* 1.1 (1979), 130-148.
- Johnstone, Robert. "The Impossible Genre: Reading Comprehensive Literary History". En *PMLA* 107.1 (1992), 26-37.
- Lewis, Marvin A. *Treading the Ebony Path: Ideology and Violence in Contemporary Afro-Colombian Prose*. Columbia: University of Missouri P, 1987.
- Macherey, Pierre. *Para una teoría de la producción literaria*. Trad. de Gustavo Luis Carrera. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1974.
- Martin-Barbero, Jesús. "Communication from culture: the crisis of the national and the emergence of the popular". En *Media, Culture and Society* 10 (1988), 447-465.
- Mendoza, Vicente T. *El corrido mexicano*. México: FCE, 1954.
- Menton, Seymour. *La novela colombiana: planetas y satélites*. Bogotá: Plaza & Janés, 1978.
- Perkins, David. "Literary Classifications: How Have They Been Made?" En Perkins, ed., 248-267.
- , ed. *Theoretical Issues in Literary History*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1990.
- Pineda-Botero, Álvaro. *Del mito a la postmodernidad: la novela colombiana del siglo XX*. Bogotá: Tercer Mundo, 1990.
- Rodríguez-Musso, Osvaldo. "La Nueva Canción Latinoamericana, orígenes, categorías y desarrollo". En *Nuevo Texto Crítico* 9/10 (1992), 241-261.
- Sánchez Juliao, David. *Buenos días, América*. Bogotá: Planeta, 1988.
- . *Mi sangre aunque plebeya*. Bogotá: Planeta, 1986.
- . *Pero sigo siendo el Rey*. Bogotá: Plaza & Janés, 1983.
- . *Una década, 1973-1983*. Bogotá: Plaza & Janés, 1983.
- Sommer, Doris y Yudice, George. "Latin American Literature from the 'Boom' On". En *Postmodern Fiction: a Bio-Bibliographical Guide*. Ed. Larry McCaffery. New York: Greenwood P, 1986. 189-214.
- Swingewood, Alan. *El mito de la cultura de masas*. Trad. de Anette Kleinfeld Lissauer. México: Premiá, 1987.
- Thompson, John B. *Ideology and Modern Culture*. Stanford: Stanford UP, 1990.
- Williams, Raymond Leslie. *The Colombian Novel, 1844-1987*. Austin: University of Texas P, 1991.
- , comp. *Ensayos de literatura colombiana*. Bogotá: Plaza & Janés, 1985.
- . *Una década de la novela colombiana: la experiencia de los setenta*. Bogotá: Plaza & Janés, 1981.
- Zimmerman, Marc. "Orientaciones de la cultura popular latinoamericana". En *Nuevo Texto Crítico* 5. 9/10 (1992), 271-295.