

LOS LABERINTOS DEL GUSTO

JESÚS MARTÍN-BARBERO

1. TODO EMPEZÓ CON UN ESCALOFRÍO EPISTEMOLÓGICO

Mi afición por estudiar *lo popular-masivo* comenzó en Cali, cuando a mediados de 1975 me desplazo del altiplano andino de Bogotá a la *tierra caliente* –y a su modo *caribe*– de Cali. El trópico caleño fue el lugar de reencarnación de mi filósofo nativo en estudios de comunicación, y del escalofrío epistemológico que lo impulsó. He llamado *escalofrío epistemológico* a la experiencia que trastornó mis muy racionalistas convicciones y mis acendradas virtudes “críticas”. Tuvo lugar en el *cine México*, situado en un barrio popular del viejo centro de la ciudad, un jueves en la sesión de la tarde con sala llena especialmente de hombres, mientras veíamos el filme *La ley del monte*. Se trataba de un melodrama mexicano que llevaba seis meses en cartelera en una ciudad en la que una película con éxito duraba tres o cuatro semanas. Y fue su éxito arrollador el que convirtió esa película en un fenómeno más que sociológico, casi antropológico. A poco de empezar la sesión, mis amigos profesores y yo no pudimos contener las carcajadas, pues sólo en clave de comedia nos era posible mirar aquel bodrio argumental y estético que, sin embargo, era contemplado por el resto de espectadores en un silencio asombroso para ese tipo de sala. Pero la sorpresa llegó también pronto: varios hombres se acercaron a nosotros y nos gritaron “¡o se callan o los sacamos!”. A partir de ese instante, y hundido avergonzadamente en mi butaca, me dediqué a mirar no la pantalla, sino la gente que me rodeaba: la tensión emocio-

nada de los rostros con que seguían los avatares del drama, los ojos llorosos no sólo de las mujeres sino también de no pocos hombres. Y mientras, como en una especie de *iluminación profana*, me encontré preguntándome: ¿qué tiene que ver la película que yo estoy viendo con la que ellos ven?, ¿cómo establecer relación entre la apasionada atención de los demás espectadores y nuestro distanciado aburrimiento? En últimas, ¿qué veían ellos que yo no podía/sabía ver? Y entonces, una de dos: o me dedicaba a proclamar no sólo la alienación sino el retraso mental irremediable de aquella *pobre gente* o empezaba a aceptar que allí, en la ciudad de Cali, a unas pocas cuadras de donde yo vivía, habitaban *indígenas de otra cultura muy de veras otra*, ¡casi tanto como la de los habitantes de las Islas Trobriand para Malinowski! Y si lo que sucedía era esto último, ¿a quién y para qué servían mis acuciosos análisis semióticos y lecturas ideológicas? A esas gentes no, desde luego, y no sólo porque estaban escritas en un idioma que no entenderían, sino sobre todo porque la película que ellos veían no se parecía en nada a la que yo estaba viendo. Y entonces, si todo mi pomposo trabajo desalienante y “concientizador” no le iba a servir a la gente del común, esa que padecía la opresión y la alienación, ¿para quién estaba yo trabajando? El escalofrío se transformó en ruptura epistemológica: *la necesidad de cambiar el lugar desde donde se formulan las preguntas*. Y el desplazamiento metodológico indispensable, hecho a la vez de *acercaamiento etnográfico* y *distanciamiento cultural*, que permitiera al investigador *ver-con la gente*, y a la gente *contar lo visto*. Eso fue lo que andando los años nos permitió descubrir (Martín-Barbero y G. Rey 1999), en la investigación sobre el uso social de las telenovelas, que: *la mayoría de la gente goza mucho más la telenovela cuando la cuenta que cuando la ve*. Pues se empieza contando, pero muy pronto lo que pasó en el capítulo se mezcla *con lo que le pasa a la gente en su vida*, y tan inextricablemente que la telenovela acaba siendo el *pre-texto* para que la gente nos cuente su vida.

Y eso fue lo que comprobamos ya inicialmente. Al regresar a clase después de mi *escalofrío*, sugerí a los alumnos que fueran a ver *La ley del monte* y al salir invitaran a algún espectador a tomar una cerveza y conversar sobre lo que más les había gustado de la película. Una semana después, un alumno nos contó que había invitado a dos viejitos muy emocionados. Y que uno de ellos, a su pregunta “¿qué fue lo que más le gustó?”, respondió sin dudarle: “¡El perrito!”. Y se lanzó a contar cómo el perrito de la película le había recordado uno que tuvo en su infancia y, ¡zas!, le “empezó” a contar su vida. Como mi memoria no recordaba al perrito, pregunté a los alumnos si ellos lo habían visto y ¡ninguno lo recordaba! Con lo que mi escalofrío aumentó: en clave popular, lo que desencadenaba el disfrute del filme podía ser el más *insignificante* detalle. La semiótica entraba en franca contradicción con la experiencia que acababa de escalofriarme: la *significación del texto* podía ser movilizada desde lo textualmente insignificante. Al obligarme a dar entrada a las “condiciones” —o mejor, como diríamos después descentrando la mirada los “pactos de lectura”—, el escalofrío me des-plazaba nuevamente, me llevaba a desbordar el texto y romper con otro ensimismamiento

—tan grave como el de Bogotá—, ¡el de una semiótica que proyectaba la significación sobre el sentido hasta confundirlos! Es por eso que a la invitación a escribir un artículo sobre gustos populares latinoamericanos estoy respondiendo con una lectura que parte no de alguna textualidad, sino de la encrucijada de un país que —*roto* quizá como ningún otro en Latinoamérica— ha hallado en *sus gustos* por la telenovela y el vallenato uno de los pocos modos de comunicar entre sus gentes, sus razas, sus regiones y sus clases sociales.

2. DE CÓMO LA TELENOVELA SE ADELANTÓ A LA CONSTITUCIÓN QUE DECLARÓ A COLOMBIA PAÍS MULTIÉTNICO Y PLURICULTURAL

La telenovela se inicia en Colombia⁴ siguiendo el rastro de la “cultura” Bogotá que se creía y se hacía llamar, hasta los años sesenta, ¡la “Atenas sudamericana”! Así, también la telenovela comenzó *adaptando para* televisión obras de la literatura culta nacional como *La Marquesa de Yolombó* de Tomás Carrasquilla, *El buen salvaje* de Caballero Calderón o *La mala hora* de García Márquez. Preso en la precariedad del lenguaje televisivo de ese entonces, el primer *encuentro* de la televisión con el país se reveló al mismo tiempo lastrado inevitablemente por una concepción subordinada del medio: la fidelidad al texto literario primaría por entero sobre las posibilidades expresivas de la televisión. Pero muy pronto, ya a mediados de los años 70, la subordinación de la telenovela a la literatura se vio trastornada por una doble infidelidad: la *folletinización del relato* —introducida en los libretos de televisión por Julio Jiménez, que venía de escribir libretos para radionovela, y la *tecnificación/especialización de la dirección*, esto es, la posibilidad de trabajar en la construcción de un lenguaje específico de la narración televisiva, posibilidad abierta en Colombia por el argentino David Stivel. Sin embargo, el verdadero encuentro de la telenovela con el país tendrá lugar a comienzos de los 80 en un nuevo modo de telenovelar cuyo punto de arranque se halla en la burla del género que inauguró *Pero sigo siendo el Rey* —libreto de Martha Bossio a partir del texto literario de David Sanchez Julia—, esa telenovela en la que los colombianos se encontraron riéndose irrespetuosamente a la vez de las reglas del género y de la forma de verse a sí mismos. En la caricatura del género melodramático, como al trasluz, se dibujó la gozosa caricatura de una geografía sentimental del país. Con el *irrespeto* a la literatura, la telenovela en Colombia perderá el envaramiento y la grandilocuencia, posibilitando a los actores suscitar la complicidad del público con el gesto satírico en un dramón lleno de altisonancias, liberando el trabajo de unas cámaras que *se salieron* física y poéticamente del escenario amañado y montaje que, para acompasar las imágenes al ritmo de unas canciones que hacían las veces de texto de los diálogos, creó su propio *tempo* hecho de retardamientos y aceleraciones sacadas de los “primitivos” del cine mudo.

A partir de esa ruptura, la telenovela se abre un tono explícitamente satírico posibilitando que la comedia mine el melodrama. Sólo así pudo conservar el fervor popu-

lar un tipo de telenovela que fue desplazando su peso dramático de las grandes pasiones a las costumbres cotidianas identificadoras de una región y una época. Desde el mundo costeño de *Gallito Ramírez* y el submundo urbano y bogotano de *Las muertes ajenas* se nos abre acceso al entramado de las humillaciones y las revanchas de que está hecha la vida de los que luchan no sólo por sobrevivir sino también por ser *alguien*. Y para ello se auscultará el opaco tejido en que *las clases se tocan*: las perversiones de los ricos conectándoles con los bajos fondos, y las tácticas de los pobres “explotando” los vicios de los ricos.

Y frente al engañoso mapa sociocultural de la dicotomía entre progreso y atraso, que nos había trazado la modernización desarrollista, telenovelas como *San Tropel* o *El Divino* nos mostraron un mapa expresivo tanto de las discontinuidades y destiempos como de las vecindades e intercambios entre modernidad y tradiciones, entre el país urbano y el país rural. Con *aldeas* donde las relaciones sociales ya no tienen la elementalidad –la estabilidad y transparencia– de lo rural, y con *barrios* de ciudad donde se sobrevive en base a solidaridades y saberes que vienen del campo. Ante los asombrados ojos de muchos colombianos se hizo por primera vez *visible* una trama de intercambios y rupturas que hablaba del modo en que sobreviven o se pudren las formas tradicionales de sociabilidad, de las violencias que se sufren o con las que se resiste, de los usos “prácticos” de la religión y las transacciones morales sin las que es imposible sobrevivir en la ciudad.

Las mejores telenovelas colombianas de los años ochenta hicieron también visible la otra contradicción que más profundamente desgarrar y articula la modernidad de ese país: el desencuentro nacional con lo regional, la centralización desintegradora de un país plural y la lucha de las regiones por hacerse reconocer como constitutivas de lo nacional. De la Costa Caribe al Valle del Cauca, pasando por Antioquia y las riberas del Sinú, la telenovela posibilitó un acercamiento a *lo regional* que, superando la caricatura y el resentimiento, lo configuró como diversidad del sentir, del cocinar, del cantar y del contar su vida y sus historias. Culturas de la Costa Caribe en las que la magia no es cosa de otro mundo, en las que el boxeo puede llegar a ser una moral más que un oficio y el vallenato es aún romance que convierte en *historia* los milagrosos sucesos cotidianos. Culturas de Valle que ponen en escena el espesor erótico y estético de las gentes *de pueblo*. En la reconstrucción que esas telenovelas hicieron del imaginario nacional no podía faltar el encuentro o, mejor, el *cruce*, del melodrama con la fantasía y la desmesura de Macondo, que es lo que hizo *Caballo viejo*, escrita y dirigida por Bernardo Romero Pereiro. En la vastedad del río Sinú, en la voluminosidad del cuerpo de la tía Cena, en la mezcolanza delirante de las vidas que encarna Reencarnación, y en la multiplicidad de saberes y sabores que mestiza el viejo Epifanio, se rasgaron las costuras del relato melodramático y por allí se colaron la magia de la palabra y una secreta fusión de lo local con lo universal. Frente al uso puramente funcional o redundante de la palabra en relación con la imagen en la te-

lenovela mexicana o venezolana, en *Caballo viejo* la palabra se espesó hasta tornarse ella misma imagen *poética*: cargada de silencios y expresada en monólogos la palabra *encanta*, conecta el dicho popular con la metáfora en un reencuentro de la telenovela con la oralidad cultural del país, y desde ella con la escritura que ha roto la gramática para liberar la magia secreta, las sensibilidades y ritmos de lo oral. Por la otra costura rota se cuela la experiencia de un hombre y un pueblo que, perdido en un recodo del río Sinú, “se siente universal”: ósmosis cultural que fusiona saberes y sabores venidos de Occidente y de Oriente, de la filosofía y la sabiduría popular, hablas del interior y decires del Caribe.

El encuentro de la telenovela con los gustos del país plural se profundizará en los *dramatizados semanales*. Es en ellos donde de manera más constante se va a desarrollar la doble búsqueda de una expresividad propia del medio y de una narrativa capaz de hacerse cargo de las “historias” en que se cuenta el país plural. Inicialmente, los dramatizados semanales siguen el rumbo de dos subgéneros, bien distintos pero ambos igualmente significativos: uno es el dramatizado “de misterio” que, trabajando las leyendas rurales, conecta el melodrama no sólo con el relato gótico y los cuentos de miedo sino también con la pobreza y la violencia campesina; el otro constituye explícitamente un acercamiento a los problemas, las ambigüedades, las rutinas y la complejidad social de la vida urbana.

Donde se va a configurar el nuevo tipo de dramatizado semanal será en la serie *El cuento del domingo*, un proyecto con el que la pionera, RTI, buscó llevar a la televisión algunas de las más lacerantes realidades urbanas. El proyecto alcanza su mejor momento en las adaptaciones que Pepe Sánchez (el primer director de televisión colombiano que había estudiado cine, y que estéticamente “provenía” del neorrealismo) hace, a mediados de los ochenta, de libretos del brasileño Manoel Carlos –*Vivir la vida, Brillo*–, en las que el vivir cotidiano de la gente común, sus formas de habitar, de hablar y de quererse, sus soledades y sus miedos entran con dignidad y frescura en la televisión. De ese proyecto nacerá *Historia de Tita* (escrito y dirigido por Pepe Sánchez), un dramatizado que aborda una de las temáticas clave del folletín social del siglo XIX: la pintura de la condición femenina en las clases populares, el desplazamiento del universo psicológico del bovarismo –con sus triángulos amorosos, sus divorcios y adulterios– al mundo de los oficios infamantes, los incestos y la permanente agresión masculina sobre las mujeres, con la consiguiente violencia de éstas sobre los niños. *Historia de Tita* es el primer dramatizado colombiano que articulando la experiencia cinematográfica del neorrealismo al reportaje directo que permite la cámara de video, se cuela entre la muchedumbre de una calle o los apretujones en el interior de un bus para indagar e iluminar los hábitos cotidianos de supervivencia, legales e ilegales, de una adolescente obligada a hacer de madre de sus hermanos por una madre prostituta que la explota casi tanto como el chulo la explota a ella. El trabajo visual, hecho de angulaciones retorcidas y asfixiantes que nos hacen sentir viscosamente la

estrechez y fealdad del inquilinato en que viven o el desamparo de las calles sucias y lluviosas del centro de Bogotá, nos abrió a una televisión capaz de desnudarse de la retórica con que los noticieros sensacionalizan y espectacularizan el sufrimiento de los marginados, para iluminar poéticamente la cotidianidad más humilde, sus rutinas y sus sueños. El último “cuento del domingo”, *Los Victorinos* o *Cuando quiero llorar no lloro*, dirigido por Carlos Duplat, profundiza en la investigación de los submundos urbanos, recargando esa búsqueda con un denso *suspense* y un premonitorio acercamiento a la cultura sicarial de los adolescentes en los barrios de invasión.

A finales de los 80, un dramatizado trazará nuevas pistas en la indagación de la complejidad social y cultural de la vida urbana, *Dos rostros, una vida*, libreto y dirección de Jorge Ali Triana. Atreviéndose a mirar desde dentro dos instituciones tan intocables en Colombia como la Iglesia y el ejército, ese dramatizado nos cuenta la historia de una joven religiosa y un teniente del ejército en crisis de fe ambos, habitantes de un manicomio donde él está en tratamiento por haber flaqueado en su capacidad militar y ella como enfermera. El encuentro de esos dos rostros, en medio de la pesadilla de miradas vacías y delirios que pueblan el espacio del manicomio, sacará a flote las pesadillas, el montón de prejuicios e intolerancias que pueblan los imaginarios de Colombia.

A comienzos de los años noventa llegan a la televisión varios jóvenes directores de cine como Carlos Mayolo, Lisandro Duque y Sergio Cabrera, y lo que ello va a implicar de experimentación narrativa y visual pero también de conflictos entre lenguajes: no es lo mismo el trabajo de elaboración de un filme, unitario y cerrado sobre sí mismo, que el de una serie de episodios sucesivos y *abierto* a las incidencias de sus peculiares condiciones de producción. Este momento se va a caracterizar también por una nueva forma de abordar desde el dramatizado la reescritura de la historia, abandonando la de los héroes idealizados.

Los dramatizados tomarán entonces un rumbo nuevo: la investigación en profundidad de la situación que atraviesa el país y la indagación del cambio de costumbres, la modernización cultural. En un subgénero que podríamos caracterizar como “reportaje-dramatizado” la ficción televisiva se atreve a tocar algunas de las fibras más sensibles de la situación nacional –corrupción cruzada de los políticos y la empresa privada en *La alternativa del escorpión*, contradicciones de la guerrilla en *María María*, el oscuro negocio de los medios masivos y de los secuestros en *Sueños y espejos*– construyendo un tipo de relato que no cae en el panfleto maniqueo y sensacionalista sino que, con la complejidad de su narrativa y una continua experimentación estética, contribuyó a poner profundidad y contexto en temas que la noticia diaria (radial, de televisión e incluso en la prensa) simplifica y estereotipa cada día más. Introduciendo una cruda autocrítica en el corazón mismo de la empresa televisiva, en sus complicidades serviles con el poder político o en los sórdidos chantajes que le tienden los grupos económicos, esos dramatizados tuvieron la imaginación y la osa-

día de meter en la ficción entrevistas a personajes de la vida real concernidos por el secuestro de familiares o la violación de derechos humanos por militares, guerrilleros o paramilitares. Convertidos en relato verdaderamente *abierto* a los acontecimientos cotidianos, esos dramatizados hacen visible en un mismo movimiento la tramoya que oculta la pantalla o el satinado papel de una revista de actualidad –la lucha a muerte entre intereses, la corrupción política, el servilismo de los eclesiásticos, pero también la independencia y la tenacidad suicida de unos pocos periodistas, la solidaridad de los trabajadores– y la *alternativa*, difícil pero posible, de una televisión y una prensa capaces de asumir sus contradicciones y ponerse al servicio de los intereses colectivos, de la fiscalización del poder y la denuncia de su corrupción.

Tematizando la “revolución cultural” de los sesenta –especialmente en *Espérame al final*– llegará a los dramatizados la exploración de las rupturas generacionales, la crisis de la pareja, las transformaciones de la sexualidad, de la moda vestimentaria, de la música y el anarquismo político, la emergencia de una autonomía de la subjetividad que pasa por la liberación del cuerpo y por el estallido de una política anquilosada y podrida. Lo que andando los años se centrará en la independencia lograda por la mujer, no sólo en el campo laboral-profesional sino en ese otro mucho más esclavizante y oscuro que es el de la casa y el matrimonio. Así, en *Señora Isabel*, un relato televisivamente impecable en el que se va a narrar el coraje de una mujer que después de veinte años de casada y “ama de casa” se siente aún capaz de exigirle a la vida libertad y pasión, lo que convertirá a ese dramatizado en eje de un debate de fondo al moralismo del país, al que la televisión no se había atrevido a asomarse, y al develar las secretas conexiones de lo privado con lo público entró a iluminar tanto las contradicciones de su separación como de su confusión. Y en *La otra mitad del sol* la televisión va a dar espacio a los cambios que atraviesa una generación despolitizada, atomizada, que transita por una universidad en crisis de autoridad tanto intelectual como moral, y que encuentra en el clima de la “nueva era” (orientalismo y reencarnación) la metáfora de una vuelta al pasado que descifre los enigmas del presente, y el dispositivo narrativo que permitirá hacer de la investigación estética una clave de indagación en las más hondas desazones e iluminaciones de la vida en Colombia.

3. CIENTO AÑOS DE SOLEDAD NO ES MÁS QUE LA TENTATIVA DE UN VALLENATO DE 450 PÁGINAS

Así como el *melodrama*, que está en el inicio de la telenovela, es el drama cantado, también desde sus comienzos el *vallenato* es crónica cantada, que ha pasado en los últimos veinte años de ser la música rural en las aldeas de la Costa Caribe y la Guajira a convertirse en la música urbana con que Colombia busca llenar el vacío dejado por la desaparición de la *cumbia* como música nacional.

En el origen, el vallenato fue la forma de comunicación más viva entre los pueblos del Valle de Upar, algo así como “recados cantados” que los juglares, que recorrían el valle y las serranías, llevaban de un rancho a otro y de cantina en cantina. Lo que distingue a esa música tanto o más que sus instrumentos —el acordeón europeo, la guacharaca indígena, la caja africana— es su género enunciativo: *la crónica*. A semejanza de los cantadores de *corridos* mexicanos (Héau 1984) que hicieron la crónica y la leyenda de la revolución —y hoy la hacen de las aventuras de los capos-héroes del narcotráfico— o de los *payadores* argentinos (Rivera 1980) que recorrían la pampa cantando historias de gauchos, los creadores y cantadores de vallenato “no cantan poemas sino que hacen crónica estupenda y fresca de la realidad, aportando su maestría para relatar el hecho, su sensibilidad para captarlo en medio de la modorra de la aldea que duerme en la nata espesa de ese caldo que es la rutina, y su gracia para lo cómico e insólito (Gosain 1988)”.

El otro aspecto formal que distingue al vallenato originario es su parentesco con los viejos romances castellanos y con su forma de versificación, la *décima*. Compuesto, como los romances, para ser oído y no para ser bailado, el vallenato hace su primer tránsito desde las “colitas” en las piquerías, o sea, el final de una fiesta hecha con otras músicas casi siempre bailables, hasta la *parranda*, que es su propia modalidad festiva, en la que las gentes se reúnen para escuchar conjuntos vallenatos durante horas (Llerena 1985). Su segundo tránsito es el que, desde 1947 y de la mano del disco, inicia su *desterritorialización* transformando el vallenato de música *local* a música *regional*, llevándolo de los ranchos en que se organiza la parranda hasta los salones de la sociedad costeña. Aunque el disco y la radio lo saquen de su hábitat cultural, el disfrute mayoritario seguirá durante años siendo rural, pero al mismo tiempo el vallenato inicia desde los medios masivos su legitimación como la música costeña por excelencia primero, y como música nacional desde los años ochenta.

Sin querer comparar esos recorridos del vallenato con la complejidad de avatares y contradicciones que llevaron a la música negra brasileña desde la hacienda esclavista hasta las grandes urbes de Río y San Pablo, la experiencia brasileña ilumina sin duda la experiencia musical colombiana. Despreciado por las elites o reducido a *folclor* por los populistas, la música negra en Brasil se toma la ciudad de la mano del disco, de la radio y de la extranjerizante vanguardia del movimiento modernista. También el vallenato en Colombia atraviesa, entre los años setenta y los noventa, un contradictorio recorrido que lo lleva a convertirse en música urbana y moderna. Para los puristas del folclor —a derecha e izquierda—, lo que ahí tiene lugar es el paso lineal y sin avatares ni contradicciones que lleva de la autenticidad (¡en sí!) de lo popular a la alienación de lo masivo. Una mirada menos purista deberá relacionar ese recorrido con dos procesos clave, que marcan de arriba a abajo la vida de Colombia: uno es el fin del *Frente Nacional*, esto es del pacto entre los partidos liberal y conservador, que excluyó de los cincuenta a los setenta cualquier otro tipo de formación o de expresión política; el

otro es la emergencia de la Costa Caribe como espacio cultural que redefine lo nacional, y de lo cual serán claves la resonancia tanto culta como masiva de la publicación de *Cien años de soledad*, la bonanza exportadora de la marihuana de esa región –inicio de la industria de la droga en Colombia– y el surgimiento nacional del vallenato. La complejidad de lo que ahí está en juego no puede ser comprendida ni desde la mirada idealizante de los estudiosos del folclor ni desde la reducida visión que agota la cultura en ideología. Pues el proceso del que forma parte la *urbanización* del vallenato es “una compleja reconstitución polifónica en los modos de narrar la nación (Ochoa 1988: 3)”. De otro lado, la emergencia del vallenato se inserta en el movimiento de apropiación del rock desde los países latinoamericanos (y España) que da lugar al *rock en español*, convertido en el “idioma de los jóvenes” al traducir como ningún otro lenguaje la brecha generacional y los nuevos modos de reconocimiento de los jóvenes en la política, al mismo tiempo que el rock hará audibles las más osadas hibridaciones de los sonos y ruidos de nuestras ciudades con las sonoridades y los ritmos de las músicas indígenas y negras.

Aunque en los ochenta el vallenato había desplazado a la cumbia como género y ritmo identificadores de lo costeño, y había conseguido introducirse en Bogotá, la capital, ello era atribuido por muchos al mero efecto de su comercialización, esto es, a las concesiones hechas al consumo de moda y, por lo tanto, a su degradación cultural. Pero la aparición, con su propio conjunto vallenato, del cantante Carlos Vives, venido de la actuación en las telenovelas más arraigadas en la cultura de la Costa Caribe y actor-cantante en un seriado homenaje a Escalona –el más grande compositor vivo de vallenatos–, dio lugar al definitivo encuentro del vallenato con el país nacional. En la música que hace y canta Carlos Vives se harán audibles las hibridaciones fecundas que hace posible la nueva sensibilidad urbana: al mezclar a un ritmo-signo de la cultura popular costeña instrumentos y sonoridades de la tradición indígena como la flauta, o el paso caribe del reggae jamaicano, y otros de la modernidad musical como los teclados, el saxo y la batería, el “viejo folclor” no se traiciona ni deforma, sino que se enriquece y transforma volviéndose más universalmente caribe y colombiano. En lugar de ser un cantante moderno de vallenatos, Carlos Vives se convierte en el primer músico colombiano que hace música moderna a partir de ritmos autóctonos. Aunque *producto* en buena medida de los medios masivos, Carlos Vives vuelve definitivamente *urbana y nacional* una música cuyo ámbito seguía siendo la provincia, y la conecta con la escenografía del rock, con el espectáculo tecnológico y escenográfico de los conciertos.

El vallenato ha resultado ser el lugar del encuentro de una memoria popular del narrar cantando con el imaginario musical en que emerge una nueva sensibilidad: la joven y urbana. Paradoja: en lugar de pervertirlo, al hibridarlo con las sonoridades en que se reconocen y dicen los jóvenes y con las informalidades de la experiencia urbana, el vallenato se reencuentra con lo más vivo de sus matrices culturales: en el

concierto urbano los jóvenes experimentan hoy el sentido festivo –contrario al farandulero– de la parranda vallenata, esto es, de los amigos que cantan para narrar su experiencia. Este reencuentro con el relato y la experiencia en el concierto, o mejor, con el *relato de experiencia*, nos evoca al encuentro con *El narrador* de W. Benjamin, según el cual:

A la novela la separa de la narración el hecho de estar esencialmente referida al libro. No venir de la tradición oral (ni ir a ella) es lo que aparta a la novela de todas las otras formas restantes de literatura en prosa –fábula, leyenda, incluso narraciones cortas– pero la aparta sobre todo de lo que es narrar. El narrador toma lo que narra de la experiencia, de la propia o de la que le han relatado. Y a su vez la convierte en experiencia de los que escuchan su historia. (Benjamin 1991: 206)

El escenario tecnológico y mercantil del concierto atraviesa el vallenato, pero su vinculación a una fuerte y densa tradición oral le permite seguir *narrando* los avatares de la experiencia colectiva que atraviesan la memoria y la identidad.

4. LA INTERMEDIALIDAD DE LO MUSICAL EN LA NUEVA VISIBILIDAD DE LO CULTURAL

La valoración de lo que merece la pena ser estudiado se cruza con la percepción que se tiene del lugar que el intelectual ocupa en la sociedad. Y ello se proyecta sobre los hechos o fenómenos que se vuelven significativos para entender la transformación del país. Atrapado en el peso o el valor de los grandes conflictos, las vilencias, inercias o acontecimientos políticos y económicos, el análisis de la vida nacional en Colombia se resiente a la hora de dar cuenta de los cambios en los *referentes de identidad* que tienen las gentes. Sólo en alguna de la historiografía y la sociología más recientes empiezan a indagarse las cambiantes significaciones de lo nacional que emergen en la vida cotidiana. Es el caso del *rock en español* (Muñoz 1995), que en los años ochenta ostenta una sorprendente capacidad de decir, en nuestros países, algunas transformaciones claves de la cultura nacional. En Colombia, el rock en español, que nace ligado –primeros años ochenta– a un claro sentimiento pacifista con los grupos *Génesis* o *Banda nueva*, ha pasado en los últimos años a decir la cruda experiencia urbana de las pandillas juveniles en los barrios de clase media-baja en Medellín (Uran 1996) y media-alta en Bogotá, convirtiéndose en vehículo de una conciencia dura de la descomposición del país, de la presencia cotidiana de la muerte en las calles, de la sin salida laboral, de la exasperación y lo macabro. Desde la estridencia sonora del *heavy metal* a los nombres de los grupos (*Féretro*, *La pestilencia*, *Kraken*) y el desgarro o lo desechable de las letras, buena parte del rock que se hace en Colombia *engancha* con sensibilidades y temáticas de la vida urbana y con la pluralidad de sus sonoridades y ritmos. Atravesado por los movimientos que le impone el mercado, desde las dis-

quieras a la radio, en el rock “se superan las subculturas regionales en una integración mercantilizada que supera así lo que Antonio García definiera como el carácter subcapitalista de la cultura colombiana (Kalmanovich 1989: 302)”, y se hacen audibles las percepciones que los jóvenes tienen hoy de nuestras ciudades: de sus ruidos y sus sonos, de la soledad hostil y el desarraigo, y de su negación a la añoranza o la afirmación de una “ciudad monocultural”.

No es casual que las telenovelas hayan incorporado lo musical como un medio clave para llevar a cabo las mediaciones de los espesores sociales y culturales de las regiones hacia un nuevo espacio audiovisual y hacia la reconstitución del género telenovelesco. La mayoría de estas telenovelas hacen de la música un modo de narrar esta mediación. Lo sonoro atraviesa la imagen de lugar, la palabra y el melodrama emocional, en la reubicación de lo que de memoria tienen las tradiciones. En las telenovelas que buscan hibridar la cultura de las regiones en la narratividad audiovisual, la música no es simple acompañamiento sonoro, sino que es precisamente la intermedialidad de lo musical lo que crea el tejido entre imagen, melodrama, sonido, emociones y memoria.

Si bien el ingreso del espesor cultural de las regiones se constituye en reconocimiento a la pluralidad de un país previamente excluido, una vez que lo sonoro se desprende de la imagen telenovelesca y se convierte en espectáculo sonoro que transforma lo local desde lo específicamente musical, las políticas de la memoria asociadas a la transformación de las estéticas van a cambiar radicalmente. En la telenovela, la música es una de las dimensiones que media el traslado de lo local al espacio televisivo nacional, pero al usar las músicas regionales sin grandes alteraciones formales, mediada por imágenes de los pueblos y sus costumbres y hablas, no se produce, a nivel del imaginario y la memoria (y a pesar del traslado audiovisual), una ruptura entre sonido y lugar. La imagen conserva la narratividad de lugar en lo sonoro. Los cantos vallenatos de Escalona que canta Vives en la telenovela *Escalona* reproducen lo que hoy se considera el formato clásico del vallenato, rodeado de los saberes e imágenes de lugar que le han sido históricamente propios. La hibridación audiovisual de estas telenovelas no rompe la relación entre lugar, género musical y memoria. Sin embargo, una vez que el sonido se desprende de la imagen de lo regional que pasa por la telenovela, se traslada al concierto masivo urbano y se transforman las características formales que constituyen el género musical, se alteran radicalmente las políticas de la memoria que median desde esta tradición porque se produce una ruptura entre lugar, estética y memoria. Es por eso que las controversias de la relación entre tradición y modernidad surgen con mayor fuerza (y violencia) en las hibridaciones de lo puramente musical que en la visualización del país regional a través de la telenovela.

En las hibridaciones contemporáneas de las músicas regionales hay una ruptura radical entre música y espacio. Esta ruptura, a su vez, reformula radicalmente las políticas de la memoria. A medida que Carlos Vives, en sus producciones discográficas, se

ha ido alejando del género tradicional del vallenato e hibridando estilísticamente más y más dimensiones del vallenato, ha generado un progresivo desencanto entre los cultivadores tradicionales del género, ya que, según ellos, hay una deformación progresiva. En la enorme carga afectiva (y muchas veces la consecuente violencia entre grupos opuestos) que caracteriza las discusiones sobre tradición y cambio y sobre la pureza y autenticidad de los géneros musicales folclóricos, lo que hay de fondo es una transformación radical del modo en que las estéticas median la memoria de las emociones. Y en la música esto es particularmente fuerte por la manera casi invisible en que lo sonoro convoca la subjetividad. Como bien lo ha señalado Elizabeth Jelin, “... las perspectivas intelectuales y académicas acerca de la memoria y el olvido están llenas de emociones (1999). En la música, lo emotivo de la memoria se encuentra con lo emotivo de lo sonoro, generando así campos discursivos y dogmáticos enormemente estáticos y defensivos. En la prensa, en la televisión, en las instituciones que definen las políticas culturales, se asume como integral y orgánica la política de la memoria que las estéticas musicales tienen. Por eso hay tanta controversia cuando se transforman, porque de alguna manera esas políticas están silenciadas en la aparente obviedad de los rasgos formales, y sólo se hacen visibles, de una manera dolorosa y confusa, en las controversias que generan las transformaciones de las estéticas musicales.

La erosión de los mapas cognitivos que se da en la reconfiguración de las culturas tradicionales se media de maneras diferentes (aunque relacionadas) desde la telenovela y desde los diferentes géneros de la música. Los modos en que tanto una como otra transformación (la que se da desde la telenovela o desde la reestructuración de los géneros musicales locales o globales) se leen, ya sea como reconocimiento (a lo local previamente excluido a lo global como relato de subjetividad) o como controversia que se debate entre la aceptación y el rechazo, nos muestra de qué manera las dinámicas de la multiculturalidad atraviesan las políticas de la memoria. En los modos en que se dan las reconfiguraciones de lo popular encontramos no sólo posibilidades de nuevas formas de encuentro y mestizajes, sino además trazos muy fuertes de matrices culturales autoritarias que es preciso develar si queremos que la multiculturalidad deje de ser simple sumatoria de diferencias tipificadas y pase a ser interpelación intersubjetiva del otro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, W. (1991) *El narrador*. Madrid: Taurus.
- GILARD, J. (1986) “Surgimiento y recuperación de una con-tracultura” en *Colombia coteremporánea*, 18, Barranquilla: Huellas.
- ____ (1988) *Veinte y cuarenta años peor que la soledad*. Bogotá: Nueva Época.
- GOSAIN, J. (1988) “El vallenato, ese pedazo de vida” en *Rev. Semana*, 10 de diciembre.
- HEAU, C. (1984) “El corrido y las luchas sociales en México” en *Comunicación y Cultura* 12.
- JELIN, E. en diálogo con Susana Kaufman (1999) “Sobre memorias”.

- CARACAS: PONENCIA presentada en la reunión del grupo de trabajo de CLACSO.
- LLERENA VILLALOBOS, R. (1985) *Memoria cultural en el vallenato*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- MARTÍN-BARBERO, J. (1992) *Televisión y melodrama*. Bogotá: Tercer Mundo.
- MARTÍN-BARBERO, J. y A. M. Ochoa (2001) “Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular” en *Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Caracas: Flacso.
- MARTÍN-BARBERO, J. y G. Rey (1999) *Los ejercicios del ver*. Barcelona: Gedisa.
- MUNOZ, G. (Coord.) (1995) *El rock en las culturas juveniles urbanas*. Bogotá: Universidad Central.
- OCHOA, A. M. (1988) *El vallenato y sus formas de narrar la nación*. Bogotá: Proyecto de investigación, mimeo.
- PAGANO, C. (1994) “Bombardeo de sonos” en *El Tiempo*, 12 de Mayo.
- RIVERA, J. (1980) *Las literaturas marginales*. Buenos Aires: C.E. de A.L
- ULLOA, A. (1995) *Culturas juveniles, consumo musical e identidades sociales en Cali*. Cali: Univalle.
- URAN, O. (1996) *Medellín en vivo. La historia del rock*. Medellín: Corpregión.