

Jesús Martín Barbero*
y Ana María Ochoa Gautier**

Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular

El retorno de la cuestión cultural

La cuestión cultural emerge como clave insoslayable de comprensión de las involuciones que sufre el desarrollo en los países del llamado Tercer Mundo y de lo mentiroso de las pasividades atribuidas a las colectividades por los salvadores de turno. Cuestión crucial, pues o las construcciones identitarias son asumidas como dimensiones esenciales para los modelos y procesos del desarrollo de los pueblos, o las identidades culturales tenderán a atrincherarse colocándose en una posición de antimodernidad a ultranza, con el consiguiente reflatamiento de los particularismos étnicos y raciales.

Si lo que constituye la fuerza del desarrollo es la capacidad de las sociedades de actuar sobre sí mismas y de modificar el curso de los acontecimientos y de los procesos, la forma globalizada que hoy asume la modernización choca y exacerba las identidades, generando tendencias fundamentalistas frente a las cuales es necesaria una nueva conciencia de identidad cultural no estética ni dogmática que asuma su continua transformación y su historicidad como parte de la construcción de una “modernidad sustantiva” (Calderón et al., 1996: 34)¹. Estamos ante la necesidad de una nueva concepción de modernidad que supere su identificación con la racionalidad puramente instrumental y que revalorice su impulso hacia la universalidad como contrapeso a los particularismos y los ghettos culturales, lo que a su vez está exigiendo una nueva concepción de desarrollo en la que quepan los diferentes modos y ritmos de inserción de las poblaciones y de sus culturas en la modernidad.

La deslegitimación que la modernización opera sobre las tradiciones y las costumbres desde las que, hasta hace bien poco, nuestras sociedades elaboraban sus “contextos de confianza” (Brunner, 1994: 37) desmorona la ética y desdibuja el hábitat cultural. Ahí arraigan algunas de nuestras más secretas y enconadas violencias. Pues las gentes pueden con cierta facilidad asimilar los instrumentos tecnológicos y las imágenes de modernización, pero sólo muy lenta y dolorosamente pueden recomponer su sistema de valores, de normas éticas y virtudes cívicas.

La incertidumbre que conlleva el cambio de época añade a la crisis de los mapas ideológicos una fuerte erosión de los mapas cognitivos que nos deja sin categorías de interpretación capaces de captar el rumbo de las vertiginosas transformaciones que vivimos. Ello es visible especialmente en la profunda reconfiguración que atraviesan las culturas tradicionales –campesinas, indígenas y negras– por la intensificación de su comunicación e interacción con las otras culturas de cada país y del mundo. Desde dentro de las comunidades esos procesos de comunicación son percibidos como otra forma de amenaza a la supervivencia de sus culturas –la larga y densa experiencia de las trampas a través de las cuales han sido dominadas carga de recelo cualquier exposición al otro– pero al mismo tiempo la comunicación es vivida como una posibilidad de romper con la exclusión, como una experiencia de interacción que si bien conlleva riesgos también abre nuevas figuras de futuro. Hay en esas comunidades una mayor conciencia de la indispensable reelaboración simbólica que exige la construcción del futuro (García Canclini, 1990: 280 y ss.; Giménez y Pozas, 1994; Rowe y Schelling, 1991).

Para muchas comunidades indígenas y negras la reelaboración de lo simbólico está estrechamente relacionada con la reapropiación del territorio y con la continuidad de su historia y cosmogonía, en el ámbito de la modernidad. El reconocimiento de que “la resistencia política depende de la coherencia cultural” (Brotherston, 1997) y la relación con el factor territorial es lo que hace que estas culturas se inserten de manera contundente no sólo en el terreno de la cultura propiamente dicha sino además asignando a la naturaleza un rol cada vez más central, tanto en los discursos de movimientos sociales ecológicos como en las políticas globales de la biodiversidad y la multiculturalidad (Escobar, 1997)². No se trata, por tanto, sólo de hibridación por medio de la apropiación de formatos novedosos (el audiovisual, la fusión de los estilos musicales y las artesanías) sino del transplante de lógicas hacia nuevas esferas de socialidad que no parten de una división tajante entre la cosmogonía y la historia, la naturaleza y sus usos comerciales. Si para las poblaciones desplazadas (desde los intelectuales migrantes hasta los económicamente forzados al exilio) lo cultural se resignifica desde nuevos territorios, para las culturas indígenas lo territorial se recupera tanto en las nuevas legislaciones que desde algunos estados les entregan las tierras como desde la reapropiación simbólica del espacio. Es el vínculo entre lo simbólico y lo jurídico lo que permite el ingreso al movimiento global de la biodiversidad (Harvey, 1996).

Hoy, esas culturas tradicionales cobran para la sociedad moderna una vigencia estratégica en la medida en que nos ayudan a enfrentar el transplante puramente mecánico de culturas, al tiempo que, en su diversidad, ellas representan un reto fundamental a la pretendida universalidad deshistorizada de la modernización y su presión homogeneizadora. En su sentido más denso y desafiante, la idea de multiculturalidad apunta ahí: a la configuración de sociedades en las que las dinámicas de la economía y la cultura-mundo movilizan no sólo la heterogeneidad de los grupos y su readecuación a las presiones de lo global, sino también la coexistencia al interior de una misma sociedad de códigos y relatos muy diversos. A su vez, el modo como esos códigos y relatos circulan en el mundo contemporáneo nos remite a los conflictos generados al volverse “más políticas las demandas culturales” (Hopenhayn, 1999) cuando no hay en las estructuras políticas propiamente dichas lugar para acoger esas demandas. He ahí la encrucijada del multiculturalismo: o apunta al modo como las cuestiones graves, de peso, se rearticulan desde lo cultural o, por el contrario, hacia un tamiz que borra las causas profundas de la inequidad en nombre de la diversidad (Bennet, 1998).

Industrias y políticas culturales

La relación entre medios y culturas, sobre todo en el campo audiovisual, se ha tornado en los años noventa especialmente compleja (Martín Barbero, 1999a). Como demostró, en la última reunión del GATT – ahora Organización Mundial de Comercio–, el debate entre la Unión Europea y Estados Unidos sobre la “excepción cultural”, la producción y circulación de las industrias culturales exige una mínima puesta en común de decisiones políticas. En América Latina ese mínimo de políticas culturales comunes ha sido imposible de lograr hasta ahora.

En primer lugar por las exigencias y presiones del patrón neoliberal que ha acelerado el proceso de privatización del conjunto de las telecomunicaciones y desmontado las pocas normas que en algún modo regulaban la expansión de la propiedad. A lo que ahora asistimos es a la conformación y reforzamiento de poderosos conglomerados multimediales que manejan a su antojo y conveniencia, en unos casos, la defensa interesada del proteccionismo sobre la producción cultural nacional y, en otros, la apología de los flujos transnacionales.

En los dos grandes acuerdos de integración subregional –la entrada de México al TLC (Tratado de Libre Comercio) entre EE.UU. y Canadá, y la creación del Mercosur entre Brasil, Argentina, Uruguay y Paraguay–, la presencia del tema cultural es hasta ahora netamente marginal: “objeto sólo de anexos o acuerdos paralelos” (Recondo, 1997; Achúgar y Bustamante, 1996). Los objetivos directa e inmediatamente económicos –desarrollo de los mercados, aceleración de los flujos de capital– obturan la posibilidad de plantearse un mínimo de políticas acerca de la concentración financiera y el ahondamiento de la división social entre los “inforricos” y los “infopobres”.

La otra razón de fondo, que impide integrar mínimamente las políticas sobre industrias culturales en los acuerdos de integración latinoamericana, estriba en el divorcio entre el predominio de una concepción populista de la identidad nacional y un pragmatismo radical de los estados a la hora de insertarse en los procesos de globalización económica y tecnológica. Concentradas en preservar patrimonios y promover las artes de elite, las políticas culturales de los estados han desconocido por completo tanto el papel decisivo de las industrias audiovisuales en la cultura cotidiana de las mayorías como la naturaleza dinámica y creativa de las llamadas culturas tradicionales.

Ancladas en una concepción básicamente preservacionista de la identidad, y en una práctica desarticulación con respecto a lo que hacen las empresas y los grupos independientes —ese “tercer sector” cada día más denso—, las políticas públicas están siendo en gran medida responsables de la desigual segmentación de los consumos y del empobrecimiento de la producción endógena. Y ello en momentos en que la heterogeneidad y la multiculturalidad ya no pueden ser vistas como un problema sino como la base de la renovación de la democracia. Y cuando el liberalismo, al expandir la desregulación hasta el mundo de la cultura, está exigiendo de los estados un mínimo de presencia en la preservación y recreación de las identidades colectivas (Martín Barbero, 1999b).

No se trata sólo de asumir la pluralidad como eje de la nación, desde la letra, como lo ha hecho Colombia desde la Constitución de 1991. Se trata de transformar las estructuras para que la práctica de la diversidad sea posible sin caer en la desfachatez de disfrazar viejas políticas centralistas y patrimoniales con nuevas palabras como participación, diversidad cultural, descentralización. Hay un desfase entre conceptualizar y asumir la cultura como un campo crucial de transformación de la contemporaneidad y asumir los necesarios cambios en la estructura de estamentos políticos y públicos. En Colombia se ha creado así un lenguaje de ambigüedades complejas en el ámbito de las políticas culturales: por un lado, pareciera abrirse el panorama a nuevas formas de concepción de políticas culturales desde el ámbito del Estado; pero, por otro, no se realizan las transformaciones de las estructuras políticas de Estado que exige el asumir la cultura como ámbito de acción renovadora. Esto implica, entonces, la coexistencia de prácticas personalistas y clientelistas en las dimensiones administrativas del Estado con nuevos modos de establecer la relación entre cultura y comunicación como se hace, por ejemplo, en la inclusión abierta de expresiones no tradicionales de las regiones colombianas como el rock y el rap dentro de las políticas culturales. Así, se democratiza desde la apertura hacia la aceptación de los nuevos modos de hacer cultura, pero hay persistencia “de una concepción oligárquica de la política” donde esta se concibe como extensión de las relaciones privadas (Alvarez, Dagnino y Escobar, 1998: 9) y genera además serios problemas administrativos para las exigencias de las nuevas políticas culturales (Ochoa, 1999). Los procesos de descentramiento de lo político y lo cultural son fragmentarios y desiguales, generando un proceso de democratización discontinuo. Si lo que busca el Estado es construir un ámbito de diálogo desde lo cultural, tiene que asumir tanto la transformación de las estructuras administrativas como de las nociones de política cultural implicadas. Si no, se corre el riesgo de disfrazar viejos esquemas autoritarios con nuevas concepciones de cultura.

Pero si del lado de los estados la integración cultural sufre los obstáculos que acabamos de enumerar, existen otras dinámicas que movilizan hacia la integración el escenario audiovisual latinoamericano. En primer lugar, el desarrollo de nuevos actores y formas de comunicación desde los que se están recreando las identidades culturales. Nos referimos a las radioemisoras y televisoras regionales, municipales y comunitarias, y a los innumerables grupos de producción de video popular que están constituyendo un espacio público en gestación, representante de un impulso local hacia arriba, destinado a convivir con los medios globales. Convivencia que constituye quizá la tendencia más clara de las industrias culturales “de punta en la región” (Roncagliolo, 1996). Sin ser de los más avanzados en ese terreno, Colombia, por ejemplo, cuenta ya con 546 emisoras de radio comunitaria y con cerca de 400 experiencias de televisión local y comunitaria. Todas ellas forman parte de esas redes informales que, desde aldeas y barriadas —vía los encadenamientos posibilitados por la TV por cable y las antenas parabólicas—, ponen a comunicar, mestizándolas, sus propias configuraciones culturales con la diversidad de las culturas del mundo que, aun descontextualizadas y esquematizadas, se asoman por las redes globales.

Otro ámbito a tener en cuenta son las brechas y contradicciones que fisuran a las grandes máquinas de los conglomerados multimedia. Me refiero, en particular, a la puesta en escena de lo latinoamericano que, cargada de esquematismos pero también de polifonías, están realizando las subsidiarias latinas de las cadenas de televisión CBS y CNN en unos países con frecuencia inmersos en una muy pobre información internacional, especialmente en lo que atañe a los otros países de Latinoamérica. Las descontextualizaciones y frivolidades que permean buena parte de la información que difunden esas cadenas de TV no pueden ocultarnos las posibilidades de apertura, contraste y puesta en comunicación que ellas producen, pues también en su tejido de imágenes y palabras se deshacen y rehacen los imaginarios que alimentan las culturas nacionales y regionales (Rey, 1999). Así, contradictoria y complementariamente, y desde una diversidad de “lugares”, las culturas locales y regionales se revalorizan exigiendo cada día una mayor autodeterminación, que es el derecho a contar en las decisiones económicas y políticas, construir sus propias imágenes y narrarnos sus propios relatos. La identidad ya no es por tanto concebible ni en su afirmación como separación o repliegue excluyente, ni en su negación por integración en la fatalidad de la homogeneización. Ahora es percibida y pensada en forma nueva: como una construcción que se relata.

La polisemia del verbo “contar” no puede ser más significativa: para que la pluralidad de las culturas del mundo sea políticamente tenida en cuenta, es indispensable que la diversidad de identidades nos pueda ser contada, narrada. Pues la relación de la narración con la identidad no es sólo expresiva sino constitutiva: es en la diversidad de sus relatos que la identidad cultural se construye. Relatos que hoy se ven atravesados por el hegemónico lenguaje de los medios masivos en el doble movimiento de las hibridaciones –apropiaciones y mestizajes– y de las traducciones: de lo oral ya no sólo a lo escrito, sino a lo audiovisual y lo informático.

Entre la larga duración de las historias y la fragmentación audiovisual de los relatos

En la época de la información, la memoria popular sigue habitando la narración, pero no sólo aquella que conserva las trazas y las formas de la tradición, sino también aquella otra que la reinventa desde los nuevos dispositivos tecnológicos y los nuevos lenguajes. Las contradicciones que ese proceso conlleva remiten en última instancia a la existencia en nuestras sociedades de dos tipos de memoria colectiva: la que tiene una función activa, suscitadora de futuro, y la museificada, cuya función es emblemática y de mera conservación. Hoy esa segunda memoria se reencuentra en la posmoderna moda retro, que es la convocación de un pasado neutralizado, de un pasado-emblema que se pretende metahistórico y resulta incapaz de conferir algún sentido al hoy y de abrir pistas al futuro. La tuerca vuelve así a dar la vuelta: el peligro de que la pasión tecnológica esté privando hoy a los jóvenes del menor sentido de la duración, y por lo tanto de la memoria y del sentimiento histórico, quizá no remita tanto, como creen los nostálgicos de las autenticidades y las purezas, a la deformación de las narraciones que se produce en las telenovelas y los videoclips, o a la reelaboración de las tradiciones que se produce actualmente en el vallenato o en otras músicas regionales que ingresan transformadas a la industria discográfica, sino a las perversiones de la memoria-emblema que se producen en la idea de patrimonio con que el Estado traza sus políticas culturales, o en una escuela incapaz de poner a dialogar la oralidad cotidiana de las mayorías y la visualidad electrónica de los relatos jóvenes con la cultura letrada, al ser esta asumida como muro defensivo de la civilización occidental contra lo que se cree su imparable destrucción.

La posibilidad de comprender la densidad cultural de los conflictos que moviliza la relación entre la industria del entretenimiento y la cultura popular pasa entonces por la reconstrucción de una crítica capaz de distinguir la necesaria denuncia de la complicidad de la industria con las manipulaciones del poder y los intereses mercantiles, del lugar estratégico que esta ocupa en las dinámicas de la cultura cotidiana de las mayorías, en la transformación de las memorias y las sensibilidades, y en la construcción de imaginarios colectivos desde los que las gentes se reconocen y representan lo que tienen derecho a esperar y desear.

Nos encante o nos dé asco, la televisión constituye hoy, a la vez, el más sofisticado dispositivo de moldeamiento y cooptación de los gustos populares, y una de las mediaciones históricas más expresivas de matrices narrativas, gestuales, escenográficas, del mundo cultural popular (entendiendo por este no las tradiciones específicas de un pueblo, sino la hibridación de ciertas formas de enunciación, ciertos saberes narrativos, ciertos géneros dramáticos y novelescos de las culturas de Occidente y de las mestizas culturas de nuestros países). A su vez, por la industria discográfica pasan algunas de las hibridaciones contemporáneas más significativas, no sólo por la manera en que se redefine lo local al ingresar al mercado transnacional, sino por dos características de lo musical que lo hacen tremendamente maleable al deseo y a su imbricación con la producción y el consumo cultural: su anclaje en el cuerpo y la facilidad de ser adaptado para diferentes tipos de mediación.

Desde lo musical, se pueden involucrar simultáneamente varias esferas perceptivas y cognitivas del sujeto a través de la manipulación de la multiplicidad de elementos sonoros que lo constituyen (ritmo, armonía, timbre, vibraciones de ultrasonidos, volumen). Además es, sin duda alguna, el más intermedial de todos los lenguajes (Burnett, 1996): de la relación cara a cara a la manipulación electrónica del DJ y al tiempo de los videoclips, la música traspasa las fronteras de los medios y reconstituye la relación entre deseo y cuerpo, convirtiéndose así en un terreno tremendamente abonado para trasladar los viejos relatos de la autenticidad y la memoria, que allí se carga, a los nuevos espacios de la cultura globalizada.

La reconstitución de lo popular a través de lo televisivo y de lo musical se va a encontrar en el nuevo modo de telenovelar que surge en Colombia a comienzos de la década de los ochenta. Abierta sobre el presente y porosa a los movimientos de la actualidad social, la telenovela colombiana de los ochenta se aleja de los grandes símbolos del bien y del mal para acercarse a las ambigüedades y rutinas de la vida cotidiana y a la expresividad cultural de las regiones que forman el país. Frente al engañoso mapa sociocultural de la dicotomía entre progreso y atraso que nos trazó la modernización desarrollista, telenovelas como "San Tropol" 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 pueblos donde las relaciones sociales ya no tienen la elementalidad, "la estabilidad y la transparencia" de lo rural, y con barrios de ciudad donde se sobrevive en base a solidaridades y saberes que vienen del campo. Un mapa en que se mezclan verticales servidumbres de feudo con horizontalidades producidas por la homogeneización moderna y las informalidades del rebusque urbano, en que conviven la hechicería con el biorritmo, y arraigadas moralidades religiosas con escandalosas liberaciones de la moralidad y la sexualidad. Ante los asombrados ojos de muchos colombianos se hizo por primera vez visible una trama de intercambios y rupturas que, aun con su esquematismo y sus inercias ideológicas, hablaba del modo en que sobreviven o se pudren unas formas 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.

Enredadas a esa trama, las telenovelas hicieron también visible la otra contradicción que más profundamente desgarrar y articula nuestra modernidad: 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 Antioquía y las riberas del Sinú, la telenovela posibilitó un acercamiento a lo regional que, superando la caricatura y el resentimiento, lo configuró como diversidad de sentir, de cocinar, de cantar y de contar su vida y sus historias. Culturas de la Costa en las que la magia no es cosa de otro mundo sino dimensión de éste, 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 del Valle del Cauca que ponen en escena los humores, el espesor erótico y estético de las gentes de pueblo. Un pueblo donde el poder y los conflictos obedecen a saberes de mujeres (o del homosexual) que mezclan la atracción sexual con el dominio de las comunicaciones, sean el chisme o la central de teléfonos, donde la brujería burla a la religión instituida, y una erótica cruda y elemental se combina con una refinada homosexualidad para burlar el machismo: saberes y poderes femeninos y/u homosexuales, en conflicto no con la modernidad sino con las incoherencias de la economía y la fealdad de la política que hacen los hombres.

En un país fragmentado y excluyente tanto social como culturalmente, las telenovelas de los ochenta juntaron, revolvieron y mezclaron lo rural con lo urbano, el más viejo país con el más nuevo, y los diversos países que hacen a este país. Frente al uso puramente funcional o redundante de la palabra con relación a la imagen en la telenovela mexicana o venezolana, la palabra en la telenovela colombiana 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.

No es casual que estas 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. No es sólo que asistimos a un momento histórico de fusión entre industria discográfica y televisión, que en el caso colombiano va a culminar con el lanzamiento al estrellato de Carlos Vives a comienzos de los noventa. Es que 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, no se produce, a nivel del imaginario y la memoria, una ruptura entre sonido y lugar. La imagen del audiovisual conserva la narratividad de lugar en lo sonoro. Los cantos vallenatos 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 (Feld, 1994). Esta ruptura, a su vez, reformula radicalmente las políticas de la memoria. A medida que Carlos Vives, en sus producciones discográficas, se ha alejado gradual y progresivamente del formato tradicional del vallenato, hibridando sus dimensiones estilísticas con elementos musicales de otras fuentes sonoras, ha generado un progresivo desencanto entre los cultivadores tradicionales del género. 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 folklóricos, 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" (Jelin, 1999: 2). 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 (Jelin, 1999) en la aparente obvedad 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.

Pero estas transformaciones de la memoria en la estética musical no sólo cruzan los modos en que lo local se globaliza, sino además los modos en que lo global se localiza. Los relatos de lo global localizado y de lo local globalizado se encuentran en el modo en que allí se entrecruzan las políticas de la autenticidad. Hoy en día los relatos de la autenticidad han pasado a habitar las nuevas formas de narrar la identidad. Lo interesante del traslado del relato de la autenticidad (históricamente ligado al folklore o a las músicas eruditas) hacia las músicas masivas es, precisamente, el modo en que interactúan tecnologías, mercados e imaginarios de tal manera que los nuevos géneros musicales híbridos nos proveen claves sobre las relaciones de poder entre las nuevas subjetividades y las estructuras de la industria y el mercado. El ejemplo del rock viene al caso.

La historia del rock ha estado caracterizada por la presencia de una ideología recurrente que se refiere a su supuesta autenticidad. Los argumentos que movilizan tanto los consumidores como la industria y los artistas para sustentar la autenticidad del rock son: primero, es una música que crea comunidad (en este caso la comunidad de jóvenes). Esta comunidad se define no tanto por su relación cara a cara sino por compartir una serie de gustos y sensibilidades. Segundo, es una música que alude a una experiencia definida como verdadera, en donde aspectos tales como la espontaneidad, la verdad de los sentimientos (frente a la falsedad que ellos ven en la música pop, por ejemplo), y la intensidad de la experiencia en la relación entre artistas y público, son esenciales. Además, el rock siempre se ha definido como un género en contra del orden establecido. La historia del rock aparece como un vaivén entre el surgimiento de grupos contestatarios y su conflictivo ingreso al mercado masivo, movimiento que es visto como una traición al sentimiento de autenticidad. Es, tal vez hoy, el rostro cambiante del movimiento de rock en español, a medida que se posiciona estratégicamente en el mercado global y en MTV (Ochoa, 1998).

El poder de la autenticidad para convocar subjetividades reside aquí de manera conflictiva en los modos en que se movilizan los procesos de identificación al ritmo de las grandes transnacionales: es esta presencia en el mercado la que ha constituido al rock en un relato mundial de diferencia construido desde los jóvenes; es esta misma presencia la que generalmente desmiente ese relato. Así, este espacio de autenticidad se constituye desde la profunda paradoja que frecuentemente nos representa la música: la de ubicar el terreno de las identidades e imaginarios en el ámbito de lo comercial. Aquí el mercado es un conflictivo lugar de reconocimiento.

Ahora, es fácil reconocer en los elementos que constituyen la noción de autenticidad en el rock aquellos que estructuraban (o estructuran aún en muchos casos) las idealizaciones utópicas del folklore. Gran parte de la utopía del folklore está basada en la idea de que este genera comunidad por su estética de la oralidad y su (supuesta) necesaria mediación cara a cara. Segundo, frecuentemente, en la *folklorología* tradicional, se aludía a la idea de que el folklore estaba caracterizado por una estética espontánea, es decir, un modo de creación que se oponía al racionalismo de la Ilustración. Fueron los hermanos Grimm, a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, los que hicieron popular la idea de la valoración de la narrativa espontánea asociada con el folklore. Se establece así una asociación estrecha entre vivencia emotiva y espontaneidad creadora que contrasta con la racionalidad ilustrada y letrada. Finalmente, como en el rock, la intensidad de la experiencia que posibilita la utopización del folklore se refiere a la tradición, a su vínculo con la memoria que va en contra de las propuestas del progreso (o de la excesiva tecnología en el caso del rock). Lo que tenemos, entonces, no es tanto una lucha entre nociones abstractas de tradición y modernidad, sino un traslado hacia nuevas esferas expresivas de elementos cruciales de un ideal de subjetividad no alienada; es decir, no truncada por modelos desarrollistas ni procesos homogeneizadores. Pero ese ideal no es una historia nueva, es una historia persistente que bajo la noción de autenticidad apunta a esferas interiores fundamentales del ser. La importancia de lo emotivo, de la memoria (vivida como tradición o como libertad), de "lo verdadero" (versus lo alienado), como lugares esenciales de constitución de la subjetividad, reaparece con el ropaje de nuevas estéticas. Es la persistencia de un relato identitario que los purismos patrimonialistas no dejan ver.

Hoy en día nos encontramos asistiendo a un nuevo momento de este traslado de la autenticidad que se relaciona con el papel de las últimas tecnologías en el procesamiento del sonido. Las denuncias que prevalecieron en la esfera del rock en las décadas del cincuenta al ochenta, de que los grupos se vendían al incorporar tecnologías, fueron cediendo en la década del noventa, a medida que el estudio de grabación y los DJs se fueron constituyendo cada vez más no sólo en mediadores del sonido, sino en creadores del mismo. Ha surgido así, tanto desde las nuevas músicas electrónicas populares de los noventa como desde músicas altamente procesadas electrónicamente pero que se definen de manera diferente –tales como algunas producciones clasificadas como *Nueva Era*–, un nuevo modo de vivencia del sonido *en sí mismo* como símbolo de nuevas formas de autenticidad. Nuevas formas que están mediadas por lugares como las discotecas con las posibilidades tecnológicas de manipular espacialmente el sonido, por nuevos discursos sobre el sentido del sonido electrónico como lugar de identificación, y por el modo en que las nuevas sonoridades electrónicas procesan discursos sobre modernidad, etnicidad, memoria, el sentido de la palabra, las imágenes, los sonidos (Asensio, 2000). “Músicas como mensajes que utilizan el lenguaje de los sonidos. Sonidos que evocan o suscitan sensaciones significantes, no reducibles a la semántica del lenguaje hablado, ni al arte de la combinación de tonos” (Asensio, 2000: 2). El sonido procesado electrónicamente parece apelar a una esfera del misterio en la construcción de las subjetividades que hace de la tecnología un lugar de magia, un lugar de reinención del ritual y de la autenticidad. La multiculturalidad, entonces, no tiene que ver sólo con darle espacio a las culturas locales excluidas por el nacionalismo centralista y excluyente de los estados y por las políticas neoliberales de las empresas en asociación con el Estado; tiene que ver también con comprender el modo en que relatos profundos de identidad y memoria se reciclan en el curso cambiante de las estéticas sonoras y audiovisuales.

La erosión de los mapas cognitivos que se da en la reconfiguración de las culturas tradicionales se media de maneras distintas (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 perciben es algo que varía. Para unos significa reconocimiento (a lo local previamente excluido, a lo global como relato de subjetividad); para otros, controversia que se debate entre la aceptación y el rechazo. Estas lecturas nos muestran 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” (Dagnino, 1999) 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.

Y es aquí donde el campo de las políticas culturales en su relación con la academia asume un papel crucial, ya que sólo desde la conciencia de lo que está en movimiento se pueden transformar de manera más consecuente las posibilidades de intervención en los modos de participación que se diseñan a través de los escenarios culturales. Lo que la globalización pone en juego no es pues una mayor circulación de productos, sino una rearticulación profunda de las relaciones entre culturas, pueblos y países. La identidad cultural de los pueblos podrá entonces continuar siendo narrada y construida en los nuevos relatos y géneros audiovisuales sólo si las industrias comunicacionales son tomadas a cargo por unas políticas culturales capaces de asumir lo que los medios masivos tienen de, y hacen con, la cultura cotidiana de la gente.

Bibliografía

- Achúgar, Hugo y Bustamante, F. 1996 “Mercosur, intercambio cultural y perfiles de un imaginario” en García Canclini, Néstor (coord.) *Culturas en Globalización* (Caracas: Nueva Sociedad).
- Alvarez, Sonia E.; Dagnino, Evelina and Escobar, Arturo 1998 “Introduction: The Cultural and the Political in Latin American Social Movements” in *Cultures of Politics, Politics of Cultures: Re-visioning Latin American Social Movements* (Boulder: Westview Press).
- Asensio Llamas, Susana 2000 “Nuevas músicas, nuevos lenguajes” en *La Luna de Abajo*, en prensa.

- Bennett, David 1998 "Introduction" in *Multicultural states: rethinking difference and identity* (London and New York: Routledge).
- Brotherston, Gordon 1997 "Debate: Regarding the evidence in Me llamo Rigoberta Menchú" in *Journal of Latin American Cultural Studies* (Londres) Vol. 6, N° 1.
- Brunner, José Joaquín 1994 *Bienvenidos a la Modernidad* (Santiago de Chile: Planeta).
- Burnett, R. 1996 *The Global Jukebox: The International Music Industry* (London and New York: Rutledge).
- Calderón, F. et al. 1996 *Esa esquivia modernidad: desarrollo, ciudadanía y cultura en América Latina y el Caribe* (Caracas: Nueva Sociedad).
- Dagnino, Evelina 1999 s/d, mimeo.
- Escobar, Arturo 1997 "Política cultural y biodiversidad: estado, capital y movimientos sociales en el Pacífico colombiano" en Uribe, María Victoria y Restrepo, Eduardo (eds.) *Antropología en la Modernidad* (Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología/Colcultura).
- Feld, Steven 1994 "From schizophonia to schismogenesis: on the discourses and commodification practices of 'world music' and 'world beat'" in Kyles, Charles and Feld, Steve (eds.) *Music Grooves* (Chicago: University of Chicago Press).
- Gallini, C. 1983 "Dimenticare Fanon" in *La ricerca folklorica* (Milano) N° 7.
- García Canclini, Néstor 1990 *Culturas híbridas* (México: Grijalbo).
- Giménez, G. y Pozas, R. (coords.) 1994 *Modernización e identidades sociales* (México: UNAM).
- Harvey, David 1996 *Nature, Justice and the Geography of Difference* (London: Blackwell).
- Hopenhayn, Martín 1999 "Nuevas relaciones entre cultura y política: algunos puntos para alimentar el debate", mimeo.
- Jelin, Elizabeth (en diálogo con Susana Kaufman) 1999 "Sobre memorias", mimeo.
- Martín Barbero, Jesús 1999a "Las transformaciones del mapa: identidades, industrias y culturas" en Garretón, M. A. (coord.) *América Latina: un espacio cultural en un mundo globalizado* (Bogotá: Convenio Andrés Bello).
- Martín Barbero, Jesús 1999b "Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación" en López de la Roche, F. (edit.) *Globalización: incertidumbre y posibilidades* (Bogotá: Tercer Mundo).
- Ochoa, Ana María 1998 "El desplazamiento de los espacios de la autenticidad: una mirada desde la música" en *Revista de Antropología* (España) N° 15-16, marzo-octubre.
- Ochoa, Ana María 1999 *Las políticas de la diversidad cultural en Colombia* (Colombia: Ministerio de Cultura) manuscrito.
- Recondo, G. (comp.) 1997 *Mercosur: la dimensión cultural de la integración* (Buenos Aires: Ciccus).
- Rey, Germán 1999 "Integración y reacomodamientos de las industrias culturales" en García Canclini, Néstor y Moneta, Carlos Juan (coords.) *Las industrias culturales en la integración latinoamericana* (México: Grijalbo).
- Roncagliolo, Rafael 1996 "La integración audiovisual en América Latina: estados, empresas y productores independientes" en García Canclini, Néstor (coord.) *Culturas en globalización* (Caracas: Nueva Sociedad).
- Rowe, William and Schelling, Vivian 1991 *Memory and Modernity. Popular Culture in Latin America* (London: Verso).
- Touraine, Alain 1992 *Critique de la Modernité* (Paris: Fayard).

Notas

* Doctor en filosofía de la Universidad de Lovaina. Posdoctorado en antropología y semiótica en París. Fundador del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universidad del Valle, Colombia. Actualmente vinculado a la Fundación Social en Colombia.

** Doctorado en etnomusicología, Universidad de Indiana. Investigadora del Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ha publicado artículos en diversas revistas colombianas e internacionales y participado en producciones discográficas. Actualmente vinculada al Programa de Privatización de la Cultura de la Universidad de Nueva York a través de la Fundación Rockefeller.

El presente artículo está incluido en la compilación de Daniel Mato Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización (Buenos Aires: CLACSO) junio de 2001.

1 Son clave en esa línea los aportes de Alain Touraine (1992).

2 Sobre el papel de la naturaleza y la biodiversidad en la economía global ver David Harvey (1996).