

## El estudio de las culturas populares en Colombia hoy

Felipe Gómez Gutiérrez / Carnegie Mellon University

Al cierre de esta edición resuenan todavía los ecos de manifestaciones, marchas y discusiones que se han generado y mantenido luego de los polarizados resultados del plebiscito por la paz realizado el dos de octubre. A la par que pasan las semanas y algunos conservan y otros pierden las esperanzas de que esos resultados desemboquen en un acuerdo de paz duradero entre las FARC y el gobierno colombiano, algunos eventos han servido para encender y para incendiar esas esperanzas o la falta de ellas. Una pieza clave fue por supuesto el anuncio del Premio Nobel de la paz al presidente Santos por sus esfuerzos, incluso si fallidos, por alcanzar ese acuerdo, que trajo cuestionamientos pero también exclamaciones de alivio de quienes vieron en el gesto una señal inequívoca de que el mundo estaba con nosotros, alentando la consecución de la elusiva paz. Desde la esfera de la cultura, que no tuvo poco que opinar en todas estas cuestiones, se suscitó una nueva tormenta en otra dirección tras el anuncio de la decisión de otorgarle el Premio Nobel de literatura a Bob Dylan. Las discusiones que entonces estallaron, y cuyos ecos igualmente perduran hasta hoy, contienen matices pero se organizan mayoritariamente alrededor de los grupos defensores de la “República de las letras” y los que por el contrario entienden que tiene perfecto sentido premiar el poder poético y narrativo del bardo, o en palabras de Elena Poniatowska, “abrir las puertas a un hombre que ha congregado a toda la juventud del mundo en torno a sus canciones”. Este nuevo debate nos ofrece un marco más que propicio para volver a revisar los cuestionamientos a las distinciones entre la literatura y las otras artes, y entre la llamada “alta cultura” y las culturas populares.

A finales del 2012, Héctor Fernández L’Hoeste, en calidad de editor invitado para el número 40 de la *Revista de Estudios Colombianos*, presentaba una reflexión sobre el recorrido y el alcance de los estudios culturales en Colombia. En el prefacio a esa concisa colección de artículos enmarcados en el tema, Fernández L’Hoeste abogaba por una noción desenvuelta de la cultura, y optaba en su labor editorial por una disposición integradora en la que se invocaba el análisis de disciplinas tan diversas como el arte, el cine, las letras y los medios. El diálogo que abocaba atendía a una “disposición hemisférica, menos dispuesta al ensimismamiento del mundo docente anglosajón”. De modo consecuente, en los textos allí reunidos se promovía una contemplación de diversas líneas de aproximación al estudio de la colombianidad desde marcos teóricos y delineamientos inscritos en debates transnacionales.

Como corolario de esa aproximación surgían muchas de las preguntas que llegarían a definir el tema de este número 48 de la *Revista de Estudios Colombianos*: ¿Qué son hoy por hoy las culturas populares en Colombia? ¿Cómo se definen y qué las distingue de la cultura “a secas”? ¿Quién las estudia? ¿Qué es lo que de ellas se estudia? La convocatoria de artículos sobre el tema realizada para este número de la revista fue ampliamente difundida a través de canales institucionales y mediante el internet y las redes sociales. El presente número es producto de la respuesta recibida, y por medio de los artículos seleccionados se ensayan distintas aproximaciones a las preguntas arriba citadas, con plena consciencia de que serán necesariamente aproximaciones parciales e incompletas. Son, en últimas, intentos por reactivar las discusiones sobre el tema en un contexto colombiano que se muestre, en el espíritu del XX Congreso de Colombianistas que se avecina, abierto al mundo y a las distintas miradas que las definiciones de las culturas populares colombianas suscitan y generan alrededor del mundo.

Lo primero que parece evidenciarse con la lectura de los textos recibidos es que aun si los juicios negativos hacia la cultura de masas y la reproducción emitidos por Teodoro Adorno siguen impregnando las miradas que se dan sobre la cultura popular, nos alejamos cada vez más de la que hasta hace relativamente poco fue la noción predominante de ella. Esa “vieja” manera de catalogar las culturas populares, en que el término se relaciona con el folklore, las asocia de modo exclusivo con manifestaciones artísticas y literarias consumidas por las clases media y baja, y suele aducir que los creadores de estas manifestaciones cuentan con poca o nula instrucción académica. Con esta mirada esencialista y colonizadora sobre su objeto de estudio, los creadores y consumidores de las culturas populares se sitúan en contraposición a los miembros de un círculo habitualmente más elitista y excluyente que se dedican a las labores de la cultura alta u oficial, centrada en medios de expresión tradicionalmente valorados como superiores. Estas características, y la idea de que sus transformaciones son de naturaleza muy lenta, resultaron elementos ideales para que los estados-nación realizaran una invención de tradiciones en el siglo XIX con el fin de darle referencia de identidad grupal o de pertenencia a la nación o al territorio alrededor de “lo autóctono”. El proceso involucró la centralización y subordinación de diferencias regionales en pos de lo que Benedict Anderson (1991) ha llamado la creación de las “comunidades imaginadas”.

Pero la separación entre alta y baja cultura de la que se parte al hacer estas observaciones ha sido ampliamente cuestionada desde hace algunas décadas, especialmente en términos de las limitaciones que impone al debate sobre el estado de la cultura, la constitución de sus problemáticas, y las preocupaciones inherentes al campo cultural. Como lo sugería Roeder en el volumen que editaba sobre comunicación masiva y cultura popular (1990), en América Latina la desarticulación de esa mirada bien pudo haber sido consecuencia de la crisis profunda y prolongada sufrida por los movimientos populares durante la década de los ochentas. Esto, a su vez, ocurría luego de que las dictaduras lograran debilitar, empobrecer y aniquilar las reivindicaciones que los sectores populares hicieran gracias al empuje y la fuerza de los que gozaron en las dos décadas anteriores. En ese proceso Roeder veía además las consecuencias nocivas de los modelos políticos que la izquierda importaba de Europa, y su incapacidad para entender los retos y superar el centralismo político y social.

En la 7ª edición de su ya clásico *Cultural Theory and Popular Culture* (2015), John Storey define la cultura popular empezando con una revisión de los conceptos de “cultura”, “ideología” y “cultura popular”. A partir de concepciones de la cultura como las ofrecidas por Raymond Williams (1983), y especialmente las acepciones que se encargan de verla como una forma particular de vida, o como los trabajos y las prácticas de actividad intelectual y artística, Storey da cuenta de cómo la noción de cultura popular se ha ampliado para enfocarse tanto en textos y prácticas sociales y políticas cuya función principal es significar o producir significado, como en culturas vividas o practicadas. De tal modo, es posible examinar rituales y celebraciones como parte de la cultura popular, y lo propio puede hacerse a partir de distintos tipos de textos comprendidos desde una acepción amplia (e.g., películas, programas televisivos, música y cómics, etc.). Siguiendo a Graeme Turner (2003) y James Carey (1996), Storey también pasa revista a las diferentes variantes de la definición de ideología, privilegiándola como concepto crucial en el estudio de la cultura popular e insistiendo sobre la dimensión política que conlleva su inclusión en el terreno compartido con la cultura. En tanto conlleva ideas de grupos de personas, o relaciones de poder por fuera de las de clase (como la ideología patriarcal o el racismo), Storey considera que resulta imposible para la cultura evadir las relaciones de poder y política, lo cual descarta la posibilidad de la existencia de culturas enfocadas en simple entretenimiento u ocio.

Storey repasa distintas maneras posibles de definir la cultura popular, empezando por las realizadas por Raymond Williams (1983) y Gramsci (1971), y las críticas y los refinamientos hechos entre otros por Bourdieu (1984), Fiske (1989), Frith (1983), Mouffe (1981) y Hall (1982). Queda claro en este panorama que la cultura popular surge tras la industrialización y la urbanización, pero más difícil de puntualizar es una definición precisa de lo que es, pues cualquier intento por apuntalarla va a tener que lidiar con

una mezcla compleja de los múltiples significados de los términos “cultura” y “popular”.

Desde el concepto de “hegemonía” Gramsci (1971) propone la cultura popular como sitio de lucha entre la resistencia, la autenticidad y la identidad de grupos locales subordinados y las fuerzas que intentan su incorporación. Pero a diferencia de las teorías de cultura de masas que consideran a la cultura popular una imposición del grupo dominante, o de las teorías que postulan en cambio que surge desde abajo, de la gente misma, Gramsci postula más bien un terreno en que ambas partes negocian en un equilibrio de compromiso-negociación en el que el balance suele estar a favor de los poderosos. Este terreno de lucha ideológica entre clases dominantes y subordinadas, que se mueve entre resistencia e incorporación en cualquier momento histórico, es esencialmente lo que Mouffe (1981) llama “un proceso de articulación-desarticulación”. Por otra parte, los planteamientos de Gramsci desde el concepto de hegemonía también sugieren que lo que las teorías de cultura popular hacen en realidad es intentar construcciones políticas para los conceptos de “el pueblo” y su relación con el “bloque de poder”, como argumenta Hall (2009). Desde un ángulo semiótico de la idea de hegemonía, Fiske (1989) en cambio se inclina por la idea de que la cultura popular es lo que la gente hace activamente a partir de los productos de las industrias culturales o de masas, es decir, el repertorio.

Con los aportes del postmodernismo a la borradura de la frontera entre alta y baja cultura, los términos del debate parecen cambiar. Hebdige (1988) sostiene por ejemplo que en Occidente la cultura popular cesa ya de ser marginal, y se torna más bien aquello mismo que la mayoría de la gente considera cultura “a secas” la mayor parte del tiempo. Por su parte, Nowell-Smith (1987) expresa dudas sobre la posibilidad de existencia de “algo” que se pueda llamar distintivamente cultura popular y que se encuentre en relación de oposición frente a otro “algo” que pueda llamarse alta cultura. Con todo, no hay una valoración unívoca que corresponda a este cambio: ¿debería celebrarse el final de este binario, al propinársele una aparente estocada final al elitismo de la cultura?, ¿o más bien generar desespero ante las indicaciones de una victoria final del comercio sobre la cultura?

Cuando García Canclini hacía la distinción que daba título a su propuesta en “Ni folklórico ni masivo: ¿qué es lo popular?” (1987), consideraba que las definiciones iniciales de lo popular realizadas por la antropología y el folklore se distancian de las que puede ofrecer la contemporaneidad especialmente dada la diversidad de espacios que lo popular ha pasado a habitar. Así, resulta imposible concentrarse en unos supuestos aspectos “puros” de las identidades étnicas sin que con ello se deje de lado el contexto de desarrollo socioeconómico en el que se sitúan, es decir, las interacciones que sostienen no sólo con las sociedades nacionales sino también con los mercados local y global, sus condiciones de producción, circulación y consumo. Al

ignorar este contexto, a lo máximo a lo que se puede aspirar es al “rescate” de una cultura de museo, fija y carente de vitalidad y, en ese sentido, tan alejada como fuera posible de la pretendida “autenticidad”. Por no ir más lejos, con la masividad y la reproductibilidad la cultura popular deja por lo general de lado la naturaleza elusiva y efímera, lo cual hoy en día nos es totalmente familiar por ejemplo gracias a las grabaciones y los videos disponibles en internet. Pero en ese texto fundamental García Canclini argumentaba por una cultura popular que desde el punto de vista de la cultura masiva contemporánea no puede ser tampoco vista sólo como producto de los medios electrónicos y de la acción homogeneizadora de la industria cultural, sino que además debe incorporar el estudio de la recepción y la apropiación, de los espacios en que ocurre su circulación, y de los desfases y las reelaboraciones que ocurren en esos procesos.

Para García Canclini lo popular no es necesariamente opuesto a lo masivo, ya que se define no por su origen o tradición, sino por la posición que logra construir frente a lo hegemónico (que puede ser en muchos casos una de resistencia, pero también puede tratarse simplemente de lo que llama “la rutina de la opresión”). Su investigación proponía así un trabajo transdisciplinario que intente repensar la estructura de los procesos culturales y liberar a las disciplinas de las visiones reductivas que terminan por aislarlas. Y es precisamente ese acto de contextualizar las culturas dentro de sus vectores históricos, a su juicio la tarea básica del intelectual, por lo que aboga Jesús Martín Barbero en “Comunicación, campo cultural y proyecto mediador” (1989). Ante las mediaciones, la transformación de la ciudad en espacio de flujos y de circulación, la transnacionalización y otras dinámicas puestas en marcha por los medios masivos, y la consecuente aparición de culturas o “subculturas” no ligadas a la memoria territorial, Martín Barbero reflexionaba sobre los nuevos modos de operar y percibir la identidad que reconstituyen el sentido de lo nacional y lo local. Al mismo tiempo, al constatarse el fracaso en los intentos por mantener categorías diferenciales entre lo culto y lo popular y separar ambos de lo masivo, se prefería buscar los generadores de identidad cultural en los hábitos y los productos de cada región, recolectados en la cocina o la música, la literatura o la danza, en los aspectos vivos y cotidianos de la cultura. Es decir, optaba por una cultura nacional plural que residiera más en lo público que en lo estatal, que rebasara la memoria oficial. Una cultura que dejara de identificarse primordialmente con lo letrado (las humanidades, las artes) y que incluyera la transdisciplinariedad y las nuevas tecnologías. Una cultura popular desfolklorizada, plural, ambigua y también urbana, que incluyera las migraciones y las de-formaciones y apropiaciones que de ellas se suscitan.

Reparar las posturas fundamentales de García Canclini y Martín Barbero nos permite dar un salto al presente para ver como se han desarrollado esas ideas y sus aplicaciones en el ámbito latinoamericano y específicamente el colombiano desde mediados del siglo pasado. Este número de la *Revista de Estudios Colombianos* intenta sumarse así a una trayectoria

en la que además de los importantes trabajos de Jesús Martín Barbero en medios, comunicación y ciudad sobresalen otros en apariencia tan disímiles como los de Nina de Friedemann en antropología y folclor, Alejandro Ulloa, Lise Waxer y Ana María Ochoa en música, Omar Rincón en medios y televisión, e incluso estudios culturales como los de Abad Faciolince sobre la narcocultura, por mencionar apenas algunos. Algo que se desprende al observar esta trayectoria es el por qué parece más provechoso hoy en día aproximarse teóricamente a las culturas populares no ya como a un conjunto de textos y prácticas populares, ni a una categoría conceptual de elementos fijos en el tiempo histórico, sino más bien como a un campo cuyas definiciones irán variando en el tiempo mientras que se construyen en el acto mismo de aproximarse a ellas. Así, a mi juicio, se mantendrá todavía la complejidad en la definición de sus parámetros (e.g., decidir si hablamos del estudio de textos o del de las culturas vivas o practicadas), pero sin negarles la relevancia política y social que tienen.

Después de un abrebotas brindado por la entrevista al finado cineasta Carlos Mayolo sobre la importancia de la cultura popular en el oficio de director de sus primeras películas, en este número tenemos la oportunidad de encontrar la cultura popular representada desde una diversidad de ángulos: en la ilustración y la creación de guiones que exaltan las relaciones entre espacio e identidad afrocolombiana en medios de expresión más nuevos como las novelas gráficas de la serie *Benkoz renace* de Jean Paul Zapata y la película *La playa D.C.* de Juan Andrés Arango; en el estudio de prácticas de la religión islámica en la costa pacífica y sus implicaciones en términos de identidad nacional y de género. También se explora en el estudio de los textos televisivos inspirados en representaciones de identidad urbana y rural en la cultura popular a través de la recordada comedia *Romeo y Buseta*; en la crónica periodística practicada desde el Caribe colombiano por García Márquez y otros reconocidos letrados; en la conformación de identidades barriales marginales en la literatura igualmente marginal que se imbrica con la música salsa en Medellín; y en la publicación, las prácticas de lectura, y la creación de comunidades de lectores de los almanaques. El conjunto de este número lo cierra otro par de entrevistas: la primera, con el músico de rap, poeta y filósofo Cejaz Negraz, permite observaciones no sólo sobre su arte y prácticas, sino además sobre el concepto de popularidad y sus problematizaciones; y la segunda, con el escritor Rubén Varona, autor de la novela policiaca *La hora del cheesecake* (2015).

Éste es, en buena medida, el esquema del presente número cuya meta es aportar a los estudios sobre culturales populares en Colombia mediante la documentación y el análisis de distintos textos y prácticas. Los citados estudios se apoyan en los contextos de esos textos y prácticas, y en su circulación, apropiación y reconfiguración creativa entre grupos sociales que desbordan las fronteras regionales y nacionales. Orientados hacia la promoción de una visión más inclusiva no sólo de las culturas populares y los estudios

colombianos, sino de la colombianidad misma, y sustentados por múltiples líneas teóricas, esperamos que esta selección de escritos concluya por ofrecer claves que aporten además a los estudios sobre la construcción de la nación, los límites e identidades en la cultura popular, las dinámicas de la cultura, las culturas mediáticas y los alcances de la televisión y de los medios transnacionales, y las maneras en que se entienden la otredad, lo imaginado y la imagen. Que disfruten de su lectura.