

Traspasando
el muro de la
academia: una
experiencia con
las culturas populares
de Colombia



Este es el Caribe en expansión. Lidia Corcione

T

rabajé durante dos décadas como profesora de antropología en la Universidad Nacional, realicé investigaciones etnográficas y publiqué algunos de sus resultados en las revistas y publicaciones de la Universidad. Cuando decidí escoger como tema las culturas populares, me vinculé primero a COLCULTURA donde participé en la organización de encuentros masivos de depositarios de las tradiciones, lo que en Cuba llaman portadores; organicé conciertos de los artistas populares en escenarios urbanos. Luego fui llamada por AUDIOVISUALES a dirigir una serie de televisión, un viaje de cuatro años por la geografía nacional. A principios de la década de los ochenta, diez años antes de que la Constitución reconociera la

diversidad étnica y cultural del país, tomé la decisión de dedicarme por completo a la antropología visual.

Mi primera elección del tema de las culturas populares no tuvo ninguna clase de respaldo teórico. En la Universidad Nacional de los años setentas un investigador de las ciencias sociales que se dedicara a estudiar temas que no estuvieran relacionados directamente con los problemas sociales del país no era considerado serio. Además en esta época no habían sido publicados los libros de García Canclini y Jesús Martín Barbero.

Debo reconocer que en una primera etapa, sin ser propiamente una antropóloga fundamentalista, sí llegué a creer que los medios masivos significaban una mortal amenaza a las tradiciones populares que debían conservarse con toda su autenticidad y pureza, creencia que fue rápidamente desterrada cuando en el terreno me di cuenta de la enorme presencia de variaciones alrededor de un mismo tema, aún en regiones culturales aparentemente homogéneas, y de los procesos continuos de cambios, adaptaciones e hibridaciones que se han dado desde el mismo momento en que culturas diversas entraron en contacto. Lógicamente este cambio se dio cuando encontré un respaldo teórico en los Maestros que han tenido una influencia definitiva en todos los que hemos elegido este tema: Jesús Martín Barbero y Néstor García Canclini. A partir de la lectura de sus primeros libros me di cuenta de que el capital simbólico y las expresiones de los grupos subalternos, aunque formaban una parte importante de la cultura nacional, habían estado al margen de las instituciones y de los dispositivos hegemónicos especialmente de los medios masivos de comunicación.

Fue entonces cuando tomé la decisión de trabajar por hacer visible la cultura popular y ayudar a legitimar el derecho de estos creadores a reafirmarse o transformarse según sus propias dinámicas internas o adaptarse a las influencias externas según sus propios intereses y necesidades.

Así, dejé de interesarme por la influencia de los medios sobre las culturas populares y empecé a

pensar en la manera de lograr la apropiación por parte de estas culturas de los medios masivos de comunicación. Mi contacto como antropóloga con el variado y rico patrimonio cultural popular me había convencido de que los valores estéticos de las expresiones populares sólo podían trascender lo local y ser reconocidos si se plasmaban y difundían a través de imágenes en movimiento (cine y vídeo) y se apropiaban de los medios.

Néstor García Canclini ha dado pruebas suficientes de que el desarrollo moderno, y con él los medios, no necesariamente suprimen para siempre las culturas populares tradicionales sino que, por el contrario, pueden convertirlas en una nueva modalidad de intercambio económico que asegura su continuidad¹.

Uno de los rasgos fundamentales de las culturas populares es su oralidad; es decir, casi todos sus conocimientos se transmiten verbalmente o por códigos no escritos expresados en un sinnúmero de modos de transmisión, característica que determina la existencia de variantes. La transmisión de las tradiciones orales no opera al azar, tiene sus reglas bien determinadas y precisas; por ejemplo, los toques de un tambor que se usa para ejecutar la música de un ritual funerario están rigurosamente definidos como también está definida la manera precisa de construir el tambor.

La tradición oral está provista de sanciones a los que cometen faltas en su transmisión y recompensas a los que logran reproducirla fielmente, sin embargo la tradición oral está sujeta a cambios y alteraciones en las cadenas de comunicación, pues siempre existen los innovadores y los transgresores.

La transmisión de las tradiciones se ha visto transformada por la aparición de las grabaciones discográficas, los trabajos escritos de los antropólogos y folclorólogos y la presencia del cine y del vídeo en los cuales puede unirse la transmisión oral y la visual, y más recientemente por las redes sociales.

En décadas pasadas era un sacrilegio pensar en las relaciones entre las culturas populares y los medios

masivos de comunicación y por lo tanto impensable poner en relación ambos universos.

El objetivo de esta exposición es analizar las dificultades de la relación entre las culturas populares y los medios masivos de comunicación, vistos a través de una experiencia personal concreta cuando realicé una serie en cine para televisión al comenzar la década de los ochenta.

El primer ensayo de procesamiento de la memoria popular en el que participé con la intención de sacar las expresiones populares de su aislamiento, fue la organización de encuentros regionales en escenarios urbanos de músicos y danzantes, con el objeto de propiciar el intercambio de experiencias y saberes, y establecer la comunicación con nuevos públicos. Cuando la puesta en escena de lo popular no invadió los circuitos hegemónicos no hubo controversia. García Canclini afirma también que lo popular suele asociarse a lo pre-moderno y a lo subsidiario, manteniendo formas relativamente propias de supervivencia en enclaves locales. Estos actos

masivos se realizaron en escenarios populares, donde los actores y los espectadores pertenecían a las clases populares, con características de recreación y entretenimiento local, sin la presencia de los medios masivos de comunicación. Lo excluido, lo no reconocido lo pre-moderno recreado divulgado y conservado, en su propio ambiente con gran aceptación de los espectadores.

La segunda experiencia fue llevar a los artistas populares al escenario del teatro más importante de la capital y transmitir estos conciertos en directo por televisión, con libreto y presentadora incluidos. La invasión de un escenario hegemónico de esta categoría fue vista como una profanación. Las primeras reacciones y resistencias surgieron de la Academia. Protestaron los musicólogos de la llamada "música culta"; para estos funcionarios de la misma institución que organizaba los conciertos, (COLCULTURA AYER, MINCULTURA HOY) los artistas populares no tenían la calidad requerida para este escenario, los antropólogos no sabíamos nada ni de música ni de danza ni de artes escénicas.



Caribe Mágico. Lidia Corcione

La otra reacción vino de los colegas antropólogos, para ellos era un sacrilegio trasladar los cultores populares de sus contextos locales al escenario de un teatro de élite.

Las gratificaciones vinieron de la aceptación masiva de un nuevo público urbano que agotaba las localidades en el teatro, de la aceptable sintonía de la transmisión en directo del concierto por televisión, de la reacción emocionada de los propios cultores populares por el efecto positivo que el proyecto tuvo en sus comunidades de origen. Las cantadoras de Arboletes o del Altos del Rosario o del Pacífico nunca fueron las mismas después de haber actuado en el Teatro Cólón de Bogotá y haber sido vistas en las pantallas de televisión en sus pueblos, donde sacaban el televisor a la plaza para que todo el mundo pudiera darse cuenta de lo importante que eran sus tradiciones en la capital.

Con estos resultados, la profanación y el sacrilegio promulgados por los representantes de la Cultura con mayúscula no importaban, pues se estaba dando a la cultura popular un espacio que le había sido negado desde siempre.

De cierta manera la resistencia de musicólogos y antropólogos me llevó a proponer la realización de una serie de documentales sobre la fiesta y diversas expresiones de lo popular a la empresa oficial de fomento cinematográfico **FOCINE**, en coproducción con el canal cultural oficial **AUDIOVISUALES** con el objeto de hacer visible en la televisión un aspecto desconocido de la cultura nacional, proyecto que se realizó en cine, filmado en sus propios contextos (una serie documental en cine sobre cultura popular emitida semanalmente por televisión en lo que aquí llamamos horario Triple A; es decir, espacio de alta sintonía al comenzar la década de los ochenta). Cada vez que tengo que hablar de ello me parece estar contando una de mis fantasías.

Acogiéndome a la teoría de Jesús Martín Barbero,² con referencia a la manera como circulan los mensajes, efectos y reacciones, resistencias que movilizan, quisiera hacer un breve recuento de lo que sucedió en los públicos receptores.

Una vez que se empezó a emitir el programa por televisión, las reacciones no se hicieron esperar, la cadena de resistencias y aprobaciones se amplió a los cineastas, antropólogos, periodistas, críticos de cine, escritores y funcionarios de la institución promotora de cine.

Una de las más importantes revistas del país, la Revista *SEMANA*, sintetizó la polémica de la siguiente manera: "*De los programas de televisión del Estado, YURUPARÍ (así se llamaba la serie) ha sido hasta el momento el más controvertido, ha originado críticas de la más diversa índole*". Un sector de la gente de cine, no acepta que la serie esté financiada con dineros de **FOCINE**. El programa está técnicamente bien realizado pero no es cine, dijeron los cineastas. El programa da una visión equivocada del país, no aparece la pobreza, ni los problemas sociales, se suprimió el contexto, no es antropología dijeron los antropólogos³.

La junta asesora de la compañía de Fomento Cinematográfico concluyó: "*No es prudente continuar con este programa. Es una muestra superficial y definitivamente tediosa, que intenta promocionar ritos y costumbres escasamente conocidos en los grandes centros urbanos del país, que tiene defectos de lenguaje televisivo, carece de estructura dramática es la imagen de paraíso tropical que quieren ver los gringos y los europeos*".

Lo anterior se afirmaba cuando precisamente estaba de moda lo contrario, el documental que se realizaba en la época y tenía mercados en el exterior era el que proyectaba una imagen miserabilista del pueblo, donde se le mostraba como una masa amorfa de hambrientos y desposeídos, sin valores, sin expresiones válidas, sin identidad, sin cultura; en una palabra sin posibilidades de ruptura de sus relaciones de subordinación.

A pesar de haber sido descalificada la serie por los cineastas, Enrique Pulecio, crítico de cine, hizo una defensa que influyó también en una forma determinante en su continuidad, en su columna afirmó: "**YURUPARÍ** rescata el tratamiento de fondo del género y ensaya un lenguaje ágil que incrementa su vigor en la elección de los temas,

recupera la razón de ser del documental. Le ha dado un carácter abierto al proyecto sobre un campo casi inexplorado de nuestra realidad: la cultura popular. **YURUPARÍ** recupera una multitud de aspectos de una cultura olvidada por años. Ha buscado vincular a la realidad social del país un aspecto muy particular: su fantasía. Ha mostrado los elementos que se integran en las fiestas que dan origen a un gran espectáculo colectivo: las parodias al poder, el cuestionamiento irreverente al orden establecido, son permitidos en las fiestas a través de la sátira la pantomima y el humor.¹

Al analizar en forma retrospectiva, las experiencias descritas, no se dieron en canales alternativos de comunicación, fueron apoyadas por tres instituciones oficiales: **FOCINE** que ya no existe, **COLCULTURA** que se convirtió en Ministerio y **AUDIOVISUALES** programadora oficial con carácter de empresa industrial del Estado que fue clausurada. Paradójicamente, a pesar de que estas experiencias surtieron un efecto multiplicador y generaron nuevos proyectos en este momento, no hay ningún espacio permanente en los medios masivos de comunicación, ni espacio institucional con jerarquía propia, ni políticas públicas expresas para atender toda la expresión de la multiculturalidad de este país que con tanto énfasis fue promulgada en la Constitución de 1991.

Al reflexionar sobre las resistencias creadas por el intento de apropiación por parte de las culturas populares de los medios masivos y contemplar el desolado panorama del presente, pienso que estamos perdiendo el inmenso papel que estos pueden jugar en la construcción y expresión de imaginarios colectivos tan necesarios en la reconstrucción de un país tan desgarrado por la guerra.

Es posible que la polémica de esas épocas ya no se presente hoy, las experiencias mencionadas y otras que vinieron después con la apertura de los canales regionales de televisión, los trabajos teóricos de García Canclini y de Jesús Martín Barbero y sus nuevos enfoques de la relación de la tradición con la modernidad, determinaron que el tema de las culturas populares entrara a la academia.

Que la imagen de un pueblo se proyecte en los medios masivos, es muy importante si se tiene en cuenta que como lo afirma el Maestro Jesús Martín Barbero: *"en la sociedad globalizada la cultura emerge como el espacio estratégico de las tensiones que desgarran y recomponen el "estar juntos", los nuevos sentidos que adquiere el lazo social, y también como lugar de anudamiento e hibridación de todas sus manifestaciones. De ahí que sea desde la diversidad cultural de las historias y los territorios, de las experiencias y las memorias desde donde no sólo se resiste sino se negocia e interactúa con la globalización, y desde donde se acabará por transformarla"*.⁵

Y pienso que es precisamente en medio de todas esas articulaciones donde la comprensión de la importancia de lo popular cobra sentido, y la manera de articular tiene que pasar necesariamente por la apropiación de los medios masivos. Sigo creyendo en esto.

Quisiera ilustrar mi exposición con documental hecho hace algunos años en el Carnaval de Barranquilla, se trata de una visión intimista del carnaval a través de personajes de la comunidad gay organizada, que utilizan el espacio festivo en la reafirmación de su identidad sexual. Veamos entonces "Cada uno sabe su secreto".

NOTAS

¹ Néstor García Canclini. "Las culturas populares en el capitalismo". 1979.

² Jesús Martín Barbero. "De los Medios a Las Mediaciones". G Gil. Ediciones. Barcelona 1987. Pág 36.

³ *Revista Semana*. "Close up". 23 de julio 1984.

⁴ Enrique Pulecio. *El Tiempo*. "La fiesta popular en el documental". 25 de mayo de 1986. Lecturas Dominicales.

⁵ Jesús Martín Barbero. "Globalización e integración desde una perspectiva cultural". p.4. Conferencia dictada en una reunión sobre integración regional propiciada por la Cancillería Colombiana.

**Gloria Triana*

Antropóloga-Documentalista. Gestora Cultural y codirectora del Festival de Artes Escénicas del Caribe.

Ex embajadora en el Salvador y codirectora de la firma "Imaginación".