

La urbe

y el nacimiento de las industrias culturales

□ Héctor Bujanda
José Carvajal

«En la ciudad adquieren su peso y relieve las actuales imbricaciones entre cultura y comunicación, su remitir no sólo a los efectos de los medios y sus innovaciones tecnológicas, sino a las nuevas formas de socialidad con que la gente enfrenta la heterogeneidad simbólica y la inabarcabilidad de la ciudad, y cuya expresión más cierta está en los cambios que atraviesan los modos de experimentar la pertenencia al territorio y las formas de vivir la identidad.»
Jesús Martín Barbero

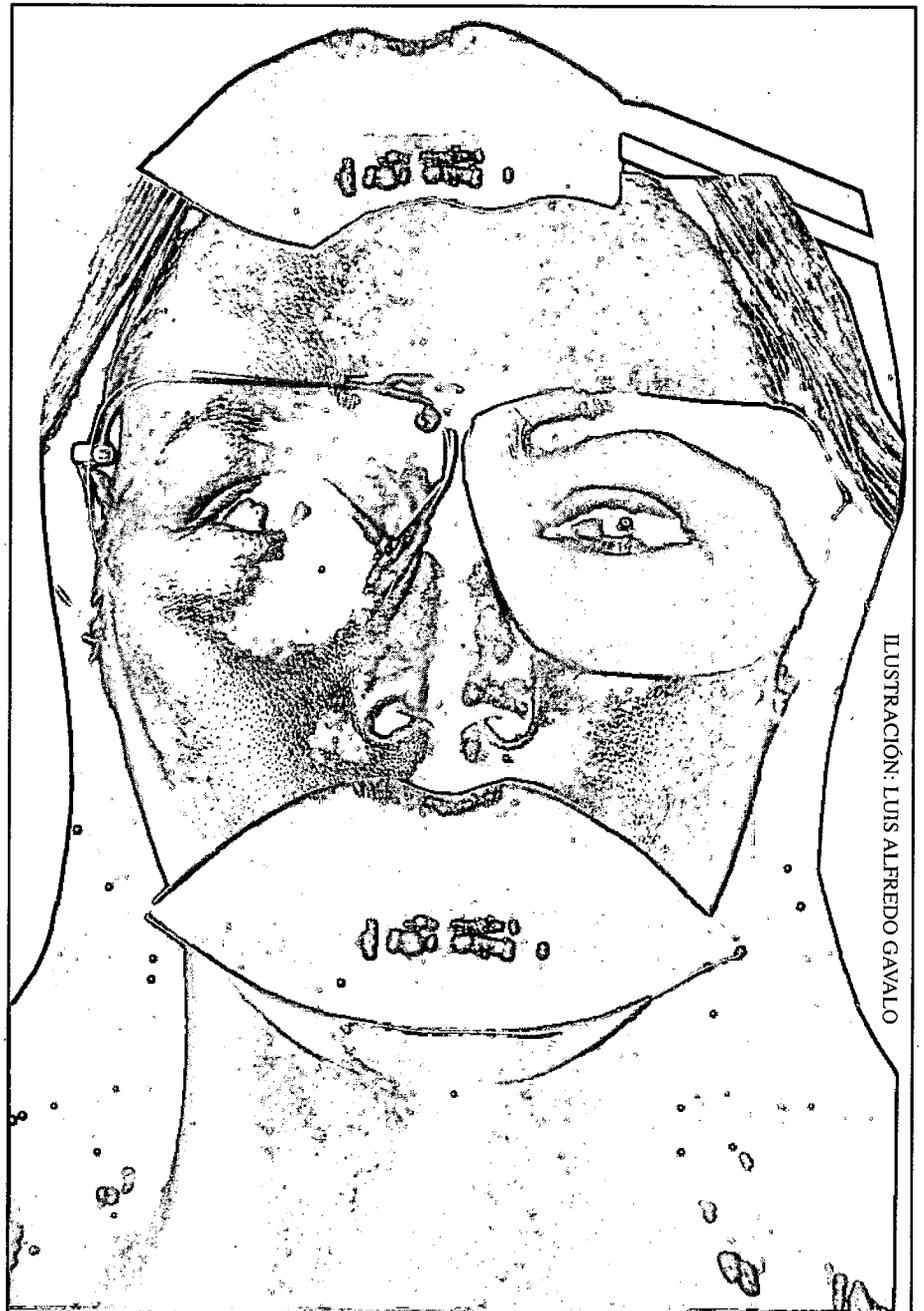


ILUSTRACIÓN: LUIS ALFREDO GAVALO

Resumen

En los comienzos de la modernidad en América Latina, la organización política de la identidad nacional implicó una redistribución de los patrimonios, un reacomodo del mapa cultural. Esta historia está cargada de conflictos, resistencias y dramas socioculturales que se manifestarían de diversos modos en el nuevo marco de convivencia: la urbe. Muchos sectores reclamaban su derecho a expresar sus imaginarios, creencias y religiones. El caldo multiétnico empezó a hervir a medida que se masificaba la ciudad y en ese escenario cultural los medios de comunicación, especialmente la radio, jugarían papel preponderante en la mediación con toda la gama de culturas.

Abstract

In the beginning of the modern era in Latin America, the political organization of the national identity caused a redistribution of the equities and a change in the culture. This history is plenty of social and cultural conflicts, oppositions and dramas that appeared in many senses in the new way of living: the metropolis. Many sectors claimed the right to express their imagination, beliefs and religions. The multi-ethnic environment began to dominate on the same place than the growth of the city. In this cultural scenario the communication media, specially the radio, played a very important role in the understanding with all these heterogeneous cultures.

**MODERNIDAD EN AMÉRICA LATINA.
ESPACIO DE REDISTRIBUCIÓN CULTURAL**

Para algunos estudiosos como Jesús Martín Barbero, la modernidad en el continente se inicia tímidamente en la segunda mitad del siglo XIX, momento en que la mayoría de los países realizaban un esfuerzo por dotar de estabilidad política y militar a las desestructuradas formas sociales que habían sobrevivido del proceso de independencia. Esa etapa, en un primer momento, fue impulsada por élites oligarcas con formación europea, por campañas de alfabetización y participación política (a través del voto) y por renovados contenidos filosóficos y científicos (la irrupción paulatina del pensamiento positivista) que esbozaban, en sus presupuestos, los caminos para construir una sociedad civilizada regida por los valores de la moral, la ética y la razón.

Ese proceso, según Néstor García Canclini, se extendió hasta los años veinte de este siglo, cuando la dinámica de la economía internacional, vinculada de manera decisiva con las necesidades locales, aceleró la asunción por parte de los estados latinoamericanos de un proyecto de desarrollo que buscaba fortalecer, esencialmente, la noción de nación (la suma de todos los habitantes en el espacio y tiempo de un país) y el consecuente desarrollo económico.

A partir de esta segunda década se inicia un proceso complejo de desarrollo de mercados internos, de industrialización, de instituciones políticas, de redes de comunicación nacional, de fortalecimiento de industrias culturales (la radio, los discos) y de reestructuración del espacio demográfico, con la consecuente importancia dada a las capitales y centros industriales.

La nación empieza a tener contornos definidos y uno de ellos será la ciudad, la urbe, el centro desde donde el proyecto nace y se desplaza a los diversos rincones del país. Allí se iniciaría un proceso de inesperadas consecuencias que marcó el definitivo deslinde con las élites oligarcas tradicionales y una recomposición dramática del sentido de territorialidad. Empezaba a surgir la sociedad masificada y con ello la llegada a las capitales, en mareas febriles, de las diversas culturas locales y rurales. Nuevos espectadores, nuevas demandas, nuevos productores y consumidores simbólicos se tropezarían en la misma cuadra, en el mismo barrio, en las mismas calles, en la misma plaza. La ciudad

empezaba, en los años veinte, a ser resumen e imagen de la idea de nación.

Desde los años veinte la mayoría de los países de América Latina inician un proceso de reorganización de sus economías y de readecuación de sus estructuras políticas. La industrialización se lleva a cabo en base (sic) a la sustitución de importaciones, a la conformación de un mercado interno y a un empleo creciente de mano de obra en el que es decisiva la intervención del Estado y sus inversiones en obras de infraestructura para transporte y comunicaciones.¹

Entre las décadas de 1920 y 1930, para García Canclini, empieza la expansión democratizadora (sectores sociales que logran acceder a la escuela, la salud, la seguridad, el empleo), crece la ola migratoria, el desarrollo de la formación política de sectores medios y liberales, y la consolidación de medios de difusión masiva como la radio y la prensa. A eso se suman infraestructuras como la construcción de carreteras, líneas ferroviarias, servicios telegráfico y telefónico que aceleraron con urgencia la asunción de modelos político-sociales que proclamaban la idea de lo nacional.

La identidad cultural, vista como un parto de necesidades, parecía la tarea primordial de los estados latinoamericanos en aquel momento: había que forjar una imagen totalizante que integrara a todos los sectores sociales y dotara de sentido a todos los ciudadanos.

En un primer momento de la etapa de industrialización, la identidad cultural como proyecto político buscó actuar sobre la heterogeneidad social y temporal (la existencia de diversos imaginarios y tiempos históricos) para que la sociedad entera se incorporara al desarrollo económico. Había que partir con urgencia de una idea homogénea de nación.

Surge así un nacionalismo nuevo, basado en la idea de una cultura nacional, que sería la síntesis de la particularidad cultural y la generalidad política, de la que las diferentes culturas étnicas o regionales serían expresiones. La nación incorpora al pueblo "transformando la multiplicidad de deseos de las diversas culturas en un único deseo, el del participar del sentimiento nacional."²

La organización política de la identidad nacional implicó una redistribución de los patrimonios y por ende un reacomodo del mapa cultural. El Estado se concentró, en casi todos los países del continente, en la definición y relanza-

miento de los patrimonios culturales. Es decir, se concentró en la tarea de unificar sin conflictos y a través de sus políticas, las diversas tradiciones culturales. De modo que quedó escindida la agenda de tareas, como apunta García Canclini: el Estado controlaría y difundiría la tradición y los sectores privados se encargarían de la promoción y comercialización de las vanguardias artísticas y del incipiente mercado simbólico que ofrecían los medios de comunicación (radio y prensa especialmente) para la época.

Pero esta historia está cargada de conflictos, de resistencias, de reacomodos y dramas socio-culturales que se manifestarían de diversos modos en el nuevo marco de convivencia: la urbe. Muchos sectores reclaman su derecho a hablar, su derecho a expresar sus imaginarios, sus creencias y religiones. El caldo multiétnico empezó a hervir a medida que se masificaba la ciudad y en ese abigarrado escenario cultural los medios de comunicación jugarían un papel preponderante en la mediación con toda la gama heterogénea de culturas, especialmente la radio.

Derecho a hablar, derecho a significar, derecho a sobrevivir. Reclamos físicos y culturales. A partir de los años treinta, decisivamente, la ciudad será el epicentro de una amalgama cultural supersincrética, como hemos explicado antes, en la cual saldrían géneros musicales que por su capacidad para juntar, para pactar y forcejear, para sumar en el seno de sus propias heridas (operaciones de incorporación y sacrificio) se convertirían en verdaderos himnos urbanos. Primero sería el bolero (ese enlace maravilloso entre cultura familiar y colectiva, entre casa y bar, entre tradición y radio e industria del disco); después vendría la ranchera (relación patrimonio y cine, bar y nacionalismo); y por último la salsa (respuesta radical a la exclusión, barrio y fiesta relacionados con resistencia, y marginalización con mercado). La masificación en las ciudades se haría un proceso irreversible como cuenta el historiador José Luis Romero.

Hubo una especie de explosión de gente, en la que no se podía medir cuánto era mayor el número y cuánta era la mayor decisión para conseguir que se contara con ellos y se les oyera. Eran las ciudades que empezaban a masificarse. En rigor, esa masa no tenía sistema coherente de actitudes ni un conjunto armonioso de normas. Cada grupo tenía las suyas. La sociedad no poseía ya un estilo de vida sino muchos modos de vida

*sin estilo. La masa, marginal durante mucho tiempo, invadía el centro de la ciudad y lo resignificaba imponiendo la ruptura ostensible de las formas de "urbanidad" (...) Y al mismo tiempo masa significaba también la aparición del "folclore aluvial", la moderna cultura urbana, la del tango y el fútbol, hecha de mestizajes e impurezas, de patetismo popular y arribismo burgués. Salida del suburbio, la masa le da forma al estallido de la ciudad.*³

Muy pronto la ciudad propiciaría la formación de culturas híbridas y una nueva concepción de lo popular, como aquello que producía el universo de las masas en el escenario urbano. Recomposición de imaginarios, establecimiento de frágiles figuras de identidad cultural, formación de nuevos barrios y congregaciones, proyectos políticos, ideologías, formas en definitiva de acoplarse a la modernidad. "Mestizajes e impurezas", como las denomina Romero, que darán expresiones nuevas a viejos patrimonios en conflicto sociocultural.

*Tener una identidad sería, ante todo, tener un país, una ciudad o barrio, una entidad donde todo lo compartido por los que habitan ese lugar se vuelve idéntico o intercambiable. En esos territorios la identidad se pone en escena, se celebra en las fiestas y se dramatiza también en los rituales cotidianos.*⁴

En la ciudad, en la convivencia, saldrían ritmos, creencias e imaginarios que nunca hubieran surgido en comunidades rurales y aisladas. La sociedad-encrucijada, como la define Martín Barbero, fue el marco, el recipiente en donde se cocinaron las primeras manifestaciones de la cultura urbana en el continente. Aquellas que con la consolidación de las industrias culturales rápidamente se convirtieron en una imagen mediada de la nación. Lo urbano ascendió rápido a los cielos de la cultura nacional y lo hizo no como accesorio o periferia de un discurso cultural proteico e histórico, sino como columna vertebral de la idiosincrasia del presente (el bolero y más decisivamente la ranchera, pero también el radioteatro y el melodrama radial).

Pero la cultura urbana le debe a la formación del nuevo territorio de lo popular una de sus definiciones básicas dentro del nuevo mapa cultural. Masas que llegan a la ciudad y reinscriben sus imaginarios, su capital simbólico en nuevos espacios (ubicados la mayoría de las veces en la periferia de la ciudad) y con-

vierten esos lugares en intensos focos de intercambio sociocultural. El barrio, al igual que el solar de Antonio Benítez Rojo, será el lugar para que se redefine la cultura popular. Universos rurales, la mayoría desconectados de la idea de nación se apropian de los espacios y a través de intercambios, préstamos, luchas, resistencias buscan encontrar en el nuevo "pacto" social una manera común de ver y vivir la experiencia humana.

El barrio, a su vez, también generará sus propios nódulos de intercambio sociocultural como la cuadra, el callejón, la plaza, la cancha deportiva, la casa política. En esos espacios cotidianos se reescenificarán prácticas y hábitos culturales, pero ya sin poder garantizar su performance original. La nueva situación social obligará a otros acoplamientos, otros usos. La música en el Caribe se inscribirá de manera decisiva dentro de este universo popular de las urbes.

*El barrio anuda y teje nuevas redes que tienen como ámbito social la cuadra, el café, el club, la sociedad de fomento y el comité político. A partir de ellos se irá forjando "una cultura específica de los sectores populares", diferente de la de aquellos trabajadores heroicos de principios de siglo, y distinta también de la del "centro" en relación con la cual a menudo se definía.*⁵

Por mucho tiempo se entendió el barrio como un lugar de exclusión y marginalización de lo social. Con ello se remataba un tema sumamente complejo, inscribiéndolo sólo en su dimensión socioeconómica. El barrio es un rico universo sociocultural en el que activamente se redistribuyen los contenidos simbólicos sociales, en una dinámica de ofertas y apropiaciones, y se construyen a su vez nuevas prácticas culturales que con el pasar de las décadas (especialmente en los años sesenta y setenta) y bajo la lógica del mercado, se introducirían con toda su fuerza y estética comunitaria en los grandes circuitos de oferta y demanda social.

Ese es el caso de la salsa, un ritmo que se gestó en las agrias calles de los barrios caribeños de la etapa del populismo y la industrialización, y terminó creando un imperio comercial que invadió radios, generó grandes ganancias comerciales dentro de la industria del disco y se reinscribió de manera decisiva como imaginario en otras clases sociales (vía fiestas, vía discoteca, vía concierto en vivo, vía películas de cine, programas de radio y de televisión).

De manera que el barrio no sólo fue exclusión y marginación sino también reconocimiento y lugar de constitución de identidades, como afirma Jesús Martín Barbero.

*El barrio aparece entonces como el gran mediador entre el universo privado de la casa y el mundo público de la ciudad, un espacio que se entrecruza en base a ciertos tipos específicos de sociabilidad y en última de comunicación: entre parientes y entre vecinos.*⁶

La lucha por superponer relatos, neutralizarlos, apropiarlos o reivindicarlos en el nuevo espacio demográfico del barrio dio origen a conflictos, resistencias, subversiones, complicidades y reapropiaciones simbólicas que fueron inéditas hasta ese momento.

A partir de los años treinta la aceleración de la masa rebasaría todos los pronósticos político-culturales y las soluciones de emergencia (asunción estratégica de imaginarios y patrimonios, formas todas de identidad cultural) se hicieron hábito cotidiano.

*Para las clases populares, en cambio, aunque eran las más indefensas frente a las nuevas condiciones y situaciones, la masificación entrañó más ganancias que pérdidas. No sólo en ella estaba su posibilidad de supervivencia física, sino su posibilidad de acceso y ascenso cultural. La nueva cultura, la cultura de masa, empezó siendo una cultura no sólo dirigida a las masas, sino en la que las masas encontraron reasumidas, de la música a los relatos en la radio y el cine, algunas de sus formas básicas de ver el mundo, de sentirlo y de expresarlo.*⁷

PAPEL DE LAS INDUSTRIAS CULTURALES EN EL NUEVO MAPA DE LO SOCIAL

Lejos de concebir la actividad de los medios masivos como una obra coordinada por sectores hegemónicos con propósitos ideologizantes, habría que analizar cómo estos medios se constituyeron (especialmente la radio y el cine) en grandes mediadores de las masas urbanas, dispensadores de identidad e integración social.

Tanto el bolero, una marca que atravesó la radio y la incipiente industria del disco, como el cine mexicano (y con ello la canción ranchera), el primer medio dispensador de oralidad secundaria (esto es que los imaginarios ya no devienen de la escritura sino de una experiencia audiovisual), habría que analizarlos como grandes capitalizadores de la voluntad colec-

“

Ese es el caso de la salsa, un ritmo que se gestó en las agrias calles de los barrios caribeños de la etapa del populismo y la industrialización, y terminó creando un imperio comercial que invadió radios, generó grandes ganancias comerciales dentro de la industria del disco y se reinscribió de manera decisiva como imaginario en otras clases sociales (vía fiestas, vía discoteca, vía concierto en vivo, vía películas de cine, programas de radio y de televisión).

”

tiva y fabricantes protagónicos de la identidad cultural.

No hay que escandalizarse por eso, ambas expresiones, tanto el bolero como el cine mexicano en tanto género, han sido asimiladas como patrimonio cultural de la región y consideradas manifestaciones pioneras de la modernidad latinoamericana. Textos fundantes, en definitiva, de un nuevo escenario sociocultural que le debe a los medios de comunicación de masas haber actuado como espacio de disolución y re-asunción de ritmos e imaginarios colectivos que hasta ese momento eran heterogéneos.

La redistribución de los imaginarios colectivos, para usar el punto de vista de García Canclini, realizada por los medios de comunicación masiva “generó interacciones más fluidas entre lo culto y lo popular, lo tradicional y lo moderno”.⁸

De manera que frente a la pantalla de cine, en las emisoras de radio, en la prensa, las fronteras que dividían claramente los universos simbólicos de las clases sociales se van a ir difuminando y se cons-

tituirán paulatinamente en patrimonios estables asociados al proceso de modernización.

Los medios serían grandes empresas de disolución cultural y de redramatización de antiguos patrimonios. Cumplirán una función de integración y cohesión social que intentará simular un panorama estable y homogéneo. Aunque la radio reprodujo el habla, la idiosincrasia y las creencias de grupos y sectores populares en específico (fue la primera gran aventura de la segmentación), los medios en general actuaron más en la mediación de las diferencias y en el relanzamiento de puntos de vista comunitarios. Ese sería su gran papel: reacomodar un universo inestable de colectividades que habían llegado a la modernización sin carnet de identificación.

*La atención a las mediaciones y a los movimientos sociales ha mostrado la necesidad de distinguir dos etapas bien diferentes en el proceso de implantación de los medios y constitución de lo masivo en América Latina. Una primera, que va de los años treinta a finales de los años cincuenta, en la que tanto la eficacia como el sentido social de los medios hay que buscarlos más que del lado de su organización industrial y sus contenidos ideológicos, en el modo de apropiación y reconocimiento que de ellos y de sí mismas a través de ellos hicieron las masas populares (...) Dicho de otro modo, el papel decisivo que los medios masivos juegan en ese período residió en su capacidad de hacerse voceros de la interpretación que desde el populismo convertía a las masas en pueblo y al pueblo en Nación.*⁹

Según Barbero, tanto el cine como la radio ofrecieron una primera “imagen” de la vida cotidiana de la Nación. Ellos juntaban al colectivo y a través de sus productos invocaban un sentido de pertenencia en lo urbano que dotaba a las clases populares de figuras estables de conocimiento. Eso es: una puesta al día de ideas abstractas como nación, patria, proyecto nacional, bien común a través del uso del habla y de los imaginarios colectivos. La nación, pues, se convertía en un asunto sentimental, emocional y vivencial (la historia de charros, la radio-novela, el bolero, los corridos difundidos en radio). El cine fue el medio que vertebó definitivamente la cultura de masas en los tempranos años cincuenta.

El cine media vital y socialmente en la constitución de esa nueva experiencia

cultural, que es la popular urbana: él va a ser su primer "lenguaje". Más allá de lo reaccionario de los contenidos y de los esquematismos de forma, el cine va a conectar con el hambre de las masas por hacerse visibles socialmente. Y se va a inscribir en ese movimiento poniendo imagen y voz a la "identidad nacional". Pues al cine la gente va a verse, en una secuencia de imágenes que más que argumentos le entrega gestos, rostros, modos de hablar y caminar, paisajes, colores. Y al permitir al pueblo verse, lo nacionaliza. No le otorga nacionalidad, pero sí los modos de resentirla.¹⁰

La radio, a diferencia del cine, es el primer medio que se introduce sin permiso en la sala de la casa. La radio será muy rápidamente el medio que integre a su alrededor el núcleo familiar y será además, por su lógica mediadora, puente o enlace con el mundo exterior. La radio dará no sólo cuenta de todo lo que sucede local, nacional e internacionalmente, sino que en el lenguaje de las clases populares unirá percepciones, creencias, puntos de vista y gustos familiares. El fútbol, el melodrama, el bolero y el tango rápidamente penetraron la programación radial y constituyeron un eficaz dispositivo para la identificación colectiva.

La radio tuvo infinito éxito en América Latina y fue el primer ensayo para la segmentación de públicos. Había emisoras que atendían a determinadas clases y su principio de oralidad se conectaba también a culturas rurales y locales premodernas (al margen de la escritura y de los principios ilustrados) que vivían de sus relatos orales, de sus intercambios de habla. De manera que la radio fue el más sólido puente o vaso comunicante de culturas que se incorporaron descalzas al furor urbano de la modernización. Eso quiere decir que junto a la educación y el cine conformó una tríada en la que se soportó la primera aventura de "formación" exclusivamente urbana de las clases populares.

Con el cine, la radio será el otro medio que permitirá conectar lo que viene de las culturas campesinas con el mundo de la sensibilidad urbana. Conservando sus hablas, sus canciones y no poco de su humor, la radio mediará entre tradición y modernidad, y será también el vehículo más eficaz —hasta la adopción de la televisión a finales de los años cincuenta— de valores clasistas y racistas, y de la reducción de la cultura a slogans: una creciente deformación melódica o ideol

lógica de las canciones y un nacionalismo que se torna cada día más hueco y pintoresco (...) Cine y radio serán al mismo tiempo los gestores de una integración musical latinoamericana que se apoyará tanto en la "popularidad" de ciertos ritmos —el bolero, la ranchera, el tango— como sobre la mitificación de algunos ídolos de la canción.¹¹

También la radio será una importante difusora de los ritmos caribeños como la guaracha y el son. Géneros que con la masificación de los barrios populares en las décadas del cincuenta, sesenta y setenta terminarían transformándose en un ritmo avinagrado, duro, callejero que intentaba reproducir, tanto melódica como líricamente, los avatares de la vida cotidiana en el barrio: la salsa. Ahora nos dedicaremos a analizar los tres géneros musicales escogidos —bolero, ranchera y salsa— y cómo éstos fueron adquiriendo importancia sociocultural para las urbes caribeñas. Entendiendo siempre que esta música no nació en el vacío sino es producto de la transformación paulatina e histórica de ritmos y líricas provenientes de culturas locales, de étnias, de sistemas sociales de dominación colonial, de culturas ancestrales (como la africana), de rituales religiosos, de resistencia e invocación mítica.

Estos géneros, como el mismo proceso sociocultural que ocurrió en Brasil con la samba, son consecuencia de un arduo proceso de forcejeo (político a fin de cuentas) en el que gracias a innumerables transacciones lograron traspasar la frontera de lo grupal, de lo local para llegar al circuito de las industrias culturales y al universo complejo de las clases sociales.

Muchos estudios revelan que en las últimas décadas las culturas tradicionales se han desarrollado transformándose. Este crecimiento se debe, al menos, a cuatro tipos de causas: a) la imposibilidad de incorporar a toda la población a la producción industrial urbana; b) la necesidad del mercado de incluir las estructuras y los bienes simbólicos tradicionales en los circuitos masivos de comunicación, para alcanzar aún más a las capas populares menos integradas a la modernidad; c) el interés de los sistemas políticos por tomar en cuenta el folclor a fin de fortalecer su hegemonía y legitimidad; d) la continuidad en la producción cultural de los sectores populares.¹²

Pero esa transformación no habría tenido valor sociocultural a no ser porque también es la viva expresión de la persis-

tencia comunitaria, la necesidad de continuidad y la manera de garantizar una tradición que se remite a siglos. El bolero, la ranchera y la salsa son expresiones dinámicas de culturas que reencarnaron en la urbe y demostraron cuánto tenían que decirle al mundo y cuán sabias eran para sobrevivir a los cambios que exigía la modernidad. En definitiva, estos ritmos vienen a ser una huella profunda, un texto, como decía Barbero, con múltiples trayectorias de sentido, que remiten al palenque, al barracón, a la poesía española, a las danzas de salón, al campesinado y la resistencia indígena. Son una solución, en sí mismas, supersincrética que encierra matrices socioculturales y temporalidades muy diversas. Son el vivo ejemplo de la modernidad latinoamericana, es decir, una constante incertidumbre entre futuro y pasado, entre renovación y conservación, entre vanguardia y tradición.

El sagrado kitsch del amor.

El bolero

De ahora en adelante, la salsa, la ranchera y el bolero serán géneros considerados por sus constantes rítmicas y discursivas. Sencillamente porque nos interesa, más que su historicidad (carnet de identidad, canciones, fechas, etc.), sus códigos claves, así como su capacidad para convocar el ritual y levantar espirales míticas en la colectividad contemporánea.

Esto en definitiva nos permitirá confrontar las constantes socio-culturales de una práctica musical dada con la recreación ficcional de algunas obras venezolanas relacionadas con esta música. En estos casos el espacio narrativo, el decir de los personajes, el tejido cultural se han elaborado como una inscripción exclusivamente caribeña.

El sociólogo Carlos Monsiváis aprecia el proceso de formación y aceptación masiva del bolero en México a partir de los años cuarenta. En una sociedad que ha ido despertando del letargo dictatorial de principios de siglo (el llamado «porfiriatos»), al igual que ocurrió en Venezuela con el régimen gomecista, con su manto de conservadurismo moral y lecciones de historia heroica, los grandes centros del comercio y la negociación —las ciudades— empiezan a perfilarse dentro de los parámetros de lo moderno, de lo cosmopolita (ciudad del mundo), confrontando y desafiando el régimen de las costumbres y las buenas morales.

Antes de la llegada del proceso industrial a América Latina y el Caribe, las

sociedades latinoamericanas se debatían entre la anarquía y las fuertes dictaduras.

La Iglesia, el ejército y el Estado imperial español fueron nuestras instituciones más antiguas. La independencia expulsó al Estado español. La Iglesia y el ejército permanecieron, a veces más fuertes que los incipientes estados nacionales, aunque siempre más fuertes que las débiles sociedades civiles. El resultado fue anarquía y fue dictadura, alternándose hasta la desesperación en la mayoría de nuestras ciudades. Bajo la tradición religiosa, bajo sus convenciones morales, bajo la reputación y respetabilidad de las jerarquías y gestas militares, bajo el silencioso manto de la política dura y caudillista, es que se inicia la transformación urbana de la vida social, la aparición de una sociedad civil con gustos, criterios y deseos de habla: entre orquestas sinuosas los concurrentes promueven e intercambian sus confianzas bursátiles, lo pecaminoso reemplaza -entre ovaciones- a lo subversivo y éntrale a la deleitosa alternativa ante la parroquia y la asamblea. Del confesionario a la conga (...) de las Hijas de María o el grupo conspirativo al bolero romántico (...) en los cuarenta, gracias al cine, la canción popular y la imagería de la vida nocturna, se acepta que el populacho, que el peladaje es también parte integral de la ciudad, noción que solo tardó cuatro siglos y medio en arribar a su reconocimiento.¹³

En esta reflexión de Carlos Monsiváis encontramos de nuevo el tema de lo marginal, de los amplios sectores sociales que, trabajando en la fábrica (nueva forma de producción de la urbe), en el comercio o bien desocupados, pueblan numerosos espacios de la ciudad, alimentando relatos, fábulas, canciones, creencias... En fin, autorizándose con su sola presencia, con su manera de vestirse, de saludar, de recorrer ciertas rutas en transporte público, comprar en los mercados, conversar en las plazas, recurrir a los burdeles, casas de asignación o de citas. De producir diversos y múltiples imaginarios y signos culturales.

A esta masa de anónimos se le responsabiliza en Cuba de «fundar» la música popular en las ciudades, y en México, según Monsiváis, de ser el ávido espectador de las nuevas transformaciones de la urbe. Para Rafael Castillo Zapata, en tanto, el bolero como discurso amoroso remite a un estado premoderno de la sociedad.

Pudo forjarse y arraigarse en nuestro imaginario colectivo durante un tiempo

“

Es a través del bolero antillano que la poesía romántica (lírica más bien, retórico donde florece la tesitura de los sentimientos y reacomodos del alma) vuelve a enrumbarse sobre las cuerdas de una melodía.

”

en el que todavía estábamos a salvo de ciertas insensateces del progreso, y éramos más apasionados, lo suficientemente inocentes como para reproducir, en pleno siglo XX y mediados por nuestro romanticismo y modernismo decadentes, en lengua romance y mestiza, los discursos de los trovadores y la errabundez de la juglaría.¹⁴

Esta aseveración vincula al bolero con la concepción del amor occidental desprendida del código de la lírica provenzal, realizado por trovadores y juglares que le cantaban al amor de princesas y cortesanas. Esta característica medieval del amor, según Octavio Paz, ha venido transfigurándose con el andar de los siglos y permanece intacta, al menos en sus figuras más esenciales.

Partiendo de una tentadora relación entre el código del amor cortés, el que nace de un hecho herético como es pensar que el verdadero amor no puede darse dentro de la institución matrimonial (interregno de conveniencias e intereses materiales, militares, de casta) y el discurso poético hispánico, sobre todo romántico y moderno (el que se rebela contra los gustos de una burguesía acomodada en sus caprichos y frivolidades), es que puede comprenderse el surgimiento del texto bolerístico.

Rafael Castillo Zapata así lo intenta ver en un pasaje de su libro *Fenomenología del bolero*, transfiriendo no sólo el código cortés a las figuras retóricas esenciales del bolero, sino además a su forma de representación: del juglar a la serenata,

la poesía lírica recobra en las notas musicales todo su vigor y despliegue comunitario (su drama escénico, su tono declamativo y su intensidad confesional).

Es a través del bolero antillano que la poesía romántica (lírica más bien, ejercicio retórico donde florece la tesitura de los sentimientos y reacomodos del alma) vuelve a enrumbarse sobre las cuerdas de una melodía.

Monsiváis dice que en la mezcla de las representaciones heroicas del siglo pasado, su retorización nacional, y la poesía, estriba uno de los soportes del bolero: esa con-fusión de machismo guerrero y poesía suplicante, empañada de las formas más retorcidas del romanticismo.

Durante más de un largo siglo latinoamericano la poesía es, masivamente, instrumento de uso cotidiano, prueba irrefutable de la calidad cultural (el alcance social) de una velada hogareña; de modo principal, el mayor acervo ideológico para medirse con el amor, la adversidad, la vida interior. Los alfabetos retienen piadosa y cuantiosamente los versos y los “absolutamente ajenos a las musas” suelen vivir bajo el influjo de poemas y actitudes poéticas que casi de seguro jamás hayan oído comentar.¹⁵

Esta lírica de consumo y producción masiva es una especie de jergón retórico, sustancia literaria que circula aquí y allá, autorizada o des-autorizadamente y que su alcance social nunca es uniforme pero sí múltiple y colectivo.

Es por ello que Rafael Castillo Zapata vincula el acabado bolerístico con la producción estética comunitaria, tal como si de una receta de cocina se tratase: cada quien enriquece una estrofa, le da sus giros propios, la pone en función de su limitada o amplia tesitura, inclina más sus dramáticos versos o los levanta con un dejo de esperanza.

Lírica callejera, hecha para la serenata y la fiesta, pensión o casa de familia, el bolero encontrará rápidamente un sitio mejor para su multiplicación: el bar, el *dancing*, la radio y el cine. En la ciudad moderna, la masificación¹⁶, la producción en gran escala, la atención más aguda sobre las demandas colectivas generará un concepto nacional y regional de la música y específicamente del decir bolerístico, que será imposible subvertir. Ahora, como dice Monsiváis: «la densidad de los estereotipos será la facilidad de los comentaristas».¹⁷

Si «el bolero no es otra cosa (...) que

un elaborado dispositivo cuyas instancias discursivas sirven para organizar simbólicamente la experiencia amorosa del que se enamora en este continente»¹⁸, tal como lo conceptúa Castillo Zapata, entonces este género es una representación del decir amoroso y a su vez es dispensador, en un *feedback* apasionante, de modelos de actuación y de resolución de la posible expresión sentimental.

*Tapiz y espejo, en sus despliegues discursivos el hombre que se enamora en nuestro continente encuentra la posibilidad de reconocerse a sí mismo en la peculiaridad de su amor como si, en efecto, él fuera el motivo del tema pasional que desarrollan sus argumentos emblemáticos; como si, ciertamente, él fuera el modelo de esos diseños melódicos - emblemáticos en lo que puede contemplarse y asumirse como ser que ama, sujeto sujetado al amor.*¹⁹

He aquí la dualidad eficaz del bolero: es artificio que se elige para desentrañar los nudos sentimentales, y motivo en sí mismo de reconocimiento colectivo, de transferencia afectiva. Este género musical, tendido sobre la gramática poética provenzal, y con melodías mestizas que llevan el sabor del bongó, las claves y las maracas para darle una cierta percusión interna a los cuerpos y a la temperatura del alma, goza de acuerdos colectivos en toda la región apenas se inicia su auge. Años cuarenta que no son desligables de los revuelos de la radio y el cine.

*De los veinte a los cuarenta -décadas de su solidificación y encumbramiento- la cursilería humana es la manera natural de hacerse de la riqueza nueva y claridad del (único) idioma público a la mano, mezcla de reminiscencias pronunciadas, filosofía -de-la-vida y apetencias de prestigio social.*²⁰

Lenguaje público que adquiere tonos filosóficos existenciales, imágenes poéticas consumadas y giros modernos que lo hacen crecer como todo género, por repetición y regla. De ahí que Rafael Castillo Zapata se haya tomado el esfuerzo de organizar sus principales figuras retóricas, sus estrategias argumentales para hacer del bolero (aproximación tan legítima como cualquier otra) una lengua con todas sus «leyes» internas que organizan significación colectiva.

Las figuras que caracterizan la práctica discursiva del bolero como lengua ritual (...) no son más que "desarrollos argumentales estereotipados", tópicos cuya eficacia expresiva, comprobada por

*el uso y abuso enunciativos, no hace sino sostener su vigencia (...) Unidades sólidas, afirmadas, envalentonadas por el apego que la comunidad ha desarrollado con respecto a ellas -protegiéndolas y conservándolas como tesoro cultural, como patrimonio anímico invaluable- las figuras, más que informar o develar aspectos nuevos del mundo, son los agentes discursivos generados colectivamente que sirven para reforzar y sostener un punto de vista amoroso (...)*²¹

Esta apreciación tan esclarecedora permite traer nuevamente la reflexión sobre la cultura Caribe. Dentro de sus constantes en el tiempo, la cultura descentrada de la cuenca, su significante arenoso y movedizo, se preocupa más, en sus mecanismos de intercambio y producción social, de reactualizar una performance ya hecha en otro tiempo y espacio.

Más que afanarse en la cultura de lo nuevo, el bolero reproduce y aprovecha los escenarios del progreso para desplegarse como estética vinculada a la tradición. El bolero rápidamente se plegará a los nuevos formatos narrativos del universo mediático (radio e industria del disco).

Esta aseveración podría remitirnos a la perspectiva dual que tiene Umberto Eco de la cultura. Por un lado existe una fuerza que experimenta sobre formas posibles, asociada a los movimientos de vanguardia, y otra que se erige de las vastas mediaciones sociales.

*Un sistema de "traducciones" y de "mediaciones" (...) que por su modo de formar (con los sistemas de valores conexos) se encuentra a niveles de más vasta comprensión, integrado ya en la sensibilidad común, en una dialéctica de recíprocas influencias muy difícil de definir (...) que se instaura a través de una serie de relaciones culturales de índole diversa.*²²

Este piso que ofrecen las formas consumadas en el Caribe, históricamente consumadas, tanto melódicas como discursivas, permiten reconocer el inmenso influjo que tiene el bolero en la sensibilidad colectiva. Será en este siglo que la cultura caribeña, encabezada primordialmente por su música popular, se perpetúe masivamente gracias al poder de penetración de la industria cultural.

El bolero es un ejemplo que se ajusta perfectamente a esta lectura, pues en un lapso de veinte años se convirtió en el lenguaje con el que se nombra el amor y el desamor, la fidelidad y la traición en este continente. Y eso es posible por el

papel que jugó la radio, la industria del cine mexicano, fundamentalmente, y la tímida industria fonográfica, que potenciaron y multiplicaron «la gama de soluciones» que nos ofrece el bolero.

*La necesidad de expansión y diversión generada de modo creciente en las recién consolidadas metrópolis continentales motivó la adopción, muchas veces violenta, de formas masivas de fruición pública (...) El bolero mismo, por su parte, se constituye como instrumento masivo de elaboración simbólica de lo amoroso, gracias a la propagación de la radio en las ciudades hispano-americanas. Miles de nuevos hablantes aprendieron esta lengua amorosa escuchando los programas que transmitían la PXW en La Habana, la XEW en Ciudad de México, la HKF en Bogotá.*²³

El cine, por su parte, se convierte en un vehículo extraordinario para la transmisión bolerística (del discurso de lo amoroso), gracias al melodrama (género que según Monsiváis deambula entre el fracaso de la elegancia y la elegancia históricamente posible).

*La forma clásica para que la sociedad registre su temperamento moral y atestigüe sus convicciones íntimas sigue siendo el melodrama (ese punto intermedio entre la realización social y el pesimismo absoluto), vía directa hacia la expresión y fijación de los sentimientos socialmente válidos (...) Lo que a lo largo de toda la industria cultural buscan y hallan (los dueños) (...) es la comprensión sistemática de la realidad, unida en y transfigurada por el melodrama.*²⁴

Igualmente, el lenguaje del folletín, de la radionovela, del consultorio sentimental serán utilería y a su vez grandes impulsores (elementos expresivos, atmósferas conexas que despiertan el sentimiento de identidad) de la estética discursiva del bolero. Estos géneros, que junto al melodrama están clasificados por los refinamientos y las percepciones depuradas como de mal gusto, están afiliados a la industria cultural, a la reproductibilidad técnica del arte, y se han convertido en campos de estudio que funcionan dentro de los esquemas mediáticos contemporáneos.

El bolero, como discurso que se apropia de figuras poéticas pasadas y repasadas, por situaciones repetidas una y otra vez, por libretos idílicos comunes, está asociado a la estética del *kitsch*.

El kitsch es la obra que, para poder justificar su función estimuladora de

efectos (ruta que previamente ha conocido el éxito), se recubre con los despojos de otras experiencias, y se vende como arte sin reservas.²⁵

Pero en el caso del bolero su arte se vende sin reparos, a pesar de sus estrategias consumadas, porque su estructura expresiva, como dice Castillo Zapata, funciona como «estructura formal de reconocimiento», donde la repetición, el ritornelo, la alusión a otras cadenas melódicas y a otros desarrollos argumentales, permiten que emisores, receptores y transmisores convivan en un espacio vital y simbólico común.

De manera que el Caribe es una cultura que responde a la estética del kitsch en la medida que logra articular cadenas expresivas como estructuras formales de reconocimiento donde todos los participantes y espectadores de la región aportan un condimento de sus particulares experiencias culturales, en un ritual, en una puesta en escena que se repite en el tiempo, que se ensaya sin cesar.

Para concluir con esta aproximación al bolero, nos complace suscribir la definición que maneja Castillo Zapata porque de alguna manera resume todos los tópicos que hemos rozado en este capítulo.

La tradición que sustenta la vigencia formal del bolero y le proporciona su estabilidad de lengua amorosa multitudinaria es, entonces, el producto del encuentro de la herencia negroide, presente en sus ritmos e instrumentaciones, con el legado verbal y melódico hispánico, con los modos de representación característicos del melodrama decimonónico y contemporáneo, con las maneras estilísticas de nuestra poesía romántica y modernista de principios de siglo, y en general, con todas aquellas manifestaciones típicas de la llamada cultura de masas -radio-novela, folletín, consultorio sentimental- que gravitan en la órbita del kitsch.²⁶

Espiral mítica y mediática.

La ranchera

La diseminación del bolero a través de operaciones mediáticas de amplio alcance ha obligado también a especialistas y entendidos a estudiar el impacto y fenómeno bolerístico como un lugar de encantamientos míticos, de transferencias y proyecciones colectivas en torno a la figura del cantante. Igualmente, como espacio ritual de intercambio y congregación colectiva: el cine, la radio, la rocola...

Tenemos en el Caribe un amplio catálogo de ídolos de la canción amorosa que

“

El bolero es un ejemplo que se ajusta perfectamente a esta lectura, pues en un lapso de veinte años se convirtió en el lenguaje con el que se nombra el amor y el desamor, la fidelidad y la traición en este continente. Y eso es posible por el papel que jugó la radio, la industria del cine mexicano, fundamentalmente, y la tímida industria fonográfica, que potenciaron y multiplicaron «la gama de soluciones» que nos ofrece el bolero.

”

gracias a la industria radial, fonográfica y cinematográfica pudieron implantar su presencia imperecedera en todos los rincones sentimentales del continente. Toña La Negra, Olga Guillot, Agustín Lara, Daniel Santos, Felipe Pirela, Julio Jaramillo, Lucho Gatica, Tito Rodríguez, La Lupe... entre muchos otros, hoy pertenecen al panteón musical del presente siglo gracias a la propagación, estimulación y ampliación de una memoria colectiva atravesada por los discursos mediáticos.

Cada uno con su personal característica, ha podido mantenerse en el recuerdo de la mayoría de nuestras ciudades, apareciendo y reapareciendo en viejas grabaciones, en desusadas rocolas, en nostálgicos *dancing*, en la voz impostora de un admirador, en alguna rápida serenata, o en algún *show* musical televisivo.

Pero en el caso de la ranchera, como género musical, el principal surtidor de su estética y su melodía no sólo proviene de la práctica comunitaria que viene depurándose en el seno de la nueva ciudad latinoamericana. La ranchera o bolero ranchera, como prefieren algunos decirle,

debe su consolidación continental al cine mexicano, a la manta blanca que proyecta imágenes aquí y allá, que va modelando esquemas y formatos de actuación en torno a una figura híbrida -mitad historia, mitad ficción- que se popularizó rápida y violentamente: “el charro”.

Para Carlos Monsiváis la ranchera coincide con «la edad dorada» del cine mexicano (aproximadamente entre 1933 y 1955), período en el que se articula una tradición en medio de las convulsiones socio-económicas que generan las migraciones y la modernización. Las clases populares, conglomerados que son el objeto predilecto de la industria cinematográfica, carentes como dice el sociólogo mexicano de metas y perspectivas económicas, necesitan asirse a sentimientos propios.

(Lo popular debe) hacerse del catálogo de confusiones indecibles a las que ordenan nombres preestablecidos: pasión, corazón, amor, borrachera y un volátil y níveo ser amado que bien debe llamarse Paloma. Esos nombres califican a muy distintas circunstancias y ninguna pasión será igual a otra o igual a sí misma y no hay semántica capaz de unificar tantos quebrantamientos simultáneos.²⁷

La ranchera es una espiral de doble zurcido, un engendro del cine, de la primera gran industria cultural que va a tener Latinoamérica, y de la tradición musical del bolero y el corrido mexicano.

En un contexto marcado por las fuertes inversiones en las áreas de la industria y la producción de materia prima, como el petróleo, en un intenso movimiento migratorio hacia esos polos de atracción económica -la incipiente metrópolis- la industria cinematográfica ensaya, como dice Monsiváis, la manufactura «de lo típico».

La fabricación de lo hondamente tradicional (...) El cine propone un género, la comedia ranchera, que se inicia con una reminiscencia de las bondades feudales (Allá en el rancho grande, Fernando Fuentes, 1936) y arrastra consigo una producción para consumo general, oferta de temporada que se solidifica al coincidir con las primeras asignaciones culturales deseosas de infundirle al mexicano esencias fijas y nítidas.²⁸

En las reflexiones que ha hecho García Canclini podemos ubicar esta etapa en el momento en que el continente asimila los procesos de industrialización y masificación con la finalidad de alcanzar la meta de la modernidad.²⁹ Surge un discurso de

lo culto, afiliado a la libertad de las formas y a la liberación de la estética, y un campo de lo popular que bajo los rigores de la Academia se estudia y difunde como "tradicición".

Habrán en lo sucesivo, como estrategia política, una propulsión y promoción de las prácticas culturales tradicionales como vía segura, según Monsiváis, para garantizar una apacible identidad entre las virulentas masas urbanas. La ranchera no escapa a esta estrategia.

*Es el gran golpe de una metafísica para las masas: allí está algo que sostiene reacciones y convulsiones ajenas al ámbito concreto de la ciudad, o mejor ajenas a cualquier ámbito concreto, ligadas a lo eterno, a la razón de ser profunda de la nacionalidad que se desdobra en la leyenda de la fiesta y se transfigura entre copa y copa.*³⁰

Uno de los rostros míticos es el que porta la memoria del origen, del lugar nunca vivido, el que necesita una delicada y apropiada operación de restauración para dotarlo de sentido. La industria del cine se vale de la indeterminación estética, de un formato que se aleja del nuevo imaginario urbano y combina relatos agrarios y feudales en clave amorosa, en narrativa sentimental.

Monsiváis también ha dedicado páginas a esta relación de la ranchera con un tiempo mítico que se propagó en las salas de cine de todo el Caribe y de Latinoamérica en general. Al formato sin origen del charro, a la escenografía agraria y al recurso ambiental del kitsch, se une una determinada manera de modular y de explicitar el discurso sentimental.

*El estruendo y la melodía implorante, y la letra sacrificial bosquejan una actitud distante o adversaria de lo «urbano» y lo «contemporáneo». En su adjetivo, la canción «ranchera» elige el estilo y la calidad de las emociones al alcance del auditorio y opta por aquellas inscritas en la idea de «rancho», de época anterior a lo industrial y tecnológico. El «rancho»: cuando la gente gozaba y sufría (en medio de la naturaleza) pasiones en serio, impulsos propios de la vida al aire libre, sin adorno o recatamientos (...) Comercialmente, la ranchera es otra prolongación de la sociedad apetecida por nuestro cine, aquella que mide su éxtasis por la elocuencia del fracaso amoroso.*³¹

El cine se valdrá de la derrota amorosa, de la retórica del melodrama para instalar en plenos años cuarenta y cincuenta, la escenografía vacía (mítica en

todo caso) y sentimental de la ranchera en los proyectores de todo el Continente.

La ideología nacionalista encarnada en los nuevos sectores populares -como dice Monsiváis- la elegancia como un sistema de apariencias articulado bajo ésta esencia, conseguirá en el kitsch cinematográfico una grata tentación, un motivo de identificación.

De esta manera, la espiral mítica y mediática se levanta como añoranza perdida en el auge y violencia de lo urbano, y como terreno melodramático en que la moral del amor, de la conjunción definitiva e imperecedera de los amantes (fuente primordial de la construcción de la familia y por ende de la salud social) se consagra.

Escalada hacia el cielo invisible y lumínico de una sala oscura, aspiración al reino de la masculinidad y del éxito amoroso, de la valentía y el ideal patrio; sería ésta la épica que durante dos horas emprende el espectador ante las tramas que encabezan sobre potros alazanes, en trajes bordados y barrocos, Pedro Infante y Jorge Negrete.

Pero el cine establece una estrecha relación con otros cielos urbanos: la cantina, la plaza, la esquina, la ventana de la serenata. Un estilo desnudo de los atuendos líricos, con los que galanteaba el bolero, se asienta entre los espectadores.

La receta indeterminada de lo agrario se va desplazando a medida que se afirma la identidad y la cohesión de las masas ciudadanas, y se poza en los años cincuenta en todo el escenario urbano. Especialmente en el ambiente y la atmósfera del arrabal.

*En la mitología del cine mexicano, el Arrabal reconcilia al cielo y el infierno, a la pureza extrema y el enfangamiento. A los necesitados de participación sentimental, para no sentirse defraudados.*³²

En ese puente que establece el cine para incorporarse a la moral predicada por instituciones tradicionales como la Iglesia, el Estado y la Sociedad, crecen las tramas que se retuercen en los límites de lo moralmente permitido, apelando a la prodigalidad del melodrama que limpia cualquier pirieta sospechosa.

De allí que como una doble ejecución de lo moral, el cine y la ranchera invitan al arrabal, a los lugares prohibidos por las convenciones y los buenos comportamientos, pero a su vez se persigna con la estrategia de la épica amorosa, de la batalla librada contra la perversión y la maldad.

De esta manera hemos aclarado de manera sucinta que la ranchera está vinculada irremediamente al cine, a los haces lumínicos que se levantan al cielo, tal como ascienden las voces implacables de Pedro Infante, Jorge Negrete, Pedro Armendáriz y Javier Solís.

Es una serenata personal que vive cada espectador, es una espiral que comienza a la hora de la función y se desvanece con el encendido de las luces en la sala y con la abertura de las puertas de «salida».

En ese regazo, en el deseo y la utopía del espectador, en el espacio donde cada ser latinoamericano busca un fragmento simbólico que lo desplace hacia una zona de paz y no-violenta cultural, es posible tomar el cielo por asalto, gracias a una razón que le atribuye Monsiváis al cine mexicano.

*El público mexicano (y latinoamericano, diría) lo forman los géneros (...) y lo confirman en su adición las grandes figuras, los arquetipos, la lluvia de estereotipos, los semblantes y los cuerpos privilegiados, las facciones «comunes y corrientes» que podrían ser del vecino, del pariente o de uno mismo (...)*³³

Ese espectador que ha tomado el cielo por asalto, lo ha hecho porque en el fondo ha remontado la distancia gracias al lugar común, a la familiaridad y a la compañía que le brindan las figuras predilectas de su personal pantalla.

En el fondo, el cielo del caribe no está tan lejos y como toda ficción divina, termina por expulsarnos rápida y violentamente de su lecho. Pero una vez que se accede a él no puede dejar de contársele, de nombrársele y repetírsele hasta su último término. Como lo hizo para la inmensa masa de necesitados la industria del cine mexicano.

Experiencia liminar. La salsa

Antes de que nos adentremos en el sonido que dominó la escena urbana de las ciudades caribeñas, entre finales de los años sesenta y setenta, sería bueno hacer un recuento mínimo que nos permita desentrañar las claves para comprender uno de los fenómenos socioculturales más ricos y complejos que ha producido el continente.

En otra parte de este trabajo describimos un panorama general de los diversos reacomodos socioculturales que se produjeron con el paulatino desmoronamiento del sistema de dominación colonial en el Caribe, especialmente en Cuba, y su consecuente lógica esclavista. Eso

provocó una lenta migración de hombres libertos de diversa procedencia étnica a las principales ciudades, sobre todo a La Habana, creando un caldo de cultivo ideal para el cruce definitivo de relatos y creencias que antes pertenecían a sociedades grupales o cerradas.

Esa historia a su vez la enlazamos con el surgimiento del bolero y dimos cuenta también de cómo empezaron a llegar los primeros músicos del oriente de Cuba a la capital. Venían de los ingenios azucareros y eran los nuevos desocupados de la ciudad. Fundaron barrios, vivieron en solares y se fueron filtrando en la sociedad colonial. Este proceso es muy difícil de explicar en este lugar porque obligaría a un recuento que excede los límites de este trabajo. Pero sí es bueno subrayar que el proceso le dio autorización social a un grupo —la africanía— que estuvo recluido por siglos en los palenques y barracones. El sonido y ritmo, ligado a rituales religiosos, se liberaba de la máquina de plantación y empezaba a vincularse a las desarraigadas formas culturales que ofrecía la ciudad.

Así llegó el son a La Habana. Venía de oriente y con el sonido básico de las claves y el bongó, y con letras que daban cuenta del imaginario de la provincia, logró asentarse definitivamente en la incipiente urbe caribeña. El ritmo logró, con la definitiva incorporación de la isla al proceso de modernización en el siglo XX —a comienzos de la década de los años veinte— consolidarse como estandarte de la música antillana. Como dice César Miguel Rondón en *El libro de la salsa "el son arrasó en Cuba en los años veinte pero en la década de los treinta ya pertenecía a todo el Caribe"*.³⁴

Antes de que podamos analizar cómo se fue construyendo el entramado socio-cultural que produciría cuatro décadas después el fenómeno de la salsa, pondremos como ejemplo el caso de la samba brasileña, explicada por Jesús Martín Barbero en su libro *De los medios a las mediaciones*, que guarda similitudes formales con la manera como el son se transfiguró en danzón y la columbia y el yambú en rumba (una reactualización urbana de ritmos del oriente cubano) para ampliar su número de espectadores y lograr filtrarse en las fiestas de la oligarquía y en los "bochinchés" de los círculos de poder.

El camino que lleva a la música, en el Brasil, del corral a la samba —y su espacio ritual: el terreiro de candomblé— a la radio y el disco, atraviesa por una multiplicidad

“

La ranchera es una espiral de doble zurcido, un engendro del cine, de la primera gran industria cultural que va a tener Latinoamérica, y de la tradición musical del bolero y el corrido mexicano.

”

*de avatares que pueden organizarse en torno a dos momentos: el de la incorporación social del gesto productivo negro y el de la legitimación cultural del ritmo que contenía aquel gesto.*³⁵

Al igual que la samba, el ritmo de los libertos entró en las salas de baile de los "blancos" y grandes transacciones rítmicas se produjeron a finales del siglo pasado y comienzos de este. De allí surgirían el danzón, la rumba, el chachachá. Ya para la segunda década de este siglo la música cubana empezaba a difundirse en toda la región, gracias a la radio y la incipiente industria del disco.

Este proceso es contemporáneo con el desarrollo de las ciudades en la región y con la consolidación del bolero. Al igual que el género romántico, podría decirse que la música popular cubana en un principio también respondía, en sus contenidos e imaginarios, al campo y la plantación, es decir, sus principales referentes había que buscarlos fuera del escenario urbano. En este sentido, como decía Rafael Castillo Zapata con relación al bolero, el son sería un producto *premoderno* que rápidamente se fue transformando en la urbe gracias al intercambio sociocultural, al papel de difusión de la radio y la industria del disco.

Esto quiere decir que en su ejecución ya no sólo se imponían los imperativos de los grupos culturales sino que la lógica comercial (qué vende, qué gusta) entraba a interactuar con un peso importante en la dinámica de la producción musical. Eso

desembocó en la "profesionalización" de algunos grupos y músicos que se cotizaban en las fiestas de barrio, en los teatros, en los carnavales, grababan discos y salían cantando por la radio. El Trío Matamoros y Arsenio Rodríguez en los años treinta, por ejemplo. Las orquestas como Aragón, Casino de La Playa y América en los cuarenta. También Benny Moré, Chano Pozo, Machito, Rafael Cortijo y su combo y Mario Bauzá. El sonido Caribe fue creciendo y bifurcándose por los caminos de la sociedad caribeña.

*Esta influencia de Cuba, que virtualmente nace con el siglo, con las primeras grabaciones de discos y con la muy importante difusión de la radio, afecta tan sólo el campo de lo popular, nunca lo folclórico (...) El mundo popular del continente, y muy especialmente el que impregna el Caribe, tiene demasiados elementos comunes, tantos que entre ellos se establece una semejanza altamente notoria e importante. Si el son rápidamente extralimitó el oriente de Cuba para apoderarse de La Habana y al poco tiempo de toda la región, es porque él tenía suficientes condiciones para representar y asumir esos mismos elementos comunes.*³⁶

Sí, un importante conglomerado ligado a la africanía y una especial manera de disfrutar la cultura de baile, como ritual de celebración y fiesta que olvidaba por un momento la violencia que se había instalado en su cotidianidad. El barrio sonaba a bongó, tumbas, claves. Y poco a poco fue haciendo cada vez más suyas las maneras de ejecutar una tradición que venía del campo. Lezama Lima resume muy bien la cotidianidad de los barrios habaneros y amplía un punto de vista que ya hemos expuesto a lo largo de este capítulo.

*¡Qué distintos algunos parques de barrio! La alegría o el cansancio que muestran, tienen la doble marca de una jornada que se vivió con rigor, viven en casas pequeñas, en cuartos imposibles o en pasajes tintos de sol, y al llegar la benévola, como los griegos le llaman a la noche, sienten el deseo de comunicarse, de respirar, de rodearse de un paisaje que durante el resto del día se les ausenta. Así se forma la idea medieval de la vecinería, el orgullo de crecer en un barrio dentro de la ciudad, que a su vez tiene que manifestarse ya en forma universal, en el lenguaje severo de quien tiene que ser oído.*³⁷

En los años cuarenta y cincuenta numerosos músicos cubanos emigran a la ciudad de Nueva York. En principio se vinculan con grandes bandas de jazz

norteamericanas, como es el caso de Chano Pozo y la agrupación de Dizzie Gillespie, y poco a poco van sumando su rica percusión al sonido de las calles de la Gran Metrópolis. Por esos años cuarenta México también entra decisivamente en el mapa de la música caribeña al recibir en su circuito de salones de bailes, en películas y fiestas a figuras como Benny Moré, Pérez Prado y Mariano Mercerón. La capital azteca se sumó con mucho son y mambo al mapa sonoro que se estaba ensanchando por el Caribe.

César Miguel Rondón cita en su libro el momento en que el Palladium, local ubicado en el corazón de los teatros de Broadway, cambiaba su perfil y lentamente fue alojando a orquestas latinas como la de Machito y los Afroclubans. En 1948 el destino de los músicos latinos en Nueva York presentaba dos alternativas: trabajar en una *big band*, es decir, tocar de manera híbrida con los formatos del jazz norteamericano, o seguir tocando en los locales de barrio, ubicados más allá de la calle 110, en el Harlem latino.

Era la época en que La Habana era el prostíbulo más erótico del Caribe y los sectores económicos ligados al turismo necesitaban alimentar en la sociedad norteamericana una imagen tropical y atractiva de la isla. Desi Arnaz reproducía de la manera más *kitsch* la música caribeña en *El show de Lucy*, por ejemplo. La música seguía saliendo de los barrios populares pero la escuchaban otros espectadores, otros usuarios.

Mientras la comunidad latina que se asentaba en Nueva York trabajaba la música en el plano de las grandes orquestas de jazz latino, música que escuchaban predominantemente los judíos de la ciudad, en el Caribe la música popular tenía una vitrina inigualable en los locales nocturnos, en los grandes salones de hotel, en los carnavales, en las emisoras de radio. La música popular caribeña había salido de las márgenes de la periferia, del barrio, con un sonido transado para ser escuchado por el oído de las mayorías urbanas.

Cuba en los años cincuenta fue un lujoso escenario de casinos, salones y clubes de baile que difundían la música para el gusto de turistas. De esa manera, grandes orquestas como Casino de Las Playa, Sonora Matancera, la de Benny Moré, la Orquesta Aragón, Fajardo y sus estrellas, le ponían sabor y condimento a las noches de la capital.

Pero en los años sesenta se iniciará un proceso de masificación urbana que



Al igual que la samba, el ritmo de los libretos entró en las salas de baile de los “blancos” y grandes transacciones rítmicas se produjeron a finales del siglo pasado y comienzos de este.

De allí surgirían el danzón, la rumba, el chachachá. Ya para la segunda década de este siglo la música cubana empezaba a difundirse en toda la región, gracias a la radio y la incipiente industria del disco.



terminará de replantear las condiciones socioculturales de los barrios. El Estado no puede garantizar las ofertas sociales de la modernización (salud, educación, vivienda, seguridad), tan pregonadas a partir de los años cuarenta, y empieza a fracasar el modelo centralista que privilegiaba la actividad industrial en las ciudades, porque ramos de la economía como la agrícola quedaron desactivados. Se inicia un aluvión migratorio definitivo que rebasaría todos los pronósticos y sería imposible de ordenar.

Paralelamente, como relata Barbero, los estados empiezan a darle la responsabilidad al sector privado de administrar toda la gama de industrias culturales y este capital privado se conecta con el negocio de las industrias transnacionales difundiendo productos simbólicos foráneos. En ese momento también aparece el aluvión del rock y la contracultura musical anglosajona. De manera que ya la música popular no podía seguir reflejando en sus letrados y arreglos las nostálgicas imágenes de la ruralidad. Ahora, otras urgencias se instalaban en el barrio y había que contarlas de alguna manera.

Las culturas campesinas y tradicio-

nales ya no representan la parte mayoritaria de la cultura popular. En las últimas décadas, las ciudades latinoamericanas pasaron a contener entre el 60 y 70 por ciento de los habitantes. Aún en zonas rurales, el folclor no tiene hoy el carácter cerrado y estable del universo arcaico, pues se desarrolla en las relaciones versátiles que las tradiciones tejen con la vida urbana, las migraciones, el turismo, la secularización y las opciones simbólicas ofrecidas tanto por los medios electrónicos como por nuevos movimientos religiosos, o por la reformulación de los anti-guos.³⁸

Para César Miguel Rondón lo que entendemos como salsa se gestó en los barrios latinos de la ciudad de Nueva York. Convertida en el gran sueño migrante de aquellos que no pudieron conseguir su lugar en las ciudades caribeñas, Nueva York se fue llenando de puertorriqueños, dominicanos, colombianos, panameños y cubanos creando fuera del ámbito de la modernización latinoamericana, un barrio similar al que surgía en cada ciudad de la región: el Bronx. Pero tenía otro matiz: era más hostil para culturas apenas alfabetizadas que llegaban al gigante del norte sin hablar el inglés. Adicionalmente recibían y consumían un universo de mensajes que le era extraño y tenían que adaptarse como fuera a rigores que no estaban hechos para ellos.

Cuando en los años cuarenta empezaron las primeras expresiones verdaderamente urbanas dentro de la música antillana, la mayoría de los barrios caribeños, según Rondón, aún estaban muy emparentados con los hábitos, creencias e imaginarios rurales. Comparar las ciudades pequeñas del Caribe con Nueva York era una exageración. Incluso la distancia con sus pueblos de origen era muchas veces remontable. En cambio a la Gran Metrópolis se iba casi siempre para no volver. Estaba muy lejos y era dura para quienes no estaban familiarizados con su vertiginoso ritmo económico. Pero ya en los años sesenta la furiosa migración de la década y los crecimientos abruptos de ciudades como Caracas, Ciudad de México o Bogotá generaron condiciones parecidas de precariedad a la de los barrios latinos en Nueva York. Quizá por ello el fenómeno de la salsa se reprodujo simultáneamente en todas las urbes de la región.

La música ya no se determinaba en función de los lujosos salones de baile, sino en función de las esquinas y sus

miserias, la música ya no pretendía llegar a los públicos mayoritarios; su único mundo era ahora el barrio; y es este barrio precisamente el escenario que habrá de concebir, alimentar y desarrollar la salsa.³⁹

César Miguel Rondón llama salsa a la sonoridad rudimentaria hecha a partir del son, que tendrá en la ejecución agria de trombones y en la ruidosa manera de hacer los arreglos y las letras, su forma definitiva de resolución. Las letras hablarán, como en el caso de Willie Colón, de los malos del barrio, de Juanito Alimaña, de malandros, atracos y violencia. También estará la vertiente de Eddie Palmieri que radicalizará el uso agrio y lacerante de los trombones para dotar de disonancia al nuevo sonido de la calle.

De cualquier manera, en los tempranos años setenta hay un lenguaje musical que junta a las multitudes que habitan los barrios. Nació como una forma de resistencia y denuncia de los maltratos y la precariedad que se vive en los barrios, pero a los pocos años no sólo fue himno de primera mano de las barriadas sino también jugoso negocio comercial.

Casas disqueras como Tico, Alegre y Fania formaron imperios comerciales y por primera vez en este proceso de sedimentación de la cultura urbana en el barrio, la multitud miserable de las ciudades se convierte en objeto mercadeable, en jugoso espacio de oferta y demanda. Los discos de salsa se escuchan en la periferia de las ciudades, pero también se venden por miles y logran, incluso, ganar premios grammys (los premios que otorga la industria fonográfica de los Estados Unidos), termómetro de que la salsa era un negocio redondo.

A partir de allí la salsa girará en su ritornelo comercial, solazándose en la venta de discos, y pasará a engrosar las filas de los ritmos que por repetición llegan a saturar el mercado. A finales de los años setenta había pocas cosas interesantes que buscar dentro de la salsa y el expediente del malo y el malandro se desinflarán después de diez años indiscriminados de uso. Sin embargo, el sonido dejará sus marcas en otras clases sociales que inmediatamente tomaron el testigo y la usaron en sus fiestas residenciales, en sus bailes de "quince años" y en las discotecas.

Pero la salsa, y eso es lo importante resaltar, fue el primer himno fidedigno de las culturas urbanas. Fue la viva expresión de las multitudes que una vez que se

“

De cualquier manera,
en los tempranos años setenta
hay un lenguaje musical que junta
a las multitudes que habitan
los barrios. Nació como una forma
de resistencia y denuncia
de los maltratos y la precariedad
que se vive en los barrios, pero
a los pocos años no sólo fue himno
de primera mano de las barriadas
sino también jugoso negocio
comercial.

”

asentaron en las periferias y barrios de la ciudad, consagraron un modo de ver la vida contemporáneo y "moderno". Allí quedarán las canciones de Héctor Lavoe, Ismael Miranda, Eddie Palmieri, los hermanos Lebrón y el Pete "Conde" Rodríguez, Angel Canales, entre varios más, como testimonio de un proceso de sedimentación traumático de la cultura popular. Allí estarán sus heridas, sobre la pista de baile, y en medio de la fiesta siempre subrayarán que la vida allí, en los callejones, no fue nada fácil ■

NOTAS

- 1 Martín Barbero, Jesús: *De los medios a las mediaciones*. Editorial Gustavo Gil. México, 1987, p. 166.
- 2 *Ibidem* p. 167.
- 3 Citado por Jesús Martín Barbero en: *Mediaciones urbanas y nuevos escenarios de la comunicación*. Fundarte/Ateneo de Caracas, 1994, p. 29.
- 4 García Canclini, Néstor: *Culturas híbridas*. Editorial Grijalbo. México, 1990, p. 178.
- 5 Martín Barbero, Jesús: *De los medios...*, op. cit. p. 213.
- 6 *Ibidem*, p. 213.
- 7 *Ibidem*, p. 173.

- 8 García Canclini, Néstor: *Culturas...*, op. cit., p. 183.
- 9 Martín Barbero, Jesús: *De los medios...*, op. cit., p. 178.
- 10 *Ibidem*, p. 181.
- 11 *Ibidem*, pp. 211-212.
- 12 García Canclini, Néstor: *Culturas...*, op. cit. p. 203.
- 13 Monsiváis, Carlos: *Amor perdido*. Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 34.
- 14 Castillo Zapata, Rafael: *Fenomenología del bolero*. Monte Avila Editores, 1992, p. 26.
- 15 Monsiváis, Carlos: *Amor...*, op. cit. p. 64.
- 16 Al describir estos indicadores de la ciudad contemporánea nos referimos directamente al entorno de la sociedad de masas y la consecuente industria cultural tal como las define Umberto Eco: «La cultura de masas tiene lugar en el momento histórico en que las masas entran como protagonistas en la vida social y participan en las cuestiones públicas... El universo de las comunicaciones de masas es nuestro universo; y si queremos hablar de valores, las condiciones objetivas de las comunicaciones son aquéllas aportadas por la existencia de los periódicos, de la radio, de la televisión, de la música grabada y reproducible, de las nuevas formas de comunicación visual y auditiva.» En Eco, Umberto: *Apocalípticos e integrados*. Editorial Lumen, 1968, p. 30 y p. 15.
- 17 Monsiváis, Carlos: *Amor...*, op. cit. p. 61.
- 18 Castillo Zapata, Rafael: *Fenomenología...*, op. cit. p. 25.
- 19 *Ibidem*, p. 23.
- 20 Monsiváis, Carlos: *Amor...*, op. cit. p. 64.
- 21 Castillo Zapata, Rafael: *Fenomenología...*, op. cit. p. 28.
- 22 Eco, Umberto: *Apocalípticos...*, op. cit. p. 67.
- 23 Castillo Zapata, Rafael: *Fenomenología...*, op. cit. p. 37.
- 24 Monsiváis, Carlos: *Amor...*, op. cit. p. 39.
- 25 Eco, Umberto: *Apocalípticos...*, op. cit. p. 132.
- 26 Castillo Zapata, Rafael: *Fenomenología...*, op. cit. p. 36.
- 27 Monsiváis, Carlos: *Amor...*, op. cit. p. 89.
- 28 *Ibidem*, p. 89.
- 29 Para más detalles, esta clasificación, modernización, modernismo y modernidad, pertenece al filósofo alemán Jürgen Habermas, y García Canclini la utiliza para deslindar los campos y la organización de la cultura en Latinoamérica: *Culturas...*, op. cit. p. 22 y s.
- 30 Monsiváis, Carlos: *Amor...*, op. cit. p. 90.
- 31 *Ibidem*, p. 90.
- 32 Monsiváis, Carlos: "Mitologías del cine mexicano". En revista *Objeto visual*, Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional, número 1, 1993, p. 28.
- 33 *Ibidem*, p. 28.
- 34 Rondón, César Miguel: *El libro de la salsa. Crónica del Caribe Urbano*. Editorial Arte, Caracas, p. 5.
- 35 Martín Barbero, Jesús cita la investigación de Mario de Andrade: *De los medios...*, op. cit. pp. 186-189.
- 36 Rondón, César Miguel: *El libro...*, op. cit. p. 6.
- 37 Citado en el prólogo del libro de César Miguel Rondón. *Ibidem*, p. 1.
- 38 García Canclini, Néstor: *Culturas...*, op. cit. p. 203.
- 39 Rondón, César Miguel: *El libro...*, op. cit. p. 25.