

Ídolos populares y literatura en América Latina

CARLOS MONSIVÁIS



Jorge Negrete

A LO LARGO del siglo se produce en América Latina una importante operación literaria, ideológica y social de resultados de la cual muchos de los límites y de las barreras impuestas por la así llamada "alta cultura" —la representación de lo mejor de Occidente— se derrumban, y una serie de factores considerados "vulgares, de mal gusto, indignos del mínimo aprecio", ocupan un sitio fundamental en las determinaciones culturales. En este proceso, los ídolos —de Carlos Gardel a Jorge Negrete, de Agustín Lara a Daniel Santos, de Celia Cruz a Rubén Blades, de María Félix a Julio Jaramillo— son elementos catalizadores de primer orden. Establecida una tesis tan inapelable, procedo temblorosamente a su fundamentación.

Carlos Monsiváis presentó este trabajo en Medellín durante el pasado ENCUENTRO HISPANOAMERICANO DE LA CULTURA. La memoria de esta reunión será publicada próximamente por el Banco de la República.

ILUSTRACIONES: JORGE PEÑA

¿LO POPULAR COMO OBJETO O SUJETO DE LA CULTURA?

En las primeras décadas del siglo, para la literatura latinoamericana, lo popular es, sobre todo en la novela realista, la zona profunda y tormentosa que representa, sucesiva o alternativamente, la “esencia” y la “herencia atávica” a la que necesitan responder los escritores para traicionarse, para responder en algo al dolor y la esperanza de sus colectividades (esta prosa no es mía). Dígase lo que se diga, lo popular es un concepto despiadado y trágico en la novela de la Revolución Mexicana; en la obra excepcional de Mariano Azuela, especialmente *Los de abajo*, y también *Los caciques*, o en la serie de novelas que le dan forma a una idea épica y antiépica, desmesurada y profética de América Latina. Los peones, las mujeres enlutadas, los parias urbanos, los campesinos olvidados, los empleaditos mal vestidos y anhelantes, las prostitutas siempre dispuestas a entregar su corazón a cambio de la sífilis, los curas de las aldeas perdidas con sus absoluciones a cuerdas, los escribientes corruptos, toda esa suma de personajes aparecen testimoniando simbólicamente y arquetípicamente por el conjunto de seres anónimos o de nombres emblemáticos, que también se designa como pueblo, en los libros de Rómulo Gallegos, Jorge Icaza, Arturo Uslar Pietri, Ciro Alegría, Roberto Arlt, Rafael F. Muñoz. Lo popular, aquello que no puede evitar serlo, lo propio de esas masas sin futuro concebible, actúa en las novelas como lo que nadie consigue olvidar o precisar: la furia del mar en movimiento que luego se disipa sin dejar huella notoria, para recomenzar infinitamente. Lo popular son tipos, situaciones, personajes inolvidables –muchas veces en el estilo de Reader’s Digest–, el cerco rumoroso que va constituyendo a cada escritor, en cuanto a la integración de ese famoso y a veces lamentable mito del “ser nacional”.

En poesía, la situación es diferente. Quien registre lo popular se sabe enviado de antemano al limbo extraliterario del costumbrismo, lo que está muy bien siempre y cuando no se tengan pretensiones creativas; y en el ámbito mismo de quienes escriben para los grandes sectores se observan los procedimientos de los poetas modernistas –es el caso de Agustín Lara– y se les asimila para crear la nueva e inclasificable “poesía popular”. Así como el danzón es la reconstrucción de la elegancia desde las márgenes de la semiesclavitud, la canción romántica es la apropiación y reelaboración de la “sensibilidad espiritual” que se les atribuye a las clases dominantes, de los cultos, y el tango es el experimento idiomático que asume un legado tremendista y lo condimenta para probar su genuino sabor popular.

La narrativa urbana que surge entre los años 30 y 50, no dispone ya de las antiguas “convicciones telúricas”, pero en muy buena medida y por una implacable operación de ideas y de creencias, se sigue identificando a lo popular con las nociones del “destino impuesto”, que incluyen en primerísimo término, para quienes habiten esas clases, a la tragedia, la frustración y la represión sexual. Lo popular, en una vasta serie de novelas que van de *Adán Buenos Aires* de Leopoldo Marechal, a *La región más transparente* de Carlos Fuentes, es un paisaje fatalista donde los seres quizás sean intercambiables pero en donde no se alteran las señales totémicas, un lenguaje percibido desde el exterior como vivacidad sin propósito ni elaboración, una percepción de la ciudad como la depositaria de los procedimientos exterminadores que antes yacían sólo en la naturaleza, una seguridad de que la vida en los grandes hacinamientos urbanos es el eterno retorno, empezar sin llegar nunca, evolucionar sin moverse de su sitio, una visión del campo como el espacio donde lo popular se mantiene en estado de pureza y fiereza.

En el fondo, se libra una feroz batalla cultural, en donde un sector intenta retener lo popular en su sitio, arrinconado y polvoso, y otro se dedica a recrear –“reflejar” se decía antes– la conducta que es sello de autenticidad



Mariano Azuela



Agustín Lara

y originalidad (si capto lo genuino del pueblo, redimo a éste de su invisibilidad y le otorgo a mi producción el sello de lo infalsificable). Inevitablemente, los adversarios y los partidarios de lo popular, comparten convicciones y nociones categóricas: el pueblo es lo otro, lo ajeno, lo opuesto o lo cercano por apropiación. Es aquello que siempre está fuera del hecho cultural y literario; lo popular es lo que no puede vivir nunca nadie que escriba, sino recrear; lo que se desprecia o reivindica, lo nunca conocido, o el punto de partida sólo apresable por la evocación; en todo caso, la entidad carente de conciencia de sí o la conciencia usurpada y arrinconada.

LO POPULAR EN UNA DEMOCRACIA CONFUNDIDA

El desarrollo de las repúblicas latinoamericanas está en el fondo íntimamente vinculado a las peripecias de la idea de lo popular, y si la democracia es tan claramente un sueño abolido, una aspiración formal en la que poquísimos creen, es en gran medida porque, incluso en los propios sectores progresistas, lo popular es el otro gran peso muerto (el primero es el indígena) que impide la clarificación del progreso. En la literatura del siglo XIX el pueblo es lo anónimo, lo pintoresco, o lo densa y oscuramente simbólico y es siempre el paisaje que carece de nombre. En la primera mitad del siglo XX, la imagen se va precisando, sobre todo a cuenta de esa rebeldía que se condena estremecedoramente al suplicio, al sacrificio y al olvido. En la novela de la Revolución Mexicana, por ejemplo, el pueblo aparece para ser devorado por las fuerzas que lo exceden, lo elevan un instante y después lo aplastan sin remedio. "Jugué mi corazón al azar y me lo ganó la violencia", declara Arturo Cova en *La vorágine*. Los personajes populares son ganados por la violencia pero carecen de la dicha del albedrío. De tener corazón, ya éste habrá sido arrendado previamente por el azar.

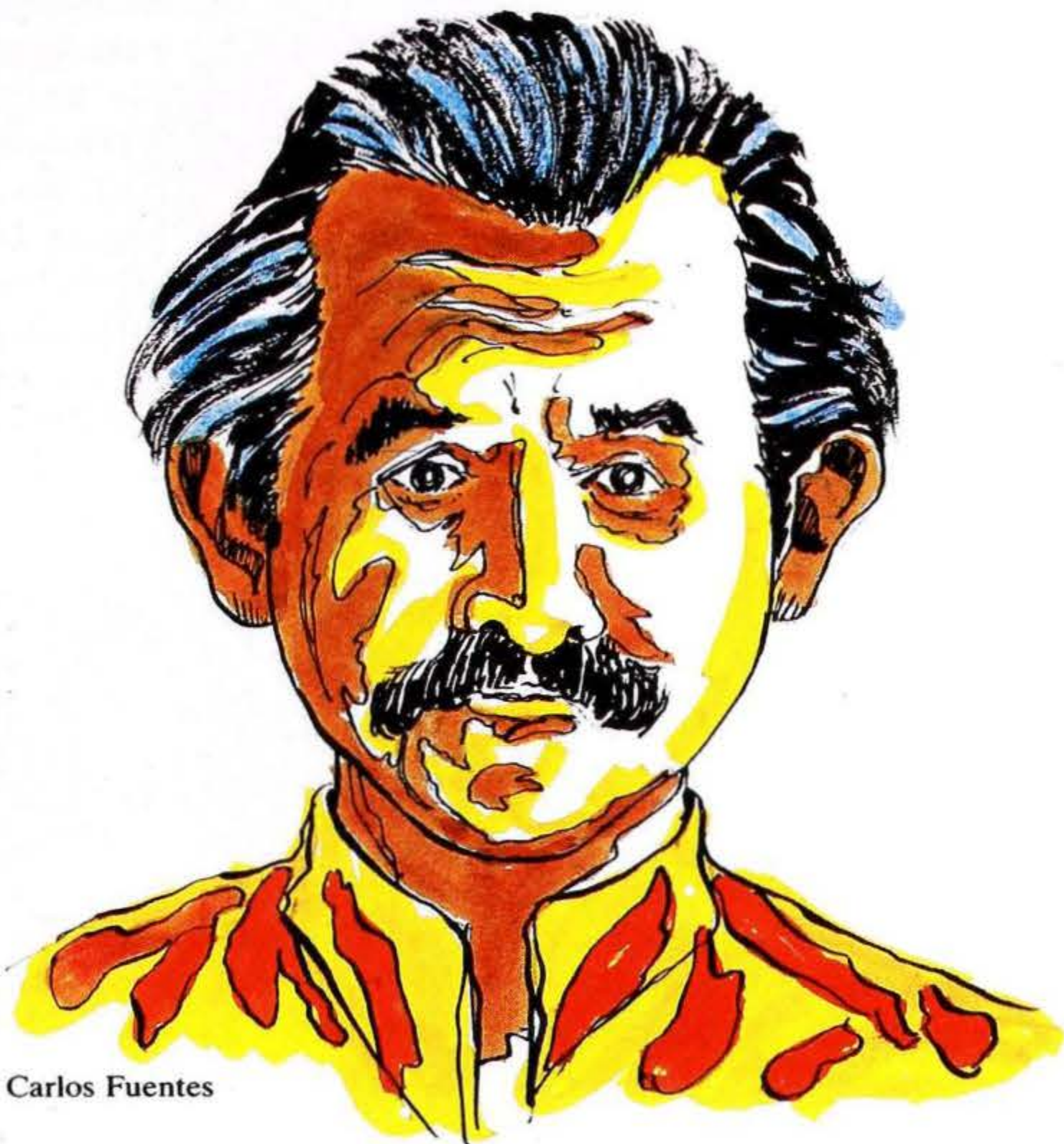


Miguel Ángel Asturias

Frente a lo popular, en esas primeras décadas del siglo, hay dos estrategias de acercamiento: la que desea rescatar el habla de los ignorantes y miserables para ofrecerla como prueba de su candor e indefensión. (Ejemplo: las novelas realistas en México, Bolivia, Ecuador, Centroamérica). La segunda, se propone registrar lo que sucede en el vulgo, reservándose, para tratarlo, el derecho de un lenguaje clásico que marque la diferencia. Un ejemplo nítido: el hermoso libro de crónicas de Martín Luis Guzmán., *El águila y la serpiente*, de 1928, sobre los años de la Revolución Mexicana de 1910 a 1915, donde los acontecimientos más extremos, las turbas revolucionarias en las calles en plena ebriedad matándose entre sí, la matanza de 300 prisioneros a cargo de un solo lugarteniente de Villa, los fusilamientos, la invasión de los bárbaros al Palacio Nacional, todo esto narrado con un idioma culto pleno de referencias librescas, de alusiones mitológicas, en donde en la balacera de pronto surge Anteo o se vislumbra a Venus, de vivificación notable de esa pesadilla de nuestros países: la retórica neoclásica. Dos ejemplos más, el primero ya un tanto raído, el segundo todavía esplendente: *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias, y *El Siglo de las Luces* de Alejo Carpentier, donde se narran conflagraciones históricas y populares en un idioma marmóreo, “burilado” como se decía antes.

EL CINE Y LA CULTURA POPULAR URBANA

La modernización industrial y el proceso de actualización cultural de América Latina determinan, en altísimo grado, el cambio en la percepción de lo popular. ¿Cómo pasar por alto a esas masas que se convierten en el panorama más ostentoso de las ciudades? ¿Cómo seguir calificándolas simplemente como lo enterrado, lo que no tiene remedio, lo que impide que progreseemos? Como muro de protección, en los medios académicos, intelectuales y oficiales, se rehabilita y se implanta la distinción entre la alta cultura y la cultura popular y se vilipendian los productos ostensiblemente dedicados a esta última en el ámbito urbano: películas, *comics*, revistas, radionovelas. Los gobiernos sólo aceptan como cultura popular a la rural-indígena. Lo otro, lo que surge en las colonias populares de las grandes ciudades, es la abyección, a la que se prestan, precisamente por su falta de cultura, los modos de vida abyectos.



Carlos Fuentes

Las escasas tentativas por rescatar lo marginal y darle vida literaria caen con enorme frecuencia en el miserabilismo: anécdotas tristes, de seres que lloran sabiéndose pobres, personajes de primitivismo interminable, melodramas del siglo XIX transplantados a escenografías de pobreza cinematográfica. ¿Cómo puede haber rayos de esperanza en esos eriales, llenos de lodo y enfermedades venéreas y analfabetismo y escasísima conciencia de sí?

La gran influencia de manifestaciones de industria cultural, pensadas desde las clases medias para los sectores populares, todavía no tienen registro en la literatura latinoamericana de los años 50. Sin duda, el fenómeno cultural, en el sentido amplio –antropológico– de este término, que afecta más profundamente la vida de México en los años 30 y 40 –y me atrevo a extender esto a toda América Latina–, es el cine, que elige, perfecciona y destruye por dentro muchísimas de las tradiciones que se creían inamovibles, crea modelos de conducta, encumbra ídolos a modo de interminables espejos comunitarios, fija sonidos populares y decreta la sucesión de idiolectos o hablas que de inmediato se declarar genuinas. Todo esto, sin embargo, no se acepta públicamente por la cultura oficial. La radio, el cine, la historieta (con sus falsificaciones de la vida de los de abajo, que tanto influirán en el desarrollo mismo de la mentalidad de las mayorías) no son registrados por una literatura todavía atenta a esta división sacra y reñidora entre la alta cultura y lo popular.

NACE UN NUEVO SANTORAL

Con discreción, y en medio de pronunciamientos contradictorios, Borges usa el malevaje, el tango, la milonga y los entreveros en sus disquisiciones y ficciones. Pero será la década de los sesentas la que continúe un proceso que ya el siglo XIX vivió sin extraer bastantes conclusiones: el de la contigüidad forzada entre los gustos y predilecciones de las distintas clases sociales; el que, de hecho, hay más posibilidades de una sola cultura unificadora en América Latina de las que se piensan. En 1958, Fuentes, en *La región más transparente*, hace buen uso de los macro y microcosmos de John Dos Passos, y presenta a la ciudad entera con sus choferes, putas, millonarios

y poetas, como un solo y continuado fenómeno de cultura popular. Pero es el cubano Guillermo Cabrera Infante quien, de hecho y en rigor, origina un género y un método aproximativo a este fenómeno de disipación de fronteras entre el espectáculo y la vida cotidiana, entre la telenovela y las sensaciones de seguridad psicológica dentro y fuera de la familia, entre el ídolo de la pantalla o de los discos y el santoral laico. Cabrera Infante es el más diestro intérprete de una sensación difusa: en la era de la tecnología, los santos, las vírgenes y las apariciones milagrosas dependerán de pantallas grandes y chicas, de casetes, de discos, de conciertos en escenarios debidamente iluminados y sonorizados, de *posters* y *miniposters* en revistas que ciertamente circulan más que las literarias, de autógrafos exigidos con el premio de los alaridos, de giras relámpago en auditorios pletóricos de jovencitas que lloran en, antes y después de cada canción. En el *santoral laico*, donde dice María Goretti, o María Egipciaca, debería decir secularización, destacando la enorme causa de los sufrimientos teatralizados, de las ilusiones a veces ni siquiera verbalizadas, de las catarsis a domicilio, de los actos sexuales cumplidos en un grito o una lágrima. Santoral alimentado por escuelas de manejo corporal y de cuidado del aspecto físico. De modo experimental, en medio de la complacencia en la tradición barroca de Cuba, Cabrera Infante inaugura esta etapa de nuevas creencias religiosas, seculares, que no tan de tarde en tarde alcanzaran el nivel místico. Un ama de casa que ve todos los capítulos del *Derecho de nacer*, o de *Simplemente María*, en esta perspectiva valdría tanto como santa Teresa de Jesús.

APARECEN LOS ÍDOLOS POPULARES

En *Tres tristes tigres* Cabrera Infante hace ese infaltable capítulo de la educación sentimental de América Latina: la canción romántica. En la secuencia intitulada "Ella cantaba boleros", la fuerza de convicción del bolero, su modo de enterarnos de lo que pensamos y de proporcionarnos las palabras exactas en el momento de expresar lo que sentimos, accede a otro nivel, y la cantante, en la novela estrella, especie de deidad furiosamente obesa y desbordada, es el símbolo no sólo de Freddy, el personaje real en el que se fundamenta el Freddy literario, sino de todas las mujeres que filtran emociones, legalizan desenfrenos, conducen la pasión por las vías institucionales del disco, la rockola, la radio.

Descubierto este nuevo terreno de lo popular, muchos se dedican a canonizarlo a su manera. Pero ni la crítica ni la academia ceden y por lo pronto todavía faltará, para que se vea la imposibilidad de separar, en América Latina, la alta cultura de la cultura popular, para que se vea el modo en que se ha inventado a cada una de estas entidades. Lo que sigue es una serie de intentos, de muy variado orden y de muy distinta calidad, pero todos ellos unificados por el deseo de darle cabida a lo que siempre se ha vivido y lo que siempre ha estado presente como influencia directa en la conducta personal. De ellos destaco algunos: Severo Sarduy, por ejemplo, parodia, en el libro *De dónde son los cantantes*, el ámbito, estrictamente musicalizado, de los travestis habaneros, y Carlos Fuentes en *Zona sagrada* intenta apresar el fluir divinizado de María Félix, la estrella cuyo mito es la precisa conjunción de un rostro excepcional y una voluntad de escándalo cuyo centro es el escándalo mayor de todos: la resistencia al tiempo. María Félix es hermosa, ha sido hermosa y morirá hermosa. (Desde mi punto de vista, Fuentes no acierta ni en *Zona sagrada* ni en *Orquídeas a la luz de la luna*, la obra de teatro donde dialogan viejas que creen ser María Félix y Dolores del Río sin darse cuenta de que son María y Dolores, sin percatarse de que jamás nadie, ni ellas mismas, podrán ser Dolores y María... Hay demasiada premeditación en ese relato del mito perfectamente consciente de que cada uno de sus movimientos merece la atención de Robert Graves o Mircea Eliade; falla la dialéctica del diálogo agresivo y cruel de dos mujeres para quienes todo, excepto la perdurabilidad, les ha sido negado.



Alejo Carpentier



Manuel Puig

Es el argentino Manuel Puig quien acierta con la fórmula tanto literaria como de atracción de lectores, y vincula una experiencia de todos con el prestigio cultural que se le negaba a esa vivencia unánime. Las dos primeras novelas de Puig, *Boquitas pintadas* y *La traición de Rita Hayworth*, también de los años sesenta, se aproximan con malicia cinegética al lenguaje de la simplicidad y la debilidad amorosas, a las frases hechas de las canciones y los diálogos de cine y radionovelas, a la indudable cursilería que, de tan acumulada, quiere decir otra cosa. Puig representa también la universalidad de esa cultura cinematográfica y las interminables maneras de nacionalizar ídolos y lecciones de Hollywood, esa patria feliz de todos los solitarios reales e ideales. En Salta o en Boyacá, o en Ivapuetto o en León, el rostro femenino se agiganta en la pantalla, se vuelve algo más que un rostro, algo más que un sueño, y Rita Hayworth, Ginger Rogers, Bette Davis, Marlene Dietrich, Greta Garbo son las figuras incesantes que le dan vida a la nueva imagen de la femineidad como utopía social, las figuras devastadoras que unen los delirios plácidos de una generación con el proceso forzado de modernización de pueblos y ciudades.

Ah, la Rita; Ah, la Greta; Ah, la Joan Crawford; Puig en estas dos novelas reitera la moraleja indiscutible que en las décadas siguientes se volverá lugar común: Nosotros, espectadores y lectores, ya no venimos de la selva o de la sabana, ya no venimos de la jungla de asfalto, ya no venimos de las tradiciones quebrantadas por el capitalismo. Venimos de películas pésimas y gloriosas, de contrarrestar la irrealidad de nuestras vidas con la severa realidad de estos galerones oscuros, de afianzar nuestra visión del mundo sobre imágenes, y la respuesta de los lectores ante *Tres tristes tigres* o *La traición de Rita Hayworth*, prueba no únicamente la universalidad del cine, sino la conversión de la tecnología en algo a la vez sagrado y profano.

No hay distancias entre lo que se ve y lo que se vive. En 1916, los revolucionarios mexicanos les disparaban a los noticieros donde salían sus adversarios, con la ambición de liquidarlos físicamente, y las empresas de películas de acción debían asegurarles a los espectadores que no corrían riesgos físicos. En 1936 la multitud enfurecida intenta linchar a una actriz que interpreta a una villana, al terminar la *première*. En 1983 las mujeres se dirigen a actores y actrices de telenovela como si fuesen estrictamente los personajes que interpretan.

Ruedan al mismo tiempo otros procesos paralelos: el auge de las clases medias, el crecimiento general del nivel de instrucción y las diversas convicciones de autonomía política y cultural que se resumen tan mal en mitos culturales como el de la búsqueda de la identidad, ayudaron notablemente a la expansión del mercado de lectores, el llamado *boom*: cientos de cientos de miles de ejemplares vendidos de *Cien años de soledad*, *Rayuela*, *La guerra del tiempo*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Boquitas pintadas*, *Pedro Páramo*, *Ficciones*, *El Aleph*, *La ciudad y los perros*, *Conversación en la catedral*, *El astillero*, *Juntacadáveres*... La lista es larga, culminando actualmente en el millón de ejemplares de *Crónica de una muerte anunciada*.



Los Beatles

ROCK, SALSA Y LA BÚSQUEDA DE UN NUEVO PASADO CULTURAL

Por otro lado, la transculturación, que es más y es menos, reclama sus derechos y el *rock* es parte de una demanda generacional que incluye liberación sexual, drogas, hartazgo de la tradición pomposa y vacua, apropiación de la literatura norteamericana. Aparece una literatura que en México lleva el buen y el mal nombre de “la onda”, y que de un modo u otro se dará en distintos países. Son los seguidores fanáticos de Bob Dylan, los Rolling Stones, los Beatles, The Who, Janis Joplin, Jimy Hendrix, los Doors, James Brown, Chuck Berry, The Band, los ídolos complementarios de Hollywood. Las visiones alteradas y convulsas y extraordinarias que rompen con rapidez esquemas mentales que habían sobrevivido a todo y muestran la unidad y la diversidad de las culturas latinoamericanas en relación con su metrópoli,

impuestas gracias a dictadores y transnacionales... y estímulos culturales sin los cuales en América Latina o en casi todas partes del mundo se consiguen las sensaciones de internacionalismo.

Las novelas donde el rock es atmósfera y destino son también exhibiciones de la vitalidad del ídolo como elemento de aglutinación y definición existencial, del ídolo como paradigma sin el cual se puede entender la realidad, pero no se la puede vivir de modo enriquecido. José Agustín en México, o Andrés Caicedo, de modo breve, en Colombia son autores que a diferencia de la generación anterior, centrada en la identificación cultural de literatura y cine, quieren darle a su prosa las cualidades rapsódicas de Dylan en *Brown in the Wind* o *Lay, Lay Lay*, el acento crispado y semibíblico de los Stones en *Sympathy for the Devil* o *Street Fighting Man*; el mensaje de profecía críptica o de poesía anterior o posterior a su tiempo de los Beatles en *Abbey Road* o *Sargeant Pepper*. Ante la audacia de este asalto al cielo del tradicionalismo, efectuado por decenas de miles en toda América Latina, los conservadores protestan, la izquierda regaña... y luego todo se equilibra y combina.

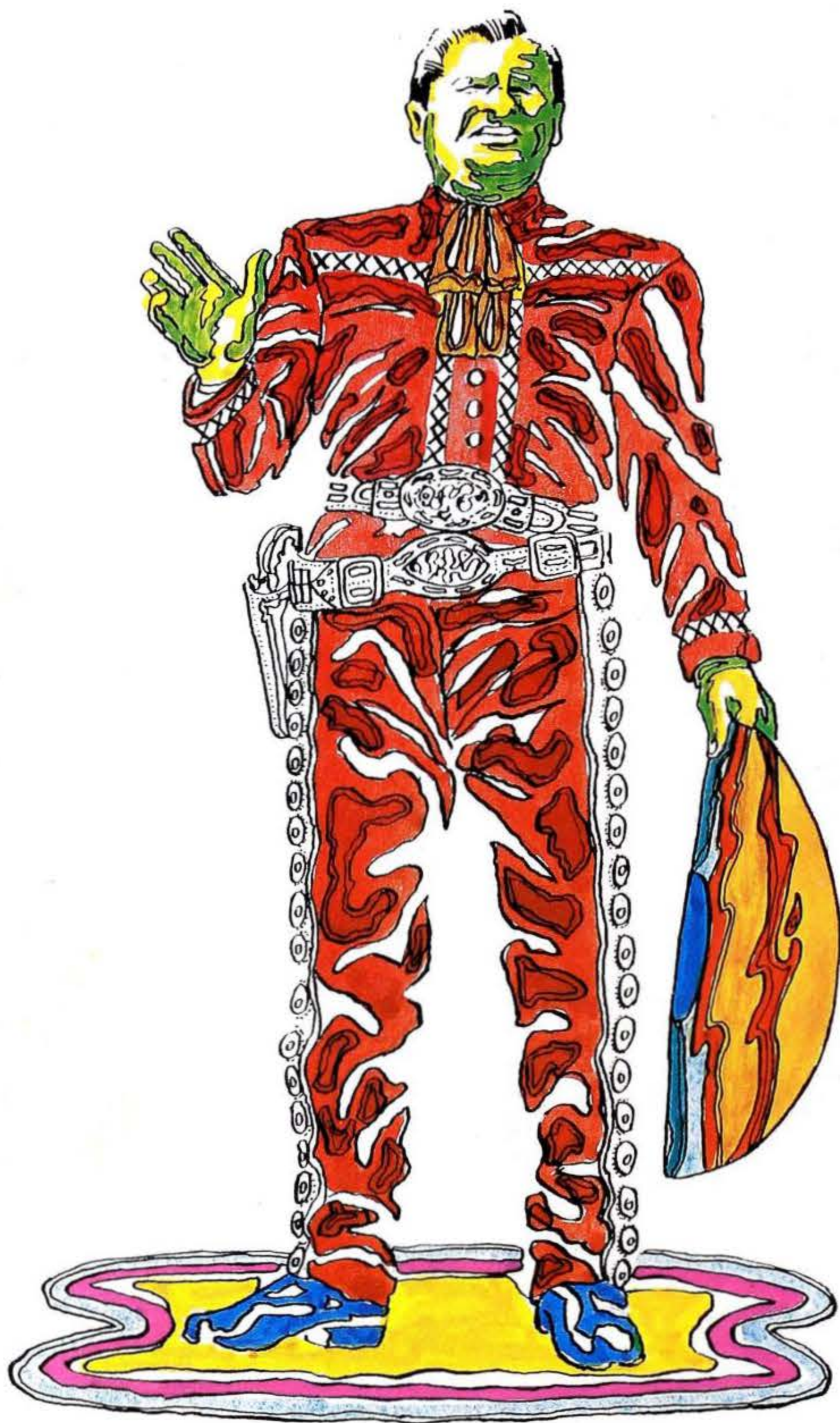
“Con el tumbao que tienen los guapos al caminar”, para qué insistir en las diferencias entre alta cultura y cultura popular, todas desintegradoras, igualmente fantásticas y opresivas. Por más que la moda de la cultura popular sacuda a los medios académicos, en el terreno de los hechos se debilitan considerablemente el terrorismo que calificaba una producción por su tema, y el terrorismo que creía ser el único autorizado para interpretar y representar al pueblo. En la década de los ochentas, luego de fracasos sangrientos, de tímidas y esperanzadoras recomposiciones, en algunos países en medio de una crisis económica absolutamente unánime; América Latina es un ámbito sorprendente unificado gracias a lo vivido en los últimos veinte años. Gracias a los desastres históricos, la ofensiva de los medios masivos, la intercomunicación creciente y las experiencias culturales compartidas. Y gracias a la interrelación de la industria cultural y la creación literaria: de la vida de los ídolos como temática cultural.

Dentro de este proyecto de unificación que rechaza el terrorismo de uno y otro lado, tiene mucha importancia la recuperación y la invención del sonido popular cubano, tal como lo expresan el cubano Cabrera Infante, los mexicanos Ricardo Garibay, en *Las glorias del gran Púas*, y Elena Poniatowska en *Hasta no verte Jesús mío*, la crónica de una mujer que vive la revolución para terminar aislada por la miseria y la ignorancia; o el argentino Ricardo Piglia. También interesa la destrucción del lenguaje-cárcel, de la oratoria forense patriótica y cívica que lleva a cabo, entre otros, Jorge Ibarguengoitia en *Los relámpagos de agosto*, en donde gran parte del chiste de la novela consiste en que está escrita como si fuera un orador típico de la revolución, y es el lector el que tiene que poner la sorna, la sátira, el enfado que deposita clandestinamente Ibarguengoitia para que el lector lo recupere y lo atribuya.

Y para la captación del sonido, nada mejor que el ritmo sinuoso de los ídolos de la canción. Así el puertorriqueño Luis Rafael Sánchez en la *La guaracha del macho Camacho* se propone una visión del habla de su país, a través de la combinación de la retórica neoclásica y la rumba, del exhorto a los patricios beneméritos y las recurrencias “chéveres” cuando ejemplos como el de *Un hombre llamado Daniel Santos*, de Luis Rafael Sánchez, logran ser más explícitos. La experiencia de un hombre como todos, igualmente adúltero e irresponsable, al que la calidad de su voz transfigura y convierte en emisor y creador de modos de vida y presentimientos eróticos, es una experiencia absolutamente definitiva. Casi simultáneamente publican Umberto Valverde su libro sobre Celia Cruz (*Reina Rumba*) y Héctor Mujica, en Venezuela, *Las confesiones del Anacobero Daniel Santos*.



Jimmy Hendrix



José Alfredo Jiménez

Esto no sólo tiene que ver con el éxito de la salsa, que *Pedro Navaja* lleva a su triunfal desmesura, sino con la necesidad de establecer un pasado, un nuevo pasado de la cultura latinoamericana, equidistante de la alta cultura y la cultura popular original, que sea al mismo tiempo evocación textual y fantasía, realismo capitalista y utopía comunitaria.

En México en el siglo XX nada ni nadie desplaza a Agustín Lara ni a José Alfredo Jiménez, como en Argentina nada desplaza a Gardel. Han sido respuestas únicas al tema y al problema de la expresividad popular; Lara, por ejemplo, conjunta la poesía modernista y la lujuria vencida de las amas de casa, el afán de espiritualidad y la obsesión de la carne, la ambición de poseer una elegancia verbal y el arrojo para desempeñarse en la más atroz cursilería. José Alfredo es la versión de la poesía de quienes no han leído poesía pero aman las imágenes retenidas en el inconsciente colectivo, es el desafío desde la derrota y es la autodestrucción asumida como la única hazaña al alcance de la mano de estos marginados. Por esas y otras razones perduran, y por eso son ídolos examinados, desmitificados, sacralizados, vueltos y revueltos por una abundante literatura. (Un ejemplo de este impulso de reelaboración cultural de la nueva visión de los vencidos en José Alfredo: la novela *Pero sigo siendo el rey* del colombiano David Sánchez Juliao).



Daniel Santos



Rubén Blades

LA OTRA CARA DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Lo que fue industria del espectáculo, simple y llanamente, hoy es un sedimento que liga inexplicablemente varias instancias: en la época del videocasete, los satélites, el *disco* y la *video music*, los *walk-man*, los *supershows*, se produce una reconciliación subterránea entre formas literarias, experimentales o no, e ídolos de la vida popular. Esto, sin duda, es una moda y como tal se extinguirá entre oportunismos, imitaciones, declamaciones populistas, reducción de letras de boleros a tratados filosóficos, poesía prefabricada, nueva concepción mecánica del pueblo. Pero también, insisto, ha demostrado la falacia de insistir en una órbita literaria y cultural totalmente escindida y "pura". Eso es imposible al aguardar la telenovela de moda y la seguridad del desempleo. Los ídolos (quienes verdaderamente lo han sido), más allá de las promociones de la industria provienen de un sólido contrato social mediante el cual una de las partes accede a interpretar y dotar de moldes clásicos a deseos y obsesiones, y la otra parte se compromete a reproducir y desvirtuar creativamente, en su esfera de mínimo dominio, los modelos que se le ofrecen. Eso ha sido manipulación y enajenación; también ha sido experiencia infalsificable y recuperadora de millones de latinoamericanos que en años recientes la literatura ha querido reinterpretar y fijar.

No hay conclusiones a la vista. Quizás sólo que los mitos y leyendas populares han terminado eludiendo la vigilancia inquisitorial de los prejuicios culturales. "La vida nos da sorpresas, sorpresas nos da la vida".