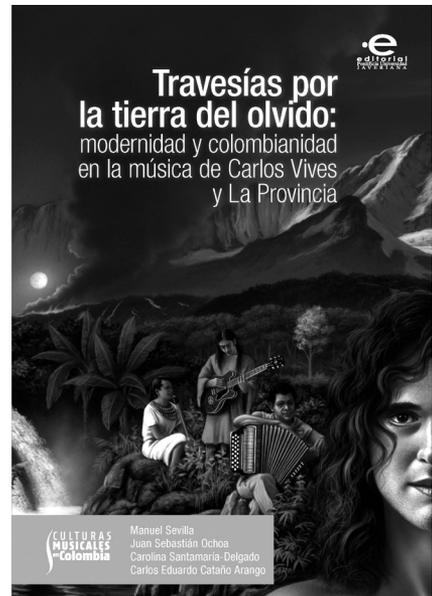


**Sevilla, Manuel, Juan
Sebastián Ochoa, Carolina
Santamaria-Delgado y Carlos
Cataño Arango. 2014
*Travesías por la tierra
del olvido: modernidad y
colombianidad en la música
de Carlos Vives y La Provincia.***

**Bogotá: Editorial Pontificia Universidad
Javeriana. 438 páginas, ilustraciones, ejemplos
musicales.**



Ganador del Premio Nacional de Ciencias Sociales y Humanas de la Fundación Alejandro Ángel Escobar en 2015, este libro constituye el primer estudio académico enteramente dedicado al análisis de la trayectoria y popularidad de Carlos Vives y La Provincia desde 1993. La música de Carlos Vives ha sido no solo un éxito comercial sostenido entre múltiples audiencias en Colombia y Latinoamérica, sino que representa un referente insoslayable dentro de la cultura popular colombiana contemporánea y un modelo de representación moderna y cosmopolita de lo colombiano. Más aún, el proyecto de Vives refleja la continuidad del proceso de posicionamiento de las músicas bailables caribeñas como referentes predominantes de la música nacional y de la identidad colombiana desde por lo menos los años 50.

El libro es fruto de una investigación rigurosa, circunscrita por un abordaje metodológico, conceptual y epistemológico de corte interdisciplinar que integra la sociología, la musicología y los estudios de comunicación. Se trata sin duda de una publicación suficientemente atractiva para el público en general, no solo por el abandono deliberado de la jerga academicista y la popularidad misma de la temática, sino por la manera en que en él confluyen múltiples voces asociadas a la historia de la banda en el marco de un interesante análisis de la forma en que la música de Vives se convirtió en una propuesta estética hegemónica dentro de las representaciones contemporáneas de colombianidad, y en un modelo musical recurrentemente invocado más tarde en la escena comercial del “tropipop”.

Lejos de ser un recuento de anécdotas, o de historias relativas a la producción de los nueve discos producidos por Carlos Vives entre 1993 y 2013, el libro establece un diálogo fluido entre dichas producciones y la nueva mediatización de la identidad cultural colombiana a comienzos del siglo XXI. Aun cuando se trata mucho más de un análisis de la producción musical que de una historia social de la música, y a pesar de que las referencias al contexto histórico de las últimas décadas en Colombia no son muy frecuentes en el texto, es sin duda una valiosa contribución dentro del escenario de la historia sociocultural del país. No solo resulta una lectura que complementa muy bien otros trabajos históricos concentrados en la transición del siglo XX al XXI, sino que bien puede considerarse –en términos historiográficos– un ejemplo significativo dentro de la corriente de la historia del presente.

El libro está organizado en cuatro secciones, las tres primeras de ellas con dos capítulos cada una y la última dedicada a las conclusiones. La publicación se acompaña de una aplicación digital para celulares y tablets, muy útil y bien desarrollada, con diversos recursos de audio y video.

Los dos capítulos de la primera sección atañen, respectivamente, a un recuento histórico de la obra musical de Carlos Vives y La Provincia a través de sus ocho primeras producciones discográficas, y a la consideración de los asuntos teóricos pertinentes a la investigación.

La crónica histórica constituye el capítulo más extenso del libro, y probablemente el más atractivo para la mayoría de lectores ya que documenta amena y detalladamente la realización de cada disco, así como la consolidación del proyecto musical a lo largo de los años, dando especial protagonismo al testimonio de músicos, productores, asistentes, y del propio Vives. Se trata de una historia interesante que puede llegar a ser muy reveladora y relevante para quienes solo han apreciado de lejos la sucesión de éxitos. En particular, tres aspectos resultan especialmente significativos:

a) la influencia directa de otros productos culturales y musicales (comerciales o no) enfocados en el rescate o la incorporación de elementos "folklóricos", rurales caribeños, o simplemente tradicionales en las industrias musical y de televisión –como el proyecto musical de la banda bogotana Distrito Especial (amigos de Vives)–, y el éxito de la telenovela *Escalona: un canto a la vida* (1991-1992) –protagonizada por el propio Carlos Vives–;

b) el proceso de "descentramiento" (o desterritorialización) en la transición del primer y exitoso disco, *Clásicos de La Provincia*, al segundo, *La Tierra del Olvido*, que va de Valledupar y del vallenato hacia un referente caribeño más holístico en términos musicales y del imaginario cultural invocado en las producciones;

c) la gestación y consolidación de un concepto musical cada vez menos dependiente de la mera recuperación de "clásicos" (re-encauche).

Eventualmente, esto derivó en la idea general de "el rock de mi pueblo": un género concebido como un rock nacional basado en elementos estéticos locales (y no simplemente en la modernización de la música tradicional) y que en últimas, terminó convirtiéndose no solo en el sonido característico de la banda de Vives sino en una representación sónica y moderna de colombianidad. Dicho proceso implicó desde el comienzo un desafío a los purismos de la tradición folklórica, seguido de un mayor distanciamiento de los cánones performativos de dicha tradición en procura de un producto más internacional y de un sonido más propio.

Por su parte, el capítulo teórico se concentra en la noción de "producción cultural" a partir de los planteamientos de Becker (1982), en estrecha relación con el concepto de "habitus" de Bourdieu y de "estructuración" de Giddens, en tanto el interés por la articulación entre los niveles micro y macro. Además, casos de producción cultural como el de Carlos Vives y La Provincia se relacionan con la noción de "convenciones" y "sensibilidades culturales" de época y que, para el contexto particular de Colombia en los años 90 y 2000, implican la consideración de dichos proyectos como el planteamiento de formas alternativas de modernidad –en tanto desafían la idea de una única modernidad neocolonial entendida como la emulación de la modernidad europea o norteamericana–.

Como proyecto moderno construido a partir de referentes estéticos locales, la música de Carlos Vives implicó la representación (o re-creación) de nuevos sentidos de colombianidad. Los autores recurren a la noción de “mitopaisajes” (Bell 2003) como espacios discursivos donde “los mitos de la nación son forjados, transmitidos, reconstruidos y negociados de forma constante” (153). De esta forma, el arsenal simbólico contenido en “La Tierra del Olvido” implica un mitopaisaje desde el cual la música de Vives constituye una nueva representación (moderna y cosmopolita) de colombianidad.

La segunda sección del libro está concentrada en el análisis de la producción de la música de Vives desde lo sonoro y la *performance*. Claramente, el capítulo dedicado al análisis musical trasciende el formato tradicional propio de la musicología. Teniendo en cuenta lo limitado del recurso de las partituras para este caso, el capítulo se concentra en develar la manera en que las técnicas de grabación utilizadas a lo largo de los años, junto a las características musicales propiamente dichas de la propuesta de Vives, han incidido en la concreción de un sonido simultáneamente original, moderno, atractivo para las audiencias, y catalizador de representaciones cosmopolitas de modernidad.

En términos generales, la música de Vives “se encuentra a medio camino entre las prácticas musicales no mediadas (la música vallenata interpretada en los patios, por ejemplo) y aquellas fuertemente mediadas por tecnologías de amplificación y grabación (como el rock y el pop)” (169). Esto equivale a decir que también se define en la intermediación –o combinación– de las dos categorías establecidas por Thomas Turino (2008) de “alta fidelidad” (música en vivo) y de “arte sonido de estudio”. En este sentido, la influencia del rock y pop moderno son evidentes, pero no necesariamente por la inclusión de baterías, guitarras eléctricas y ritmos rockeros, sino más bien por la búsqueda de una “homogenización sonora pensada a partir de parámetros de grabación foráneos” con base en técnicas modernas de grabación que apelan a un “estándar internacional” y a un “sonido moderno”, ese sí propio del rock y del pop (171). Dichos aspectos técnicos son los que constituyen el elemento más renovador de la propuesta estética de Vives en comparación con la forma en que se venían interpretando y grabando las músicas tradicionales en Colombia.

Por otra parte, la música es también el resultado de un proceso de construcción de una identidad musical marcado por la interacción local-global y costeño-cachaco. Además del vallenato, Vives poco a poco fue incluyendo múltiples géneros de la zona Caribe colombiana, e incluso, tomó algunos referentes de otras regiones del país y del Caribe internacional. Para Vives, detrás de “el rock de mi pueblo” está la idea de que la cumbia es para Colombia lo que el rock para Estados Unidos, y así, la cumbia al estilo Vives “es el rock de mi pueblo”, como dice en su canción.

Musicalmente es muy importante la utilización de la clave Caribe y de la clave extendida, así como el uso de tonalidades y progresiones armónicas propias del rock y del pop, con el peculiar aporte interpretativo en las guitarras de “Teto” Ocampo. Por otro lado, los elementos performativos están articulados en torno a la construcción y escenificación de una identidad colectiva basada en el mitopaisaje de “La Tierra del Olvido”; esto es, en una metáfora del país como un “territorio idealizado y construido narrativamente”, así como una “cartografía imaginaria que se ha ido ampliando progresivamente desde lo local hasta el ámbito nacional, e incluso fuera del país, hacia un imaginario que podría categorizarse como *pancaribe*” (251). Claramente, “La Tierra del Olvido” también sirve de metáfora de un país cuya identidad,

ideologías y compromiso político se definen y redefinen constantemente por el olvido de su pasado, de sus guerras y de las acciones corruptas de sus dirigentes. Sin embargo, el mitopaisaje construido performáticamente por Carlos Vives representa un modelo de identidad cultural basado en el ejercicio de dicho olvido y en el establecimiento de una memoria selectiva: aquella que enfatiza solo los aspectos más "positivos" de la realidad colombiana, en especial su música caribeña y sus paisajes exóticos.

La tercera sección, dedicada a las "Resonancias" del proyecto musical de Vives, se concentra en dos procesos particulares: su apropiación por parte de las emisoras juveniles (en especial durante la década de 1990) y la influencia de Vives sobre las nuevas músicas colombianas y el tropipop. La popularidad de la banda coincidió y terminó articulándose con un nuevo proyecto de radio juvenil enfocado en primera instancia en el rock en español, pero que también abrazó la músicaailable latinoamericana. Esto resultó en una identidad radial juvenil *crossover* en la que la música de Vives encajó muy bien y terminó siendo predominante como parte de la misma "sensibilidad de época" (351). No obstante, para los años 2000 la radio experimentó una mayor segmentación en las audiencias, con lo que las emisoras juveniles *crossover* prácticamente desaparecieron. Vives siguió siendo popular, pero para una audiencia más fraccionada que en tiempos del primer disco de *Clásicos de La Provincia*.

Por otra parte, la influencia del fenómeno Vives sobre la escena de la música popular colombiana desde finales de los 90 es evidente en dos frentes:

a) el de las nuevas músicas colombianas, en que una generación de jóvenes músicos ha replicado el concepto de Vives (pero no su sonido) y han incursionado en un intercambio intercultural con músicas y músicos tradicionales colombianos de diversa índole, produciendo proyectos musicales originales que fusionan música tradicional con jazz o con rock –como en el caso de Alé Kuma, Puerto Candelaria, Curupira, Mojarra Eléctrica y Guafa Trío–;

b) el del tropipop que, a diferencia de las "nuevas músicas colombianas", sí se ha convertido en un género musical uniforme derivado de la imitación, simplificación y homogeneización de algunas fórmulas musicales procedentes de la banda de Vives, razón por la cual ha sido criticado como poco original a pesar de la popularidad de algunos artistas, entre ellos Fonseca, Fanny Lu, Sanalejo y Lucas Arnau.

En las conclusiones se insiste que la propuesta musical de Vives y La Provincia constituye un *continuum* entre la cultura caribeña colombiana y la cultura urbana bogotana, con la convergencia, además, de distintas influencias culturales (y modelos de modernidad) de variadas procedencias y que alimentan la convivencia local-global propia del proyecto. De igual forma, los autores reiteran la confluencia de modernidad y colombianidad en la construcción estética, musical y performativa de Vives, y en particular, en el imaginario del mitopaisaje de La Tierra del Olvido, enfatizando además su carácter utópico por cuatro razones: una temporalidad imposible (de encuentros e interacciones del pasado y el presente); referentes de localidad inalcanzables –o de no lugar– en virtud de la simultaneidad de referentes geográficos que atraviesan el país y se extienden por todo el Caribe; la inexistencia de una sociedad sin conflicto o "la invisibilización de los aspectos más oscuros de la realidad colombiana" (396); y la contradicción de reconciliar ideales de modernidad basados en modelos del primer

mundo con la aspiración a construir una modernidad alternativa a partir de la explotación de elementos locales y de “lo nuestro”.

Por último, el libro incluye un epílogo (en el que se insiste en la vigencia del proyecto de Vives) y un interesante anexo metodológico en el que los autores explican el proceso de desarrollo de una investigación trabajando “a ocho manos”.

Indudablemente, se trata de un libro muy atractivo, rigurosamente investigado, bien escrito, que presenta una atractiva convergencia interdisciplinar, nutrido de referentes teóricos suficientemente actualizados que permiten realizar análisis pertinentes, bien fundados y con una alta dosis de excelencia académica.

En particular, se trata de un libro en torno a una temática especialmente relevante para múltiples audiencias y que, se quiera o no, toca fibras personales en cualquier lector colombiano en virtud de la inevitable presencia mediática del fenómeno Vives y del innegable impacto cultural que implicó en la transición del siglo XX al XXI; todo ello, independientemente de los niveles de afinidad que el lector pueda tener con la música de Vives o con sus particulares representaciones de colombianidad.

Además de lamentar la falta de más elementos en procura de una historia social de la música y de la consideración de lo correspondiente a la recepción de la música por parte de las audiencias en general –más allá del punto de vista de los programadores radiales–, hizo falta ofrecer un panorama más completo con respecto al impacto cuantitativo del fenómeno Vives en términos de ventas de discos, presencia en Internet (por ejemplo, ventas en iTunes, cantidad de reproducciones en Spotify, YouTube, etc.). No obstante, estas apreciaciones no le restan mérito a una publicación de inmenso valor académico y que es fruto de un trabajo riguroso; una publicación que además de abordar un asunto altamente significativo dentro de la reciente historia cultural del país, brinda un modelo fresco de investigación para el ámbito de la musicología en Colombia y que sin lugar a dudas representa un esfuerzo ejemplar para nuevas generaciones de investigadores.

Sergio Ospina-Romero

Cornell University
sdo29@cornell.edu

Referencias

Becker, Howard S. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.

Bell, Duncan S. A. 2003. “Mythscape: Memory, Mythology, and National Identity”. *The British Journal of Sociology* 54 (1): 63-81.

Turino, Thomas. 2008. *Music As Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.