

DE LA TELENOVELA AL VALLENATO
MEMORIA POPULAR E IMAGINARIO
DE MASA EN COLOMBIA

Por JESUS MARTIN BARBERO

Realidad contradictoria y desafiante la de una sociedad de masa que, en la lógica perversa de un capitalismo salvaje, de lo viejo forma lo nuevo y con lo nuevo rehace lo viejo, haciendo coexistir y juntarse, de modo paradójicamente natural, la sofisticación de los medios de comunicación de masa con masas de sentimientos provenientes de la cultura más tradicionalmente popular.

Marlyse Meyer

Mapas nocturnos para el andar diurno

En la época de la *información* la memoria popular sigue habitando la *narración*, pero no sólo aquella que conserva las trazas y las formas de la tradición sino también aquella otra que la *reinventa* desde los nuevos dispositivos tecnológicos y los nuevos lenguajes. Las contradicciones que ese proceso conlleva remiten, en últimas, a la existencia en nuestras sociedades de dos tipos de memoria colectiva: "la que tiene una función activa, suscitadora de futuro, y la museificada, cuya función es emblemática y de mera conservación".¹ Hoy esa segunda memoria se reencuentra en la posmoderna *moda-retro*, que es la convocación de un pasado neutralizado, de un pasado-emblema que se pretende metahistórico y resulta incapaz de conferir algún sentido al hoy, y menos de abrir pistas al futuro. La tuerca vuelve así a dar la vuelta: el peligro de que la pasión tecnológica esté privando hoy a los jóvenes del menor sentido de la *duración*, por lo tanto de la memoria y el sentimiento histórico, quizá no remita tanto, como creen los nostálgicos de las autenticidades y las purezas, a la deformación de las narraciones que se produce en las telenovelas y los videoclips, o a la reelaboración de las tradiciones que se produce actualmente en el vallenato, sino a las perversiones de la memoria-emblema que se producen en la *idea patrimo-*

nio con que el Estado traza sus políticas culturales o a una escuela incapaz de poner a dialogar la oralidad cotidiana de las mayorías, y la visualidad electrónica de los relatos jóvenes, con la cultura letrada, al ser ésta asumida como muro defensivo de la civilización occidental contra su imparable destrucción. Es lo que nos pone a pensar Margaret Mead cuando afirma:

Nuestro pensamiento nos ata todavía al pasado, al mundo tal como existía en la época de la infancia y juventud, nacidos y criados antes de la revolución electrónica, la mayoría de nosotros no entiende lo que ésta significa. Los jóvenes de la nueva generación, en cambio, se asemejan a los miembros de la primera generación nacida en un país nuevo. Debemos aprender juntos con los jóvenes la forma de dar los próximos pasos. Pero para proceder así debemos reubicar el futuro. A juicio de los occidentales, el futuro está delante de nosotros. A juicio de muchos pueblos de Oceanía, el futuro reside atrás, no adelante. Para construir una cultura en la que el pasado sea útil y no coactivo, debemos ubicar el futuro entre nosotros, como algo que está aquí listo para que le ayudemos y protejamos antes de que nazca, porque de lo contrario, será demasiado tarde.²

En su interés por los géneros populares modernos, Gramsci propuso una nueva manera de pensar la literatura popular-de-masa al afirmar que el análisis de la novela-folletín "pertenecía al estudio de la historia de la cultura más que al de la historia literaria",³ con lo que estaba inaugurando la perspectiva que en los últimos años asumen los *estudios culturales* sobre la propia literatura, esto es la del análisis de la diversidad de matrices y conflictos que articula la cultura. Y en especial esa que él denominó la *nacional-popular*, mucho más cercana de la vida que del arte, cultura no-letrada en la medida en que remite menos a los libros que a las *narraciones*;⁴ esas que, como el cuento o el refrán, la fábula o los proverbios,



están hechas, según W. Benjamin, para ser contadas más que para ser leídas.

Reducido a *fórmula*, el relato *popular-masivo* se agota, para la crítica literaria, en el esquematismo, la transparencia de las convenciones y la estandarización comercial; lo que hasta hace bien poco significó la reactualización de aquella exclusión que remite a la vieja confusión de iletrado con inculto, mediante la cual las élites ilustradas desde el siglo XVIII, al mismo tiempo que afirmaban al *pueblo* en la política, lo negaban en la cultura, haciendo de la *incultura* el rasgo intrínseco que configuraba la identidad de los sectores populares y el insulto con el que cubrían su interesada incapacidad de aceptar que en esos sectores pudiera haber experiencias y matrices de *otra* cultura.

La posibilidad de comprender la densidad cultural de los conflictos que moviliza la relación entre televisión y cultura popular pasa entonces por la reconstrucción de una *crítica capaz de distinguir* la necesaria denuncia de la complicidad de la televisión con las manipulaciones del poder y los intereses mercantiles, del lugar estratégico que la televisión ocupa en las dinámicas de la cultura cotidiana de las mayorías, en la transformación de las memorias y las sensibilidades, y en la construcción de imaginarios colectivos



desde los que las gentes se reconocen y representan lo que tienen derecho a esperar y desear. Nos encanta o nos dé asco, la televisión constituye hoy, a la vez, el más sofisticado dispositivo de moldeamiento y cooptación de los gustos populares, y una de las mediaciones históricas más expresiva de matrices narrativas, gestuales, escenográficas del mundo cultural popular, entendiendo por éste no las tradiciones específicas de un pueblo sino la hibridación de ciertas formas de enunciación, ciertos saberes narrativos, ciertos géneros dramáticos y novelescos de las culturas de Occidente y de las mestizas culturas de nuestros países.

Entre la larga duración de las historias y la fragmentación visual de los relatos

No es lo mismo el melodrama francés que el gringo, el ruso que el español, pero en cambio puede estudiarse la unidad melodramática latinoamericana que recorre el continente desde el Río Grande hasta la Patagonia. Porque gimiendo, cantando rancheras mexicanas o tangos argentinos cuando se emborracha, en eso se identifica plenamente el territorio.

Hernando Salcedo

Lo que la crítica literaria no parece capaz de captar es que lo que hace el éxito de la telenovela remite –por debajo y por encima de los esquematismos narrativos y las estrategias del mercado– a las transforma-

ciones tecnoperceptivas que posibilitan a los sectores populares urbanos apropiarse de la modernidad sin dejar su cultura oral. Pues la novela o el dramatizado en televisión resultan expresión de una “oralidad secundaria”⁵ en la que se mestizan la *larga duración* del “relato primordial”⁶ –caracterizado por la *ritualización de la acción* y la *topología de la experiencia* que imponen una fuerte codificación de las formas y una separación tajante entre héroes y villanos obligando al lector a tomar partido– con la *gramática de la fragmentación*⁷ del discurso audiovisual que articulan la publicidad o el videoclip. La ligazón de la telenovela con la cultura oral le permite *explotar* el universo de las leyendas de héroes, de los cuentos de miedo y de misterio que desde el campo se han desplazado a la ciudad –a unas ciudades ruralizadas al mismo tiempo que los países se urbanizan– en forma de “literatura de cordel” brasileña (hoy vertida al formato de comic o fotonovela), de corrido mexicano (que canta las aventuras de los capos del narcotráfico) o de vallenato colombiano (hoy mestizado con instrumentos del rock y ritmos del reggae). Lo que en la hibridación de viejas leyendas con lenguajes modernos mueve la trama –tanto o más que las peripecias del amor– es el *drama del reconocimiento*,⁸ esto es, el movimiento que lleva del desconocimiento –del hijo por la madre, de un hermano por otro, del padre por el hijo– al re-conocimiento de la identidad, convirtiendo así al drama en una lucha contra las apariencias, contra todo lo que oculta y disfraza, una lucha por hacerse reconocer. De ahí que los enredos de parentesco, las peripecias y los golpes teatrales no sean exteriores a los golpes morales pues en el melodrama los efectos dramáticos son expresión de una exigencia moral que des-

bre a su vez la continuidad que la estética mantiene con la ética en el universo de lo popular. ¿No estará ahí, en el *drama del reconocimiento*, la secreta conexión del melodrama con la historia cultural del “subcontinente latinoamericano”? ¿Con su mezcla de razas que confunde y oscurece su identidad, y con la lucha entonces por hacerse reconocer? Pero también con su desconocimiento del contrato social entre gentes que se reconocen en otra *socialidad primordial*, la del parentesco, las solidaridades vecinales o la amistad. A donde esa socialidad remite, según Zonabend, es al *tiempo familiar* que es “ese tiempo en que el hombre se piensa social, un hombre que es antes que todo un pariente. El parentesco funda una sociabilidad, una solidaridad. De ahí que el tiempo familiar haga parte del tiempo de la colectividad”;⁹ lo que reafirma Hoggart al decir que en la cultura popular “los acontecimientos no son percibidos más que cuando afectan la vida del grupo familiar”,¹⁰ ya que la familia media la sociabilidad, esto es la presencia ineludible y constante de la colectividad en la vida. Entre el tiempo de la *Historia* –que es el tiempo de la nación y del mundo, el de los grandes acontecimientos que vienen a irrumpir desde fuera en la comunidad– y el tiempo de la *vida* –que es el tiempo que va del nacimiento a la muerte de cada individuo, y que jalona los ritos de iniciación a las diferentes edades–, el tiempo *familiar* es el que media y hace posible su comunicación. *Socialidad* de los sectores populares que la mercantilización del tiempo de la memoria y del espacio colectivo han tornado *anacrónica*. Pero una anacronía que resulta preciosa pues desde ella, melodramatizando todo, las gentes se vengán a su manera de la abstracción impuesta por la mercantilización a la vida, de la exclu-

sión social y la desposesión cultural. Alejo Carpentier quizá no habla de otra cosa cuando escribe:

Viendo cómo vivimos en pleno melodrama —ya que el melodrama es nuestro alimento cotidiano— he llegado a preguntarme muchas veces si nuestro miedo al melodrama (como sinónimo de mal gusto) no se debía a una deformación causada por las muchas lecturas de novelas psicológicas francesas. Pero la realidad es que algunos de los escritores que más admiramos jamás tuvieron miedo al melodrama. Ni Sábato ni Onetti lo temieron. Y cuando el mismo Borges se acerca al mundo del gaucho o del compadrito, se acerca voluntariamente al ámbito de Juan Moreira y del tango arrabalero.¹¹

En América Latina el melodrama resulta siendo entonces, como afirmé en otro lugar,¹² algo más que un género dramático: una matriz cultural que alimenta el reconocimiento popular en la cultura de masa, territorio clave para estudiar la no-contemporaneidad y los mestizajes de que estamos hechos. Porque como en las plazas populares de mercado, en el melodrama está todo revuelto: las estructuras sociales y las del sentimiento, mucho de lo que somos —machistas, fatalistas, supersticiosos— y de lo que soñamos ser, la nostalgia y la rabia. En forma de tango o de telenovela, de cine mexicano o de crónica roja, el melodrama trabaja en estas tierras una veta profunda del imaginario colectivo, y no hay acceso a la memoria ni proyección al futuro que no pasen por el imaginario.

A mediados del siglo XIX en Inglaterra y Francia, el *folletín* trasladó el melodrama del teatro a la prensa ensanchando el público lector a la 'masa del pueblo' e inaugurando una nueva relación con la escritura a medio camino entre la novela y el cuento: la del relato por episodios y series. En la Argentina de 1870 Eduardo Gutiérrez escribe por entregas en el periódico *La Patria Argentina* el primer gran folletín gau-

chesco, *Juan Moreira*, en el que se funden lo rural y lo urbano: los personajes y aventuras que vienen de las coplas de los payadores, que circulaban en cuadernillos y gacetas, con los sucesos sacados de los archivos policiales.¹³ Pero más que en la prensa, el verdadero desarrollo del folletín latinoamericano se hará en la radio. Y sus mediadores serán el circo en Argentina y la lectura colectiva de las fábricas de tabaco en Cuba. El 'circo criollo'¹⁴ —esa modalidad especial de circo que resulta de juntar bajo la misma carpa pista y escenario, acrobacia y representación dramática— será el ámbito en que se funden la mitología gaucha de los folletines con la escena de los cómicos ambulantes en la que hallará su origen el radioteatro. Si en Argentina la radionovela se llamó *radioteatro* fue justamente porque las compañías de actores que hacían radio provenían del circo y recorrían las provincias presentando los dramas radiados *para que la gente viera lo que escuchaba*. En Cuba, desde finales del siglo XIX los talleres de las tabaquerías eran escenario de la 'lectura en voz alta' de los libros de historia y relatos folletinescos que aportarían temas y formas a la *radionovela*. Esa práctica, oriunda de conventos y cárceles en Europa, es introducida en las galeras del Arsenal y de allí pasará a las tabaquerías de Azcárate y Partagás. A partir de 1936



convivirán en las tabaquerías el lector y la radio, de la que Cuba fue pionera, "hasta que la máquina venza al lector de tabaqueros por medio de la radiofonía que le comunicaba por los aires la lectura".¹⁵ La radionovela —verdadera madre de la telenovela latinoamericana— nace así incorporando la escucha popular a la conformación de una expresividad sonora de la que hará parte la *dimensión corporal del arte de narrar*, esto es la exploración de los efectos —tonos y ritmos— sensoriales del relato. De la radionovela, la telenovela conservará la predominancia del *contar a*, con lo que ello implicará de redundancia estableciendo día tras día la continuidad dramática. Y conserva también la *apertura indefinida* del relato, su apertura en el tiempo —se sabe cuándo empieza pero no cuándo acabará— y su porosidad a la actualidad de lo que pasa mientras dura el relato. Texto dialógico o —según una versión brasileña de la propuesta bajtiniana— *género carnavalesco*, la telenovela es un relato "en el que autor, lector y personajes intercambian constantemente sus posiciones".¹⁶ Intercambio que es confusión entre relato y vida, que conecta en tal modo al espectador con la trama que éste acaba alimentándola con su propia vida. Pues *de lo que hablan las telenovelas* y lo que le dicen a la gente, no es algo que esté dicho de una vez en el texto de la telenovela ni en lo que revelan las respuestas a las encuestas. Es un decir fuertemente cargado de silencios: los que tejen la vida de la gente que "no sabe hablar" —y menos escribir— y aquellos otros desde los que se mira y se construye el diálogo de la gente con lo que pasa en la pantalla: definitivamente la telenovela habla menos desde su texto que desde el intertexto que forman sus lecturas. De ahí que en los sectores populares la telenovela se disfrute

mucho más contándola que viéndola, porque es en lo que se cuenta que se produce la con-fusión entre relato y vida.

En esa confusión, que es quizás lo que más escandaliza a la mirada intelectual, se cruzan lógicas bien diversas: la mercantil del sistema productivo, esto es la de la estandarización, pero también la del cuento popular, del romance y la canción con estribillo, es decir "aquella seriedad propia de una estética donde el reconocimiento y la repetición fundan una parte importante del placer, y es en consecuencia norma de valor de los bienes simbólicos".¹⁷

Imaginarios de la telenovela y memorias del país

Las líneas del mensaje televisivo tienden a comportarse como materiales de un tejido. La comunicación visual intercepta una tupida red de hábitos mentales y residuos muy profundos: lo visual establece un juego misterioso con el terreno de la imaginación, del inconsciente y el sueño.

Furio Colombo

El verdadero encuentro de la telenovela con el país tendrá lugar a comienzos de los 80, en un nuevo modo de telenovelar¹⁸ cuyo punto de arranque se halla en la burla del género que inauguró *Pero sigo siendo el Rey*: una telenovela en la que los colombianos se encontraron riéndose a la vez de las reglas del género y de la forma de verse a sí mismos en la caricatura sentimental de la ranchera. La veta irónica, que recogía una vieja tradición satírico-costumbrista de estirpe neogranadina,¹⁹ comenzó a horadar la grandilocuencia y las rigideces del melodrama, liberando la trama del peso del destino y permitiendo respirar al relato, esto es permitiendo que las acciones pudieran tener espesor espacio-temporal y los personajes, cuerpo. Del mundo costeño de Ga-

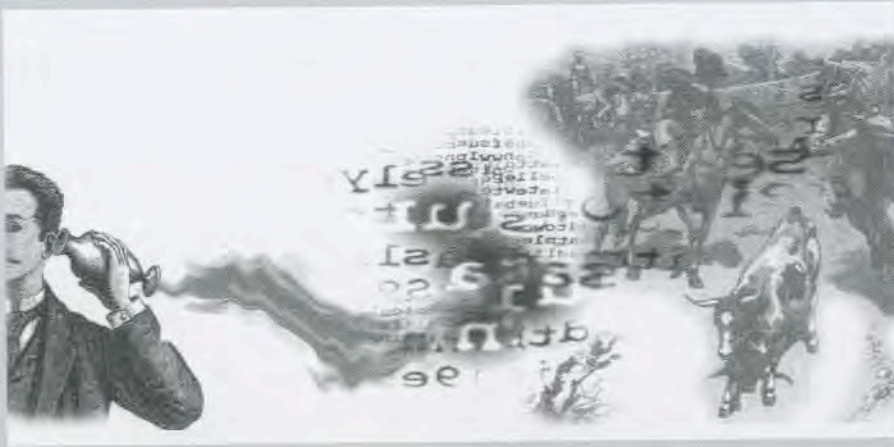
lito Ramírez al submundo urbano y bogotano de *Las muertes ajenas*, se nos abre acceso al entramado de las humillaciones y las revanchas de que está hecha la vida de los que luchan no sólo por sobrevivir sino también por ser alguien. Y para ello se auscultará el opaco tejido en que *las clases se tocan*: las perversiones de los ricos conectándolos con los bajos fondos y las tácticas de los pobres 'explotando' los vicios de los ricos. Ampliando el horizonte de lo telenovelable hacen su aparición en el relato nuevas profesiones, o mejor, nuevos mundos de vida. Artistas, boxeadores, gentes del rebusque develan nuevos modos de relación social, turbias relaciones de solidaridad y complicidad, brechas morales y culturales que agrietan la mentirosa normalidad de nuestra sociedad.

Abierta sobre el presente y porosa a los movimientos de la actualidad social, la telenovela colombiana de los ochenta se aleja de los grandes símbolos del bien y del mal para acercarse a las ambigüedades y rutinas de la vida cotidiana y a la expresividad cultural de las regiones que forman el país. Frente al engañoso mapa sociocultural de la dicotomía entre progreso y atraso, que nos trazó la modernización desarrollista, telenovelas como *San Tropel* o *El divino* nos mostraron un mapa expresivo tanto de las discontinuidades y destiemplos como de las vecindades e intercambios entre modernidad y tradiciones, entre el país urbano y el país rural; con pueblos donde las relaciones sociales ya no tienen la elementalidad —la estabilidad y transparencia— de lo rural y con barrios de ciudad donde se sobrevive en base a solidaridades y saberes que vienen del campo. Un mapa en el que se mezclan, tanto más que se oponen, verticales servidumbres de feudo con horizontalidades producidas por la homogeni-

zación moderna y las informalidades del rebusque urbano; en el que conviven la hechicería con el biorritmo y arraigadas moralidades religiosas con escandalosas liberaciones de la afectividad y la sensualidad. Ante los asombrados ojos de muchos colombianos se hizo por primera vez visible una trama de intercambios y rupturas que, aun con su esquematismo y sus inercias ideológicas, hablaba del modo como sobreviven o se pudren unas formas de sociabilidad, de las violencias que se sufren o con las que se resiste, de los usos "prácticos" de la religión y las tran-



ILUSTRACIONES DE SUSANA CARRIE



sacciones morales sin las que es imposible sobrevivir en la ciudad.

Enredada a esa trama, las telenovelas hicieron también visible la otra contradicción que más profundamente desgarró y articula nuestra modernidad: el desencuentro nacional con lo regional, la centralización desintegradora de un país plural y la lucha de las regiones por hacerse reconocer como constitutivas de lo nacional. De la costa Caribe al Valle del Cauca, pasando por Antioquia y las riberas del Sinú, la telenovela posibilitó un acercamiento a lo regional que, superando la caricatura y el resentimiento, lo configuró como diversidad de sentir, de cocinar, de cantar y de contar su vida y sus historias. Culturas de la costa en las que la magia no es cosa de otro mundo sino dimensión de éste, en las que el boxeo puede llegar a ser una moral más que un oficio y el vallenato es aún romance que convierte en *historia* los milagrosos sucesos cotidianos. Culturas del Valle del Cauca que ponen en escena los *humores*, el espesor erótico y estético de las gentes de *pueblo*. Un pueblo donde el poder y los conflictos obedecen a saberes de mujeres (o del homosexual) que mezclan la atracción sexual con el dominio de las comunicaciones —sean el chisme o la central de teléfonos—, donde la brujería burla a la religión instituida y una erótica cruda y elemental se combi-

na con una refinada homosexualidad para burlar al machismo; saberes y poderes *femeninos* en conflicto no con la modernidad sino con las incoherencias de la economía y la *fealdad* de la política que hacen los hombres.

En un país fragmentado y excluyente social y culturalmente, las telenovelas de los ochenta juntaron, revolviéron y mezclaron lo rural con lo urbano, el más viejo país con el más nuevo, y los diversos países que hacen este país. Y en la reconstrucción que esas telenovelas hicieron del imaginario nacional no podía faltar el encuentro, o mejor, el *cruce* del melodrama con la fantasía y la desmesura de Macondo, que es lo que hizo *Caballo viejo*. En la vastedad del río Sinú, en la voluminosidad del cuerpo de la tía Cena, en la mezcolanza delirante de las vidas que encarna Reencarnación, y en la multiplicidad de saberes y sabores que mestiza Epifanio, se rasgaron las costuras del relato melodramático y por allí se colaron la magia de la palabra y una secreta fusión de lo local con lo universal. Frente al uso puramente funcional o redundante de la palabra con relación a la imagen en la telenovela mexicana o venezolana, en *Caballo viejo* la palabra se espesó hasta tornarse ella misma en imagen *poética*: cargada de silencios y expresada en monólogos, la palabra *encanta*, conecta el dicho

popular con la metáfora en un reencontro de la telenovela con la oralidad cultural del país, y desde ella con la escritura que ha roto la gramática para liberar la magia secreta, las sensibilidades y ritmos de lo oral. Por la otra costura rota se cuela la experiencia de un hombre y un pueblo que, perdido en un recodo del río Sinú, “se siente universal”: ósmosis cultural que fusiona saberes y sabores venidos de occidente y de oriente, de la filosofía y la sabiduría popular, hablas del interior y decires del Caribe. La burla al melodrama desde dentro va a introducir en el realismo de su irrealidad la apertura a lo maravilloso macondiano.

De la oralidad rural a la música popular urbana

Cien años de soledad no es más que la tentativa de un vallenato de 450 páginas.

García Márquez

Así como el *melodrama* —que está en el inicio de la telenovela— es el drama cantado, también desde sus comienzos el *vallenato* es crónica cantada, que ha pasado en los últimos veinte años de ser la música rural en las aldeas de la costa Caribe y la Guajira a convertirse en la música urbana con la que Colombia busca llenar el vacío que dejó la desaparición de la *cumbia* como música nacional.

En el origen, y según un cronista nativo de sus tierras, el vallenato fue la forma de comunicación más viva entre los pueblos del Valle de Upar, algo así como “recados cantados” que los juglares, que recorrían el valle y las serranías, llevaban de un rancho a otro y de cantina en cantina. Lo que distingue a esa música tanto o más que sus instrumentos —el acordeón europeo, la guacharaca indígena, la caja africana— es su género enunciativo: la *crónica*. A semejanza de los cantadores de *corri-*

dos mexicanos²⁰ que hicieron la crónica y leyenda de la revolución, y hoy la hacen de las aventuras de los capos-héroes del narcotráfico, o de los *payadores* argentinos²¹ que recorrían la pampa cantando historias de gauchos en las que recogen sus hazañas y memorias, los creadores y cantadores de vallenato “no cantan poemas sino que hacen crónica estupenda y fresca de la realidad, aportando su maestría para relatar el hecho, su sensibilidad para captarlo en medio de la modorra de la aldea que duerme en la nata espesa de ese caldo que es la rutina y su gracia para lo cómico e insólito”.²² Hasta cuando el vallenato se pone lírico, la mujer a la que canta no es una imaginaria e idealizada novia sino una mujer que tiene nombre concreto y que habita en un pueblo conocido, ya sea la historia de la nieta “consentida y pechichona” que se la llevó el dueño de un carro o la “vieja amiga Sara”, a la que perdió su amigo por meterse de contrabandista en la Guajira.

El otro aspecto formal que distingue al vallenato originario es su parentesco con los viejos romances castellanos y con su forma de versificación, la *décima*. Compuesto, como los romances, para ser escuchado y no para ser bailado —aunque sea propio de una región tan bailadora como la costa Caribe—, el vallenato hace su primer tránsito desde las “colitas” en las piquerías, o sea el final de una fiesta hecha con otras músicas casi siempre bailables, hasta la *parranda*: que es su propia modalidad festiva en la que las gentes se reúnen para escuchar conjuntos vallenatos durante horas.²³ Su segundo tránsito es el que, desde 1947 y de la mano del disco, inicia su *des-territorialización* transformando el vallenato de música *local*, en su sentido más fuerte, a música *regional* llevándolo de los ranchos en que se

organiza la parranda hasta los salones de la sociedad costeña. Aunque el disco y la radio lo saquen de su hábitat cultural, el disfrute mayoritario seguirá durante años siendo rural. Pero al mismo tiempo el vallenato inicia desde los medios masivos su legitimación primero como la música costeña por excelencia y, desde los años ochenta, como música nacional.

Sin querer comparar esos recorridos del vallenato colombiano con la complejidad de avatares y contradicciones que llevaron a la música negra brasileña desde la hacienda esclavista hasta las grandes urbes de Río y Sao Paulo, la experiencia brasileña ilumina sin duda la experiencia musical colombiana. Despreciado por las élites o reducido a *folklore* por los populistas, la música negra en Brasil se toma la ciudad de la mano del disco, de la radio y de la extranjerizante vanguardia del movimiento modernista. Así se incorpora al hacer cultural del país, a una cultura urbana “que procede por apropiaciones polimorfos y el establecimiento de un mercado musical donde lo popular en transformación convive con elementos de la música internacional y de la cotidianidad ciudadana”.²⁴ Deja entonces de servir únicamente para rellenar el vacío de raíces que padece el hombre de la ciudad y, arrancándose al mito de una pureza que lo mantenga atado a los orígenes, la música negra se hace contradictorio campo de reconfiguraciones de la identidad. Un circuito de idas y venidas, de entrelazamientos y superposiciones carga el pasaje que desde el *candomblé* y el *corral de samba* conduce hasta el disco y la radio. Pero es el circuito lleno de escaramuzas y estrategias de las que ha estado siempre llena la lucha de los dominados para abrirse camino hacia su reconocimiento social. “Las contra-

dicciones generadas en esa travesía no son pocas, pero ella sirvió para generalizar y consumir un hecho de la mayor importancia para el Brasil: la emergencia urbana y moderna de la música negra”.²⁵

También el vallenato en Colombia atraviesa entre los años setenta y noventa un contradictorio recorri-



do que lo lleva a convertirse en música urbana y moderna. Para los puristas del folclor —a derecha e izquierda— lo que ahí tiene lugar es el paso lineal y sin avatares ni contradicciones que lleva de la autenticidad (en sí) de lo popular a la alienación de lo masivo. Una mirada menos purista deberá relacionar ese recorrido con dos procesos claves que marcan de arriba a abajo la vida de Colombia: uno es el fin del *Frente Nacional*, esto es, del pacto entre los partidos liberal y conservador que excluyó de los cincuenta a los setenta cualquier otro modo de formación o de expresión política; el otro es la emergencia de la costa Caribe como espacio cultural que redefine lo nacional, y de lo cual serán claves la resonancia tanto culta como masiva de la publicación de *Cien años de soledad*, la bonanza exportadora de la marihuana de esa región —inicio de la industria de la droga en Colombia— y el surgimiento nacional del vallenato. La complejidad de lo que ahí está en juego no puede ser comprendido ni desde la mirada idealizante de los estudiosos del folclor ni desde la reducida visión que agota la cultura en ideología, pues el proceso del que hace parte la *urbanización* del vallenato es “una compleja reconstitución polifónica en los modos de narrar la nación”.²⁶ De otro lado la emergencia del vallenato se inserta en el movimiento de apropiación del rock desde los países latinoamericanos (y España) que da lugar al *rock en español*, convertido en el “idioma de los jóvenes” al traducir como ningún otro lenguaje la brecha generacional y los nuevos modos de reconocimiento de los jóvenes en la política, al mismo tiempo que el rock hará audibles las más osadas hibridaciones de los sonos y ruidos de nuestras ciudades con las sonoridades y los ritmos de las músicas indígenas y negras.

Aunque en los ochenta el vallenato había desplazado a la cumbia como género y ritmo identificadores de lo costeño y había conseguido introducirse en Bogotá, la capital, ello era atribuido por muchos al mero efecto de su comercialización, esto es a las concesiones hechas al consumo de moda y por tanto a su degradación cultural. Pero la aparición, con su propio conjunto vallenato, del cantante Carlos Vives —venido de la actuación en las telenovelas más arraigadas en la cultura de la costa Caribe, y actor-cantante en un seriado homenaje a Escalona, el más grande compositor vivo de vallenatos— dio lugar al definitivo en-



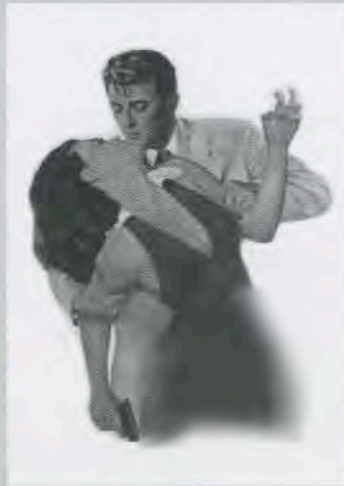
cuentro del vallenato con el país nacional. En la música que hace y canta Carlos Vives se harán audibles las hibridaciones secundas que hacen posible la nueva sensibilidad urbana: al mezclar a un ritmo-signo de la cultura popular costeña instrumentos y sonoridades de la tradición indígena como la flauta, o el paso caribe del reggae jamaicano y otros de la modernidad musical como los teclados, el saxo y la batería, el “viejo folclor” no se traiciona ni deforma sino que se enriquece y transforma volviéndose más universalmente caribe y colombiano. En lugar de ser un cantante moderno de

vallenatos, Carlos Vives se convierte en el primer músico colombiano que hace música moderna a partir de ritmos autóctonos. Aunque *producto* en buena medida de los medios masivos —se hizo personaje de éxito nacional en una telenovela y su versión de la *Gota fría* es aprovechada descaradamente en la guerra publicitaria de las gaseosas— Carlos Vives vuelve definitivamente *urbana* y *nacional* una música cuyo ámbito seguía siendo la provincia, y la conecta con la escenografía del rock, con el espectáculo tecnológico y escenográfico de los conciertos. Todo ello unido al surgimiento de un sentimiento de orgullo por su música que hace años el país no experimentaba. Desde cuando en los años setenta la cumbia dejó de ser la música en que se reconocían los colombianos, el país vivía la ausencia de una música que diera cuenta de las transformaciones sufridas, y esa ausencia se había convertido en síntoma y metáfora del vacío que culturalmente experimentamos, pues “las variedades de la música nacional se habían quedado cortas para expresarnos”.²⁷ Por eso ni la parafernalia tecnológica ni el descarado aprovechamiento comercial pueden sin embargo ocultarnos que el rock en español y el vallenato a lo Carlos Vives están representando un nuevo modo de sentir y decir lo nacional. Como en la *urbanización* del samba en Brasil, incorporar culturalmente lo popular a lo nacional es siempre peligroso tanto para una élite ilustrada que ve en ello una amenaza de confusión, la borradura de las reglas que aseguran las distancias y las formas, como para un populismo en el que todo cambio es deformación de una autenticidad fijada en su pureza original.

El vallenato ha resultado ser el lugar de encuentro de una memoria popular del narrar cantando con el

imaginario musical en que emerge una nueva sensibilidad: la joven y urbana. Uno de los más exigentes –y menos puristas– estudiosos de las transformaciones del vallenato dice así de ese encuentro: “En comparación con los músicos vallenatos, los del rock eran seres que cantaban su experiencia a través de la música. Al mirarse en los intérpretes del rock la tuerca daba la vuelta completa, pues los primeros cantores vallenatos eran hombres que cantaban con música su experiencia. La frontera entre farándula y vida era la que distanciaba a los jóvenes del vallenato. Carlos Vives borró la brecha: vestía como ellos y su grupo no parecía un grupo de artistas sino de amigos que saltaban al escenario a emparrandarse y divertirse”.²⁸ Paradoja: en lugar de pervertirlo, al hibridarlo con las sonoridades en las que se reconocen y dicen los jóvenes y con las informalidades de la experiencia urbana, el vallenato se reencuentra con lo más vivo de sus matrices culturales: en el concierto urbano los jóvenes experimentan hoy el sentido festivo –contrario al farandulero– de la parranda vallenata, esto es, de los amigos que cantan para narrar su experiencia. Este reencuentro con el relato y la experiencia en el concierto, o mejor, con el *relato de experiencia*, nos avoca al encuentro con *El narrador* de W. Benjamin, según el cual “a la novela la separa de la narración el hecho de estar esencialmente referida al libro. No venir de la tradición oral (ni ir a ella) es lo que aparta a la novela de todas las otras formas restantes de literatura en prosa –fábula, leyenda, incluso narraciones cortas–. Pero la aparta sobre todo de lo que es narrar. El narrador toma lo que narra de la experiencia, de la propia o de la que le han relatado. Y a su vez la convierte en experiencia de los que escuchan su historia”.²⁹ El escenario

tecnológico y mercantil del concierto atraviesa al vallenato, pero su vinculación a una fuerte y densa tradición oral le permiten seguir narrando los avatares de la experiencia colectiva que atraviesan la memoria y la identidad. }



Notas

¹ C. Gallini. “Dimenticare Fanon”, en *La ricerca folklorica*, N° 7, Grafo de Milano, 1983, p. 28.

² M. Mead. *Cultura y compromiso*, Granica, Barcelona, 1971, p. 22 y ss.

³ A. Gramsci. *Cultura y literatura*, Península, Barcelona, 1977, p. 208.

⁴ W. Benjamin. “El narrador” en *Revista de Occidente*, N° 129, Madrid, 1973, p. 131 y ss.

⁵ W. Ong. *Oralidad y escritura*, F.C.E., México, 1987, p. 130 y ss.

⁶ N. Frye. *La escritura profana. Un estudio sobre la escritura del romance*, Monte Avila, Caracas, 1980, p. 71 y ss.

⁷ V. Sánchez de Biosca, *La cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Textos de la Filmoteca, Valencia, 1995.

⁸ P. Brooks. “Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame”, en *Revue Poétique*, N° 19, Paris, 1974, p. 343.

⁹ F. Zonabend. *La mémoire longue*, P.U.E., Paris, 1980, p. 308.

¹⁰ R. Hoggart. *The uses of Literacy*, Penguin, London, 1972, p. 76.

¹¹ A. Carpentier, citado en E. García Riera. *El cine y su público*, F.C.E., México, 1974, p. 16.

¹² J. Martín Barbero. “Algunas señas de identidad reconocibles en el melodrama”, en *De los medios a las mediaciones*, G. Gili, Barcelona, 1987, pp. 242-259.

¹³ J. B. Rivera. *El folletín*: E. Gutiérrez, C.E. de A.L., Buenos Aires, 1980.

¹⁴ B. Seibel. *El teatro “barbaro” del interior*, De la pluma, Buenos Aires, 1984.

¹⁵ F. Ortiz. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Ariel, Barcelona, 1973, p. 127.

¹⁶ R. da Matta. *A casa e a rua*, Brasiliense, São Paulo, 1985, p. 196.

¹⁷ B. Sarlo. *El imperio de los sentimientos*, Catálogos, Buenos Aires, 1985, p. 25.

¹⁸ El análisis que sigue se apoya en la investigación recogida en J. Martín Barbero, “De la telenovela en Colombia a la telenovela colombiana” en *Televisión y melodrama*, Tercer Mundo, Bogotá, 1992, pp. 61-107.

¹⁹ S. Ramírez Lamus. *Culturas, profesiones y sensibilidades contemporáneas*, Ed. Univalle, Cali, 1993.

²⁰ C. Héau. “El corrido y las luchas sociales en México” en *Comunicación y Cultura*, N° 12, monográfico sobre *Nuevas fronteras de la música popular en América Latina*, México, 1984, p. 67 y ss.

²¹ J. B. Rivera. *Las literaturas marginales*, C.E. de A.L., Buenos Aires, 1980.

²² J. Gossain. “El vallenato ese pedazo de vida”, en *Semana*, 10 de diciembre, Bogotá, 1988.

²³ R. Llerena Villalobos. *Memoria cultural en el vallenato*, Universidad de Antioquia, Medellín, 1985.

²⁴ E. Squef y J. M. Wisnik. *O nacional e o popular na cultura brasileira-MUSICA*, Brasiliense, São Paulo, 1983, p. 148.

²⁵ *Ibid*, p. 161.

²⁶ A. M. Ochoa. *El vallenato y sus formas de narrar la nación*. Proyecto de investigación, mimeo, Bogotá, 1998, p. 3.

²⁷ C. Pagano. “Bombardeo de sonos”, en *El Tiempo*, 12 de mayo, Bogotá, 1994.

²⁸ D. Samper y P. Tafur. *100 años de vallenato*, MTM, Bogotá, 1997, p. 177.

²⁹ W. Benjamin. *op. cit.*, p. 206.