

# taller de narrativa

## Lectura

### Presentación:

Jesús Martín-Barbero es un investigador de la comunicación que se ha interesado siempre por la oralidad. Ve en ella un fenómeno de importancia capital para comprender las dinámicas culturales latinoamericanas y defiende su inserción y pervivencia en nuestras peculiares modernidades. En este fragmento de su libro “La educación desde la comunicación”, Martín-Barbero nos presenta el fenómeno del vallenato como una narrativa que se incorpora desde su origen rural y campesino a las sonoridades urbanas (junto al rock y al rap) para convertirse en modelo de crónica y estética contemporánea.

### Texto de la lectura

## Renovadas vigencias de lo oral

Jesús Martín-Barbero

Tomado de: *La educación desde la comunicación*

Bogotá: Norma, 2002. pp. 100-104

Escribiendo desde Colombia, no puedo dejar sin traer a cuento otra experiencia de transculturación oral, que como ninguna otra, muestra la hondura y extensión de los cambios que hace posible la inserción de la oralidad en las más nuevas sonoridades: la del vallenato saliendo de la provincia, de la ruralidad local, y transmutándose en música urbana y nacional. En sus orígenes el vallenato fue una forma de comunicación entre las gentes del Valle de Upar, algo así como “recados cantados” que

# taller de narrativa

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 corridos mexicanos que hicieron la crónica y la leyenda de la revolución —y hoy la hacen de las aventuras de los capos-héroes del narcotráfico— de los payadores argentinos 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” (J. Gossain, 1988:19). 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”, la que perdió su amigo por meterse a contrabandista en La Guajira.

Otro aspecto clave de la oralidad en el vallenato es un parentesco con los viejos romances castellanos y con su forma de versificación, la décima. Compuesto, como los romances, para ser oído 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 (R. Llerena, 1985). Su segundo tránsito es el que, desde 1947 y de la mano del disco, inicia su desterritorialización 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 como la música costeña por excelencia primero, y como música nacional desde los años ochenta.

Entre los años setenta y los noventa, el vallenato atraviesa un contradictorio recorrido que lo lleva a convertirse en música urbana y moderna. Para los puristas

# taller de narrativa

del folclore —a la derecha e izquierda— lo que ahí tiene lugar es el paso lineal y sin avatares ni contradicciones que lleva de la autenticidad de lo popular a la alineación de lo masivo. Una mirada menos purista deberá relacionar ese recorrido con 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. El proceso del que forma parte la urbanización del vallenato es “una compleja reconstrucción polifónica en los modos de narrar la nación” (A. Ma. Ochoa, 1998b). De otro lado la emergencia del vallenato se inserta en el movimiento de apropiación del rock desde los pases 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 sones y ruidos de nuestras ciudades con las sonoridades y los ritmos de las músicas indígenas y negras. *El fenómeno* encarnado por el cantante Carlos Vives reside justamente en haber hecho *audibles* en su vallenato las fecundas hibridaciones de las sonoridades que se cruzan en la ciudad, en la sensibilidad urbana: mezclándose a un ritmo popular costeño sones e instrumentos de la tradición indígena como la flauta, o el paso caribe del reggae jamaiquino, y otros de la modernidad musical como los teclados, el saxo y la batería. El vallenato a lo Carlos Vives es más que un hecho musical. Al insertar una música cuyo ámbito seguía siendo la provincia, y conectarla con la sensualidad del rock y con el espectáculo tecnológico y escenográfico de los conciertos, la volvió definitivamente urbana y nacional. De ello es testimonio el surgimiento de un sentimiento de orgullo por su música que hacía años el país no experimentaba. Desde que en los años setenta la cumbia había dejado 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 de los vacíos y violencias que desgarraban lo nacional, pues “las variedades de la música nacional se habían quedado cortas para expresarnos” (C. Pagano, 1994). Por eso ni la parafernalia tecnológica ni el descarado aprovechamiento comercial pueden sin embargo ocultar que el rock y el vallenato están representando un nuevo modo de

# taller de narrativa

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 elite 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 para el que todo cambio es deformación de una autenticidad fijada en su pureza original.

Lo que todo eso muestra es que estamos ante desconcertantes hibridaciones narrativas que pertenecen no sólo a las voces de los desplazados y los migrantes sino a las de esos nuevos nómadas urbanos que se movilizan entre el adentro y el afuera de la ciudad montados en las canciones y sonidos de los grupos de rock y de rap entre las pandillas y los parches de los barrios de la periferia, relatos en los que estalla una conciencia dura de la descomposición de la ciudad, de la presencia cotidiana de la violencia en las calles, de la sinsalida laboral, de la exasperación y lo macabro. En la estridencia sonora del heavy metal y en el concierto barrial que mezcla el vallenato al rock y al rap los juglares del hoy hacen la crónica de una ciudad en la que las estéticas de lo desechable se mestizan con las frágiles utopías que surgen de la desazón moral y el vértigo audiovisual.

*RODRÍGUEZ J.A. (2004) Narratología: para el disfrute y estudio de las narraciones. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia.*