La tradición oral latinoamericana. Las voces anónimas del continente caliente

Gabriel Cocimano
(Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Buenos Aires)

Resumen

Latinoamérica es un continente de **cultura oral**: toda su tradición ha sido difundida por esa vía, desde los aztecas, los mayas, los incas, los esclavos brasileños y centroamericanos. La **oralidad** no constituye un pasado estancado, sino que se dinamiza permanentemente, incidiendo en esa dinámica el papel de la **escritura** y de los medios masivos, como la radio y la TV. La **voz anónima**, **colectiva**, está hecha de memorias y olvidos, de reciclajes y misturas, de guiños y gestualidades. Es en las ciudades en donde se hibridan diferentes universos de relatos propios de la oralidad, muchos de ellos provenientes de la **cultura audiovisual**, lo que implica una simbiosis de la **memoria popular** con las nuevas narrativas. Por último, la **telenovela** es el producto ligado a la oralidad más emblemático de las industrias culturales latinoamericanas.

Palabras clave: Cultura oral - oralidad - voz anónima - voz colectiva - cultura audiovisual - memoria popular - telenovela.

Summary

Latin America is a continent of oral culture: all its tradition has been spread by that way, from the Aztecs, Mayans, Incas, and Brazilian and Central American slaves. The oral culture does not constitute a suspended past, it is changing permanently, because of writers, radio and TV. The anonymous, collective voice, is made of memories and forgetfulnesses, recyclings and remixes, winks and gestures. It is in the cities where different universes from own stories of this tradition are found, many of them has been originated in the audio-visual culture, which implies a symbiosis of popular memory with new narratives. Finally, the soap opera is the product related to the most emblematic oral tradition of the Latin American cultural industries.

Key words: oral culture - collective voice - tradition - popular memory - audio-visual culture - soap opera.

Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades, N° 16. Diciembre de 2006. Págs. 23-36.

"Todo está guardado en la memoria
Sueños de la vida, de la Historia..."

León Gieco

América Latina es, sin dudas, un continente asociado a la cultura oral. Una infinita cantidad de tradiciones locales han sido difundidas por la oralidad desde los primitivos habitantes hasta los esclavos africanos, traídos –ya en tiempos de la conquista– como mercancía humana. Ligadas a la rica diversidad cultural, aun en la actualidad las múltiples manifestaciones orales no sólo se producen en los sitios más remotos, sino también en las grandes ciudades.

Lejos de extinguirse al aparecer la palabra escrita, la tradición oral sigue manteniendo una *relación dialógica* con aquella, tanto en la estructura misma de los textos como en sus medios expresivos. El teatro, la poesía, las canciones y las *telenovelas* –un producto proveniente de la oralidad, apropiado por la maquinaria cultural– son todas manifestaciones de esa simbiosis. La vigencia de la cultura oral se hace evidente en las prácticas y productos de uso cotidiano entre las poblaciones desplazadas del campo a las ciudades, en que estas últimas se han ruralizado, al mismo tiempo que los países se urbanizan. Por este motivo, conviven con fuerza la *oralidad* junto a nuevas *narrativas* provenientes de las culturas audiovisuales y electrónicas. La oralidad no constituye un pasado estancado, sino que vive y se transforma permanentemente. Y en esa dinámica incide el papel de la escritura y de los medios masivos, como la radio y la televisión. "Los medios en América Latina –afirma Jesús Martín-Barbero[1]– movilizan una profunda compenetración entre la oralidad que perdura como experiencia cultural primaria de las mayorías y la *oralidad secundaria* que teje y organiza las gramáticas de la visualidad electrónica".

La *memoria popular* coexiste con las nuevas narrativas, y los códigos orales reconstruyen entre los sectores populares heterogéneos un fuerte sentido de comunidad, que resume la sensibilidad de una tierra enrevesada de alteridades.

Marcas de oralidad

Todo texto oral es efímero y fluido, repleto de silencios y fragmentaciones, gestual y corporal. La voz anónima, colectiva, está hecha de *memorias* y *olvidos*, de *reciclajes* y *misturas*, de guiños, complicidades y miradas. "La *tradición* combina la reproducción y la mutación. La variabilidad de la tradición oral es actualización y creación continua *mnémica*. La memoria tanto

[1] Martín-Barbero, Jesús: "Medios y Culturas en el espacio latinoamericano", en *Pensar Iberoamérica*, Revista de Cultura, Nº 5, Enero/Abril 2004, http://www.campus-oei.org/pensariberoamerica/ric05a01.htm

colectiva como individual es una memoria también activa que revela un funcionamiento cambiante y creador. En ese sentido el pasado no es estático, está siempre en permanente reelaboración"[2].

Vale decir, la oralidad es un modo de representación *desterritorializante*, en el que la memoria se encuentra en permanente reformulación o viaje. De esta manera, tradiciones orales correspondientes a diferentes regiones suelen referirse a similares tópicos, pero siempre a partir de distintas tramas, símbolos y personajes; en definidas cuentas, de diferentes versiones. El mito fundacional del *zorro andino* y el del *Jukumari* –un personaje mítico andino descrito como un ser fantástico que habita en los bosques, con cara humana cubierta de pelos lacios, ágil y fuerte, que trepa árboles con facilidad y se apodera de mujeres jóvenes para procrear– constituyen ejemplos del carácter ramificado de la memoria y de su sentido multidireccional. El cuento del *Jukumari* aparece tanto en lengua aymará como en quechua y guarasug'we –dialecto del tupiguaraní– con algunas variantes ambientales. Por su parte, el zorro andino es un personaje de múltiples orígenes que cruza la totalidad de las tradiciones orales andinas, desde el norte de Ecuador, pasando por Perú y Bolivia, hasta el norte chileno y argentino[3].

Memoria y *olvido*. La memoria posee rupturas y quiebres, se va transformando en imaginario social, consecuencia de la relación de las comunidades tradicionales con prácticas y discursos de la modernidad. En este sentido, la oralidad actualiza aquellos sentidos todavía necesarios para una determinada comunidad, pero olvida aquellos que ya no cumplen ninguna función. Cada cantor o narrador oral tiende a actualizar el pasado, conservando viva por repetición sólo aquella parte que mantiene su relevancia. En algunas comunidades aymaras, la costumbre de cantar a los animales de pastoreo aún juega una función determinante en su vida cotidiana, en tanto en otras regiones vecinas esa práctica oral ha pasado al olvido[4].

Jesús Martín-Barbero afirma que es en el mundo urbano popular en donde se hibridan diferentes universos de relatos de identidad con bases en la oralidad: el de los cuentos de miedo y de misterio que desde el campo se han desplazado a la ciudad –que es el de la narración, el chiste y el refrán–, el de los relatos de la radio, el cine y la televisión, y el mundo de la música popular, que va del vallenato al rap pasando por el rock. Esa *mezcla de voces* ha

---

[2] Zires, Margarita: "De la voz, la letra y los signos audiovisuales en la tradición oral contemporánea en América Latina: algunas consideraciones sobre la dimensión significante de la comunicación oral", en *Razón y Palabra,* N° 15, Oralidad y Comunicación, Año 4° Agosto-Octubre 1999, México

[3] Quintanilla Coro, Víctor Hugo: "Memoria e imaginario social: de la oralidad a la escritura", 2005 en http://artsandscience.concordia.ca/cmll/spanish/antonio/quintanilla.htm

[4] Ibid.

caracterizado a la oralidad, por cuanto ella siempre ha adaptado sus elementos –orales, temáticos, coreográficos– a las cambiantes circunstancias de la enunciación. Ortiz Rescaniere[5] cita la narración de un artista callejero de la oralidad en una plaza de Lima, un discurso en el que se entremezclan elementos procedentes de muchas y muy diferentes esferas del imaginario cultural andino: *"Es que ahora los padres ya no tienen tiempo. 'Mamá, tengo que ir a trabajar y anoche estuve mirando la telenovela Cristalísima'. Con sueño los hacen, todos desganados. Y miren a este flaquito, no pues, así no. ¿Acaso los incas eran así? No, mi estimado y respetable público. Los incas eran fuertes, chaposos, bien plantados, eran pintonazos, medían como dos metros de altura (...) Ellos tomaban su chicha, su papa, su maíz, su quinua. No es como ahora, aquí en Lima; y tú, sí, tú, muchachito, ¿qué has almorzado, a ver, dime? ¿Salchipapa con Coca-Cola o cau-cau e Inca-Kola? ¿Ustedes saben por qué los gringos vienen al Perú y toman fotos de nosotros?: para vender las fotos a los que hacen películas de monstruos. ¡Pobre Perú! (...) ¿Quién jodió nuestra raza? Fue Pizarro, señores, fue el mismísimo Pizarro y su banda de chancheros. Y a pesar de eso, ¿qué le han hecho?: un monumento, un monumento que está en la esquina de la plaza de Armas. Sí, señores, ¿no les parece mentira? (...) Después, cuando mataron a Túpac Amaru con cuatro caballos, después que se cansaron los caballos de tanto tirar en sentidos contrarios, lo desamarraron y él les dijo: "Gracias, ya hice mi gimnasia". Pero ahora, te amarran las patas y las manos de cuatro cuyes (cochinillos de indias), te jalan y despedazan tu cuerpo, señores, nadie aguanta".* En este ejemplo, el autor hecha mano a un repertorio de temas complejos, reversibles según los contextos, que reeditan o son ecos de otros discursos y sentires del pasado.

El talentoso bardo argentino Enrique Santos Discépolo[6] describió, en un ciclo de charlas radiales de 1936, los episodios de un número artístico en Francia, en los que reprodujo –con su mordacidad e ironía– misturas y reciclajes acerca del absurdo y el desconocimiento de imponer el atuendo de gaucho en las orquestas típicas de la época: "*En un teatro de primera categoría, el Chatelet, entraba un cuadro de gauchos. ¡La acción se desarrollaba en el Perú! Al levantarse el telón, un coro de gauchos inverosímiles esperaba la llegada del matrero. Un personaje maravillosamente ridículo, que aparecía con un cuchillo en la boca, un clavel en la oreja, sombrero mexicano, chaqueta corta de señorito andaluz, bombacha servia y bota rusa. "Je sui le*

[5] Ortiz Rescaniere, Alejandro: *El quechua y el aymara*, Madrid, Mapfre, 1992; en Giménez Mico, José Antonio.

[6] Discépolo, Enrique Santos: "Gauchos de carnaval" (de su ciclo de charlas por Radio Municipal, Buenos Aires, 1936), en *Discépolo*, Cuadernos de Crisis, Editorial del Noroeste, Buenos Aires, 1973.

gauchó de la pampá", gritaba, a lo que el coro confirmaba señalando: "sa sé le gauchó". El asesino narraba con música de pasodoble su problema. Venía a cobrar una afrenta, y aseguraba que apenas ejecutase el crimen se volvería de inmediato a la "pampá" (...) Como comprenderán, el viaje lo realizaba a caballo, ¡de Lima a Buenos Aires en dos horas!".

La dimensión *corporal* e intersubjetiva también es constitutiva de la oralidad. Paul Zumthor había subrayado el *carácter sensorial* de la cultura oral y la omnipresencia del cuerpo, e introdujo los términos de vocalidad y comunicación vocal. Asimismo, otros autores destacan la importancia de los elementos paralingüísticos –tono, volumen, pausas, cadencias, ritmos– en la narración oral, así como también la puesta en escena, la teatralidad y la dramatización de un texto en el momento de ser narrado[7]. En el caso de las tradiciones referidas al *zorro Antonio*, la representación de sus movimientos sólo es posible recurriendo al lenguaje mímico e, inclusive, gestual[8].

"La tradición oral latinoamericana –dice Víctor Montoya[9]–, desde su pasado milenario, tuvo innumerables iriartes, esopos y samaniegos que, aun sin saber leer ni escribir, transmitieron las fábulas de generación en generación y de boca en boca". Esta afirmación remite al carácter *anónimo* como un rasgo común de la tradición oral, en que lo fundamental es la complicidad entre los miembros de la comunidad y la expresión de identidad compartida. En la poesía oral conocida como *repentismo* –por el carácter parcialmente improvisado de las composiciones– y que ha inspirado toda una literatura que desembocaría en los corridos, las payadas, los contrapunteos y la poesía criolla[10], en las prácticas *graffitteras* –esas leyendas urbanas escritas en las paredes de las grandes ciudades– y en ciertos cánticos de las hinchadas futboleras se despliega un sinfín de voces que expresan rasgos de identidad e identificación, y tienen anclaje en la tradición del arte popular anónimo, muy propio de la oralidad.

Entre la oralidad y la escritura

¿Ha ejercido la escritura una influencia perversa, hegemónica o colonial sobre la oralidad y la memoria? ¿O ha permitido la elaboración de un proceso creativo continuo, un tránsito generador de formas alternativas de representar los imaginarios populares? ¿Existe retroalimentación entre escritura y ora-

[7] Zires, Margarita: ob.cit.

[8] Quintanilla Coro, Víctor Hugo: ob.cit.

[9] Montoya, Víctor: "La tradición oral latinoamericana", en *Letralia. Tierra de Letras*, N° 108, Cagua, Venezuela, 17 de mayo de 2004.

[10] Chozas Ruiz-Belloso, Diego: "La literatura de cordel y sus conexiones con la Edad Media", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, España, 2005.

lidad, o ciertos usos y prácticas culturales dominantes han relegado a los márgenes a las tradiciones orales?

Cabe preguntarse hoy si estas tradiciones son solamente orales o si son producto de una simbiosis con formas escritas, radiofónicas o audiovisuales. Un ejemplo de esto es la leyenda de *La Llorona* en México, que se supone tiene raíces prehispánicas en el mito de la Cihuacóatl y que en el tiempo de la Colonia cobró una versión más parecida a las formas actuales; hoy se asiste a la reproducción y transformación de esta leyenda en múltiples formas escritas, en historietas, obras de teatro, en versión cinematográfica, y no por ello dejó de circular oralmente[11].

Para los cánones de la cultura *oficial*, sin embargo, la oralidad acaso haya sido una forma desprestigiada y deslegitimada, asociada a las culturas preletradas y a la subalternidad. Para aquella, la escritura es poder y hegemonía. Jean Franco enfoca la relación entre oralidad y palabra escrita como un "problema ético" en cuanto a la apropiación de un relato oral del subalterno utilizado como materia prima por un autor que escribe desde una posición diferente que la del hablante, y asocia la novela al poder *patriarcal* y la oralidad al *subalterno*[12].

En algunos casos, la novela ha funcionado como género de *resistencia cultural* en relación al hecho oral, porque incorpora a éste en la narración, lo que provoca una fragmentación discursiva. Por ejemplo, en la novela de Mayra Montero "*Tú, la oscuridad*", hay una partición en tres tipos de narradores, tres registros lingüísticos fragmentados –Víctor, un extranjero en Haití; Thierry, nativo hablante del creole, una mezcla del francés con términos africanos y los protocolos científicos con pretensiones de legitimidad total– que, de este modo, rompen con la hegemonía del poder de un único narrador, omnipresente y *patriarcal*. En esta obra, los fragmentos donde se reproduce la voz de Thierry son un intento de captación de la oralidad haitiana, y la fragmentación discursiva corresponde a una estética de la recuperación de las identidades[13]. Por su parte, en la novela testimonial "*Hasta no verte Jesús mío*", de Elena Poniatowska, la protagonista –Jesusa Palancares– representa las voces silenciadas del México profundo: es una mujer marginada y oprimida, expuesta a la violencia y a la escasez, pero resiste a la opresión y lucha incansablemente por su libertad e integridad. La voz de la protagonista se fusiona con la del autor, que reproduce su relato oral de manera fidedigna, y registra una voz antes silenciada. Al introducir la palabra de los marginados, en este caso, la

[11] Zires, Margarita: ob.cit.

[12] Medeiros-Lichem, María Teresa: "Oralidad y autoridad: la voz de Jesusa Palancares", 2005, http://artsandscience.concordia.ca/cmll/spanish/antonio/medeiros_lichem.htm

[13] Castello, Daniel: "Fragmentación discursiva de Tú, la oscuridad de Mayra Montero", en *Marginalia* Nº 4, 2000, http://ar.geocities.com/marginalia2000/número4/montero.htm

ideología del subalterno mexicano, la autora traspasa las barreras de la narrativa oficial[14].

Pero en donde la simbiosis entre escritura y oralidad se ve en forma nítida es en *Pedro Páramo*, la novela de Juan Rulfo: en ella, los murmullos, los ecos y los gritos conforman una oralidad abierta, sus personajes se conocen por la voz. Esas voces y silencios, esos murmullos y lamentos conforman, sin duda, el *carácter oral* de la escritura de Rulfo. El autor mexicano hubo de declarar que "las historias que había escrito se las contaba un tío suyo que ya había muerto (...) dijo que esas historias eran voces de su tierra, que le habían llegado vueltas murmullos, por muchos caminos, desde los tíos y los abuelos"[15]. Rulfo manifestó alguna vez su intención de escribir como se habla, de ficcionalizar la oralidad mediante la escritura[16].

Originados en la literatura oral juglaresca ibérica, los folletos de *cordel* viajaron a América Latina de la mano de los colonizadores, para instalarse en el gusto popular local. Esta literatura se remonta al nacimiento de la imprenta, y ha sido transmitida durante siglos en forma recitada, cantada o leída. Su publicación en *folletos* o *pliegos*, de rápida lectura y bajo precio y destinados al gran público, reprodujo en Latinoamérica una temática y una estructura populares provenientes de la poesía cortesana de la España renacentista. En un trabajo sobre la literatura de cordel brasileña, Chozas Ruiz-Belloso[17] afirma que existe una amplia coincidencia temática que pudo trasladarse de la península a Brasil, y que tal vez indique cierta universalidad de gustos populares: folletos "de noticias o históricos", de "aventuras amorosas", de "guapos, contrabandistas y bandidos", de "crímenes", de "maravillas, monstruos y prodigios", "humorísticos y burlescos", etc. Sin embargo, asegura que en España hubo teatro de cordel así como pliegos destinados a un público culto, en tanto en Brasil se ajustó sobre todo al vulgar peninsular, y contuvo, como mayor novedad, los textos que reproducían o imitaban *desafíos* –versos improvisados– entre *violeiros*. "Poesía narrativa, popular, impresa" es la definición más abarcadora que se ha dado al cordel en el ámbito brasileño, versión escrita de la poesía oral repentista: la vinculación entre ésta y los folletos es muy estrecha, no sólo por la versificación y el lenguaje espontáneo y popular, sino también porque muchas famosas *pelejas* poéticas han sido recogidas en cordel. Las temáticas europeas medievales, como las historias de caballería,

---

[14] Medeiros-Lichem, María Teresa: ob.cit.

[15] Garrido, Felipe: "Las voces de la tierra", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 22.2 (1998); en Báez Duran, Miguel.

[16] Mignolo, Walter D.: *Escribir la oralidad: la obra de Juan Rulfo en el contexto de las literaturas del Tercer Mundo*, Ed. Claude Fell, México, 1992, cit. en Báez Durán, Miguel: ob.cit.

[17] Chozas Ruiz-Belloso, Diego: ob.cit.

han sido extrañamente afines al gusto popular del nordeste brasileño. Esto posiblemente contenga algunas explicaciones en la multiracialidad, los aspectos de la geografía y la historia regional, la sociedad patriarcal, la identificación del pueblo con los héroes caballerescos y las reivindicaciones sociales. En el folleto *Historia da donzela Teodora*, de Leandro Gómez de Barros, basado en un relato del libro de cuentos orientales *Las mil y una noches*, una mujer –personaje denostado, más aun en la época en que fue escrito– vence con la fuerza de la palabra a otros más prestigiados, e incluso los pone en ridículo, por lo cual posee una carga de actual feminismo que lo realza como un folleto de corte *reivindicativo*. A su vez, en la *Historia de Roberto do Diabo*, del mismo autor –uno de los folletos más difundidos y versionados del nordeste brasileño, y que está basado en un texto francés de fines del siglo XV– ancla en la realidad brasileña por tratarse de la vida de un bandido, fenómeno frecuente en esa región sudamericana. *Roberto el Diablo* no se presenta como bandido admirable, héroe social, sino como un asesino truculento que sólo despierta alguna simpatía tras su radical arrepentimiento y penitencia cristianas. En Brasil acabó por crearse una saludable poesía oral típicamente brasileña, con características y tópicos propios: sucesos como crímenes, nacimientos o avistamientos de monstruos, relatos burlescos, pero también folletos que tocan temas como el desastre monetario en Brasil, y la historia de misticismo y revolución en el Nordeste, de los que provienen santos y profetas como el Padre Cícero, el Fray Damián, o la figura de *Lampiao*, "*o rey do cangaço*", un famoso bandido mitificado por el pueblo[18].

La mayoría de los trabajos sobre la comunicación oral han sido recopilaciones y trascripciones de relatos. Y este proceso de *trascripción* implica la adaptación a las lógicas de la escritura y de la lectura. La palabra hablada, gesticulada, se convierte en una palabra escrita a través de un proceso en el que se elimina la voz que remite a una gestualidad y a un lenguaje corporal. A su vez, el contenido del relato oral sufre un proceso de uniformación[19]. En la curiosa inclusión de Rigoberta Menchú en el "*Oxford Book de ensayistas latinoamericanos*", figura una introducción en la que la *célebre* casa de altos estudios alude a la *trascripción* y, de paso, acusa de falsificación, plagio y parodia a la cultura del mundo hispano: "Campesina guatemalteca (...) aprendió el español y se convirtió en una activista (...) *Yo, Rigoberta Menchú* (1983) es el vívido y conmovedor relato de su vida y su época, editado y presentado por la antropóloga latinoamericana Elizabeth Burgos Debray. A pesar de que, a menudo, Menchú necesita *ayuda para escribir* (...) es significativa su *apropiación* de la lengua de los conquistadores (...) Al leerlo, debe

[18] Ibid.
[19] Zires, Margarita: ob.cit.

tenerse presente que, antes de que su relato alcanzase forma impresa, tuvieron lugar varias reescrituras. Esto es, pese a que la fresca voz oral de Menchú está presente, ha sido *adulterada* y *modificada* por un científico social occidental que actúa como traductor". Y postula que el ensayo latinoamericano es efusión de una cultura que sólo puede entenderse como derivada y adulterada[20].

En los últimos años, tal como afirma Martín-Barbero[21], la subordinación de los saberes orales y visuales al orden de la letra sufre una erosión, que se origina en los nuevos modos de producción y circulación de saberes y nuevas escrituras que emergen a través de las nuevas tecnicidades, especialmente el computador e Internet. El *correo electrónico*, por ejemplo, aunque constituye una comunicación vía escrita, comparte características propias del lenguaje oral, como el grado de *fragmentación* y de *implicación* personal[22]. Simbiosis de la cultura oral con la escritura, pero también con lo audiovisual y lo informático: también allí están los usos que de las redes hacen muchas minorías y comunidades marginadas introduciendo voces –diversas, muchas provenientes de la tradición oral, otras híbridas– y distorsiones en el discurso de lo global.

Melodrama: un producto de la oralidad

Ligada inexorablemente a la oralidad, la *telenovela* es uno de los productos emblemáticos de las industrias culturales latinoamericanas. Heredera del viejo folletín impreso, el potencial narrativo de la televisión ha alcanzado proporciones infinitas. Fruto de un mezclaje entre el folletín francés del siglo XIX con la *soap opera* norteamericana –un cruzamiento de la cultura europea con la estadounidense– este producto se latinoamericaniza: del melodrama se generó la radionovela, y después la telenovela[23]. De la cultura oral, este producto absorbe el predominio del *contar*, su textura dialógica y carnavalesca, y sus personajes son proyecciones arquetípicas de valores hondamente arraigados en la sociedad continental. Hereda, a su vez, la lógica del cuento

---

[20] Martínez, Ibsen: "Magias parciales del OBLAE", en Revista *El Malpensante*, www.elmalpensante.com y en http://www.letraslibres.com/index.php?art=10020 Nov. 2004.

[21] Martín-Barbero, Jesús: "Tecnicidades, identidades, alteridades: des-ubicaciones y opacidades de la comunicación en el nuevo siglo", en *Diálogos*, 2002, http://www.infoamerica.org

[22] Williamson, R. - Diaz-Faes, M. y Vargas, J.: "Entre escritura y oralidad: indicadores y registros estilísticos en una telenovela mexicana", en http://artsandscience.concordia.ca/cmll/spanish/antonio/williamson.htm

[23] Marquez de Melo, José: "Las telenovelas de la Globo: pensamiento y mirada de José Marques de Melo", entrevista de Mario Nieves, PCLA, Volumen 4, Nº 7, Julio-Setiembre 2003, http://www2.metodista.br/unesco/PCLA/revista16/entrevista%2016-1.htm

popular, del romance, de la canción, y es también la base de una forma de lectura ligada a esa oralidad: los consumidores de telenovela –afirma Martín-Barbero– disfrutan mucho más el acto de contarla que el de verla, pues es en ese relato donde se hace realidad la confusión entre narración y experiencia, donde la experiencia de la vida se incorpora al relato que narra las peripecias de la telenovela. El modo popular de verla constituye también una forma dialógica de relación.

Acaso el producto de mayor importancia en la industria cultural de América Latina, la telenovela constituye una *catarsis colectiva*, una tregua en el ritmo de vida intenso de las grandes ciudades o en la monotonía de los suburbios[24]. Si Europa tiene una fuerte tradición literaria, Latinoamérica es un continente de cultura oral: toda su tradición ha sido difundida por la oralidad desde los aztecas, los mayas, los incas, los esclavos brasileños y centroamericanos. El melodrama, considerado hasta hace poco un género menor por la alta cultura letrada, propone modelos de identificación apropiados a las masas urbanas.

El poder de encantamiento de la narrativa telenovelesca no sólo reside en la representación magnificada y maniqueísta de los dramas cotidianos de la gente, sino también en su empeño por representar –y hasta caricaturizar– los modos de habla de los diversos estratos sociales: los estilos coloquiales, populares, los propios de la gente de éxito, del mundo de los negocios, etc[25]. Para Martín-Barbero, el melodrama es una alternativa a la esfera pública burguesa de la alta cultura letrada, y se apropia de temáticas y consumos alejados de los círculos clásicos de la cultura tradicional, ampliando y democratizando su horizonte. El tropo principal es el melodrama del reconocimiento social, familiar, amoroso: un hijo perdido o ilegítimo, una hija abandonada, un amor impedido por un secreto, una herencia pendiente de la aparición de un heredero, el ascenso desde el anonimato al espacio público, etc. Por medio del melodrama del reconocimiento, las gentes se vengan a su manera de la abstracción impuesta por la mercantilización a la vida, la exclusión social y la desposesión cultural[26].

El *drama amoroso* es el eje central del melodrama, y de allí la *identificación* de las audiencias con el folletín televisivo. El *ascenso social* como elemento central en la narrativa también estimula aquella identificación, aunque

[24] Ibid.

[25] Vilar Josefina y Alvarado Ramón: "La palabra y sus simulacros en la televisión mexicana", UAM-Xochimilco, en Centro Virtual Cervantes, Congreso de Zacatecas, http://cvc.cervantes.es 2000

[26] Dabove, Juan Pablo y Jauregui, Carlos: "Mapas heterotrópicos de América Latina", (introducción al volumen *Heterotropías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana* Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2003, En http://www.enfocarte.com

este tipo de discurso derive hacia lecturas de la realidad como el conformismo social y la idea de la existencia de obstáculos para alcanzar ciertas metas. Tópicos arquetípicos del género son: el triángulo amoroso, la dinámica de la riqueza versus la pobreza como motor dramático, la representación esquemática de la polaridad entre el bien y el mal. Ambos extremos morales –el *bien* representado por los protagonistas, y el *mal* por los villanos implacables y polimórficos– se han concebido a través de la fuerte impronta religiosa continental, en especial, en países como México, donde el conservadurismo de las capas medias y populares es muy fuerte y está ligado a la tradición religiosa. Todo malvado tiene actitudes que son asociadas a lo considerado pecaminoso por la moral católica, y la sexualidad ha sido tradicionalmente vista como una actividad nefanda, ligada a la perversidad[27].

En la lógica de la recepción de las telenovelas latinoamericanas, cada grupo social recrea en su lectura los códigos culturales propios. Por ejemplo, el ascenso social estimula la identificación entre mujeres con bajos recursos económicos, y la humillación y el sufrimiento son elementos centrales en su recepción: estos sectores se identifican con el dolor y la humillación de los obreros y las clases bajas de la telenovela. A su vez, el sector obrero tiende a idealizar sus propios valores y normas como una forma para explicar su realidad: esperan ver cumplida la promesa de la telenovela, exigen castigos y recompensas, ejercen una complicidad con la ficción. Por otra parte, los espectadores de las clases populares la ven colectivamente y no en forma silenciosa: este modo de compartir el texto produce interferencias constantes en el enunciado, dando margen al surgimiento de un segundo discurso. Este hábito de comentar la telenovela es similar a lo que sucede cuando se narran historias, en las cuales las abstracciones de los hechos y las formulaciones narradas son trasladadas a la cotidianeidad[28]. El grado de alfabetización de los televidentes incide en la decodificación del texto visual: a mayor dominio de la escritura, mayor es el grado de abstracción del contenido de la telenovela. Ciertos temas como la *maternidad* también proponen una lectura diferente según estamentos sociales: por ejemplo, las mujeres de clase media y trabajadora suelen rechazar patrones contrarios a la procreación, un elemento discursivo común en el melodrama. Sin embargo, las mujeres de clase media alta mantienen una visión distante con la trama, más sucinta y objetiva.

Asimismo, la telenovela latinoamericana no es un producto homogéneo sino que, como cualquier producto cultural masivo, emerge de los diferentes

---

[27] Castellano Girón, Hernán: "La fascinación indiscreta de lo cebollento, o Viejo Todorov, qué grande sos", en *Letralia. Tierra de Letras*, Nº 81, Caguá, Venezuela, nov. 1999

[28] Carvajal, Ligia y Molina, Xinia: "Trayectoria de la telenovela latinoamericana: el caso de la telenovela brasileña", en *Revista Latina de Comunicación Social*, Nº 21, setiembre 1999, La Laguna, Tenerife, España

entornos locales. Aunque hoy existan nexos y fusiones, la telenovela mexicana –quizá la de mayor penetración en el mercado– es, por naturaleza, excesivamente melodramática, debido a una mayor raigambre de la tradición conservadora. La telenovela brasileña rompe la estructura tradicional del telefolletín, al cambiar las formas del manejo de la gramática de la imagen, romper con la temática clásica e innovar en el aspecto técnico. Según Marques de Melo, la industria cultural brasileña es de mejor calidad porque ha tenido una asimilación de intelectuales de alto nivel para la producción televisiva. Impedidos por la dictadura del año 1964 de producir para los medios tradicionales de comunicación, la mayoría de los grandes intelectuales brasileños se refugiaron en las industrias culturales. Además, los formatos de la TV brasileña copiaron el formato de mercado norteamericano, mientras que los países hispánicos se han quedado vinculados a los patrones televisivos europeos. Paralelamente a la calidad técnica y actoral, otros elementos parecen sumarse al éxito de la telenovela brasileña: el abandono del discurso maniqueo, la experimentación con otros subgéneros como el fantástico, el humorístico, el policial, lo cotidiano, los contenidos eróticos, la incorporación de la realidad brasileña nacional y regional. La telenovela "se ha convertido en el forum de debate de la sociedad brasileña. Los problemas sociales son discutidos en ella (...); informa y tiene más credibilidad que el telediario. Y también es un producto de elevación del nivel cultural de la población: induce a la gente a ir al teatro, al cine, a leer libros. Eso es lo que se llama *merchandising social*"[29].

El acercamiento a lo cotidiano es un aspecto identificador de la telenovela brasileña: en ella, los hombres y mujeres se autoreconocen y reafirman. Asimismo, el discurso contracultural –homosexualidad, sida, alquiler de vientres, feminismo– también tiene en ella su espacio. Para Ligia Carvajal y Xinia Molina (1999), la mayor contribución de la telenovela brasileña "radica en el lugar que confiere a las identidades culturales: el negro, el mulato, el inmigrante, el obrero, la plantación, las barriadas, las mujeres y los hombres, los paisajes rurales y urbanos, son protagonistas. La brasilidad es una especie de reconciliación con los elementos identitarios, siempres plurales, de la nación brasileña".

Algunos autores remiten a la simple *oralidad primaria* de la telenovela, en tanto otros ven en ella el resultado de un equilibrio entre lenguaje oral y escrito, debido a que se involucran no sólo palabras o formas lingüísticas, sino *estrategias discursivas*[30]. Más allá de la discusión, este producto típicamente latinoamericano ha permitido a las mayorías el acceso a una experiencia cultural propia de la modernidad sin dejar de lado una de sus tradiciones más preciadas: las riquezas de la oralidad.

[29] Marquez de Melo, José: ob.cit.

[30] Williamson, R., Díaz-Faes, M. y Vargas, J.: ob.cit.

Fuentes

Báez Durán, Miguel: "El silencio y las voces errantes en Pedro Páramo", en *Estudios Hispánicos en Red*: Escrituras y oralidades. Una dinámica histórica de tensión, interferencias y apropiaciones mutuas, 2005, http://artsandscience.concordia.ca/cmll/spanish/antonio/baez.htm

Carvajal, Ligia y Molina, Xinia: "Trayectoria de la telenovela latinoamericana: el caso de la telenovela brasileña", en *Revista Latina de Comunicación Social*, Nº 21, setiembre 1999, La Laguna, Tenerife, España

Castellano Girón, Hernán: "La fascinación indiscreta de lo cebollento, o Viejo Todorov, qué grande sos", en *Letralia. Tierra de Letras*, Nº 81, Caguá, Venezuela, nov. 1999

Castello, Daniel: "Fragmentación discursiva de Tú, la oscuridad de Mayra Montero", en *Marginalia* Nº 4, 2000, http://ar.geocities.com/marginalia2000/número4/montero.htm

Discépolo, Enrique Santos: "Gauchos de carnaval" (de su ciclo de charlas por Radio Municipal, Buenos Aires, 1936), en *Discépolo*, Cuadernos de Crisis, Editorial del Noroeste, Buenos Aires, 1973.

Chozas Ruiz-Belloso, Diego: "La literatura de cordel y sus conexiones con la Edad Media", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, España, 2005.

Dabove, Juan Pablo y Jáuregui, Carlos: "Mapas heterotrópicos de América Latina" (introducción al volumen *Heterotropías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*), Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2003, En http://www.enfocarte.com

Garrido, Felipe: "Las voces de la tierra", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos,* 22.2, 1998, en Báez Durán, Miguel: ob.cit.

Giménez Mico, José Antonio: "Escrituras y oralidades. Una dinámica histórica de tensión, interferencias y apropiaciones mutuas", en *Estudios Hispánicos en Red*: Escrituras y oralidades. Una dinámica histórica de tensión, interferencias y apropiaciones mutuas, http://artsandscience.concordia.ca/cmll/spanish/antonio/gimenez.htm

Marqués de Melo, José: "Las telenovelas de la Globo: pensamiento y mirada de José Marques de Melo", entrevista de Mario Nieves, en *PCLA*, Volumen 4, Nº 7, Julio-Setiembre 2003, http://www2.metodista.br/unesco/PCLA/revista16/entrevista%2016-1.htm

Martín-Barbero, Jesús: "Tecnicidades, identidades, alteridades: des-ubicaciones y opacidades de la comunicación en el nuevo siglo", en *Diálogos*, 2002, http://www.infoamerica.org

Martín-Barbero, Jesús: "Medios y culturas en el espacio latinoamericano", en *Pensar Iberoamérica*, Revista de Cultura, nº 5, enero/abril 2004 http://www.campus-oei.org/pensariberoamerica/ric05a01.htm

Martínez, Ibsen: "Magias parciales del OBLAE", en Revista *El Malpensante*, www.elmalpensante.com y en http://www.letraslibres.com/index.php?art=10020, Nov. 2004.

Medeiros-Lichem, María Teresa: "Oralidad y autoridad: la voz de Jesusa Palancares", 2005, http://artsandscience.concordia.ca/cmll/spanish/antonio/medeiros_lichem.htm

Mignolo, Walter D.: *Escribir la oralidad: la obra de Juan Rulfo en el contexto de las literaturas del Tercer Mundo*, Ed. Claude Fell, México, 1992, cit. en Báez Durán, Miguel: ob.cit.

Montoya, Víctor: "La tradición oral latinoamericana", en *Letralia. Tierra de Letras*, N° 108, Cagua, Venezuela, 17 de mayo de 2004.

Ortiz Rescaniere, Alejandro: *El quechua y el aymara*, Madrid, Mapfre, 1992, en Giménez Mico, José Antonio: ob.cit.

Quintanilla Coro, Víctor Hugo: "Memoria e imaginario social: de la oralidad a la escritura", 2005, http://artsandscience.concordia.ca/cmll/spanish/antonio/quintanilla.htm

Vilar, Josefina y Alvarado, Ramón: "La palabra y sus simulacros en la televisión mexicana", UAM-Xochimilco, en *Centro Virtual Cervantes,* Congreso de Zacatecas http://cvc.cervantes.es 2000

Williamson, R., Díaz-Faes, M. y Vargas, J.: "Entre escritura y oralidad: indicadores y registros estilísticos en una telenovela mexicana", http://artsandscience.concordia.ca/cmll/spanish/antonio/williamson.htm

Zires, Margarita: "De la voz, la letra y los signos audiovisuales en la tradición oral contemporánea en América Latina: algunas consideraciones sobre la dimensión significante de la comunicación oral", en *Razón y Palabra*, N° 15, Oralidad y Comunicación, Año 4° Agosto-Octubre 1999, México