

Regreso a “La tierra del olvido”: versiones y revisiones de la memoria en Colombia¹

David García González/ Universidad Nacional de Colombia

En 2014, la revista *Arcadia*, una de las publicaciones culturales más importantes del país, dedicó su edición número cien a la forma como las artes han interpretado (y ayudado a interpretar) la realidad social y política de Colombia en el último siglo. Para ello, un jurado compuesto por más de 70 intelectuales, críticos y académicos, escogió las producciones artísticas más relevantes, según su criterio y su campo. El resultado fue una selección de 119 obras compuestas lo mismo por libros, pinturas y esculturas que por canciones, películas y telenovelas. El común denominador de esta selección tan variopinta es que, desde su especificidad estética, cada una de las obras reseñadas “(...) refleja, interpreta o recrea al país, su historia, su circunstancia” (*Arcadia* 2014, 4). Por supuesto, como con toda selección, algunos no estuvieron de acuerdo con la inclusión de tal o cual nombre; otros, en cambio, echaron en falta tal o cual obra. Más allá de los listados y los balances puntillosos, lo verdaderamente interesante de la iniciativa de *Arcadia* es todo lo que se puede leer, digamos, entre líneas. Justamente, una de estas lecturas transversales pone en evidencia una tendencia elocuente entre las obras de arte más emblemáticas del país: la violencia, la memoria y el olvido han sido los temas sobre los que más se ha escrito, cantado o pintado en Colombia.

De principio a fin la década de 1990 fue una de las más densas y complejas de la historia reciente del país. En esos años se concretaron—y condensaron—profundos cambios políticos, económicos y culturales que se venían gestando de tiempo atrás, muchas veces de forma traumática y violenta (Uribe 2001; Pécaut 2012). No es extraño, entonces, que un porcentaje importante (15%) de las producciones culturales escogidas por la revista *Arcadia* como las más destacadas del siglo pasado, correspondan a esta década. Además de algunas de las mejores películas del cine colombiano (como *Confesión a Laura*, *La estrategia del caracol* o *La gente de La Universal*), y un par de producciones televisivas que hicieron época (como *Zoociedad* y *Cuando quiero llorar no lloro*), entre las obras de los años noventa que fueron incluidas en esa selección sobresale una de las canciones más populares y reconocidas de la música popular colombiana en las últimas décadas: “La tierra del olvido” (Sonolux, 1995), tema incluido en el disco homónimo de Carlos Vives y su grupo La Provincia.

El disco *La tierra del olvido* fue lanzado en agosto de 1995. Para entonces ya se habían manifestado en la esfera pública y en la vida cotidiana muchos de los procesos que darían

densidad histórica a los años noventa: la entrega de armas de la guerrilla del M-19, la firma de una nueva Constitución, el asesinato de un puñado de dirigentes políticos de diversas corrientes ideológicas, la apertura económica impulsada por el presidente César Gaviria (1990-94); y claro, las diversas violencias (la del narcotráfico, la de las guerrilleras, la militar y paramilitar). En este contexto paradójico de aperturas simultáneas y violencias multiformes, se empezó a perfilar el proyecto político-económico de “cambiarle la cara al país,” una expresión que sintomáticamente se popularizó a finales del siglo XX hasta volverse de uso cotidiano y retórico. Así, aunque el país salía del siglo de la misma manera como entró—en guerra, recuérdese la denominada Guerra de los Mil días (1899-1902)—las élites políticas y económicas buscaban encarar el nuevo milenio con una sonrisa, invitando al resto del mundo a invertir y hacer turismo en Colombia (Bushnell 2013 [1994]).

Por su reconocimiento nacional e internacional, Carlos Vives se convirtió en uno de los representantes más reconocidos de este proyecto ideológico y epidérmico, un auténtico “cambio extremo” si se quiere. Su obra y su imagen pública parecieron alinearse fácilmente con la idea de “mostrar la otra cara” y pensar en positivo. Sin ir tan lejos, “La tierra del olvido,” acaso la canción que más contribuyó al éxito y la popularidad de Vives, hacía tal eco de una cierta visión del país que diversas instituciones públicas y privadas contribuyeron para que algunos la consideren, como sugiriera recientemente un artículo de *El Heraldo* de Barranquilla (2015), una suerte de “segundo himno nacional.” Así que, curiosamente, tras la popularidad que le sobrevino en su día, “La tierra del olvido,” lejos de ser olvidada, quedó grabada en la memoria colectiva de muchos colombianos, y no sólo, como es obvio, en la memoria sonora; también, por razones que expondré más adelante, la carátula del disco y el videoclip de la canción permanecen aún hoy en la memoria visual de varias generaciones.

Aunque comúnmente pueda ser interpretada como una simple canción de amor o como un gran éxito de la industria musical, no deja de ser inquietante que, en medio de una década tan agitada (y violenta) como la de 1990, llegara a popularizarse y masificarse una canción cuyo tema central era el olvido. En cualquier caso, cabe preguntarse: ¿cuál era esa tierra del olvido?, ¿qué y a quiénes había que olvidar? Estos interrogantes quedaron en el aire y finalmente parecieron

silenciarse mientras subía el volumen de la canción, que desde entonces no ha dejado de sonar. De hecho, en julio de 2015—veinte años después de ser compuesta por el bogotano Iván Benavides—, se estrenó una segunda versión de “La tierra del olvido.” Esta nueva producción fue iniciativa del gobierno nacional a través de Procolombia, “(...) la entidad encargada de promover el turismo, la inversión extranjera en Colombia, las exportaciones no minero energéticas y la imagen del país” (Procolombia.co 2016). Puesto que los eventos internacionales son un ocasión ideal para el mercadeo territorial, la promoción del turismo y, en fin, para renovar la imagen del país, no extraña que el lanzamiento de “la nueva tierra del olvido” hubiera tenido lugar en Expo Milán 2015. Allí los espectadores se encontraron con una renovación total de la canción: nuevos arreglos, nuevos intérpretes y, sobre todo, un videoclip de gran despliegue técnico que muestra paisajes paradisíacos de varias regiones de Colombia (ya no sólo de la Costa Atlántica, como pasara en el primer video). Hoy el nuevo videoclip tiene más de 30 millones de visualizaciones en el canal oficial de Carlos Vives en YouTube.

Por supuesto, el país que se (re)presenta en “La tierra del olvido” de 2015 dista mucho del que se ponía en escena en 1995, y no es para menos, entre otras muchas cosas los separan los dos periodos presidenciales de Álvaro Uribe, los diálogos con la guerrilla de las FARC y la firma del acuerdo de paz. Con todo, mi hipótesis es que las dos versiones de esta canción ponen en evidencia la plasticidad y el carácter actualizable de la memoria colectiva. El objetivo de este artículo es, entonces, determinar cómo cada versión de “La tierra del olvido” se alinea a un régimen de representación diferente que define qué es lo memorable y lo olvidable, en otras palabras, qué (y a quiénes) se muestra hasta la sobreexposición, y qué (y a quiénes) se oculta hasta la invisibilidad en dos momentos diferentes de la historia. A partir de las nociones de memoria colectiva de Maurice Halbwachs (2004), y de anclaje de la memoria de Elizabeth Jelin (2002), a continuación hago algunas consideraciones generales, primero, sobre la relación entre historia y memoria, y, segundo, sobre las particularidades de la música como anclaje de la memoria. Posteriormente hago algunas anotaciones metodológicas generales sobre los aspectos analizados en los videos, y luego me detengo en la versión original de “La tierra del olvido,” poniendo en relación sus componentes líricos y visuales con el contexto sociopolítico en que se popularizó. Por último, analizo la segunda versión de la canción. Me interesa tanto lo que se muestra como lo que no, después de todo, es posible pensar que esta versión, la del siglo XXI, sugiere menos cosas sobre el pasado que sobre un posible futuro.

Música y memoria

En las últimas décadas, tras el auge de los estudios de la memoria en América Latina, poco a poco ha ido ganando

terreno la premisa de que la memoria, más que un asunto relativo a los recuerdos y al pasado, es un proceso de construcción social donde no sólo se superponen lo colectivo y lo subjetivo, sino también diferentes temporalidades y agendas (Jelin 2005). La memoria es, fundamentalmente, un ejercicio de producción de sentido donde se articulan interpretaciones del pasado, intervenciones en el presente y proyecciones del futuro. Las implicaciones políticas y performativas de esta concepción de la memoria saltan a la vista; de entrada, supone una nueva forma de entender la historia; después de todo, no se puede contar una historia si no se tiene memoria. Ambas, historia y memoria, son por tanto ejercicios de re-creación, de re-construcción, en últimas, de (re)invención permanente (LaCapra 2001).

Immanuel Wallerstein acierta entonces cuando afirma: “Normalmente se considera que el pasado está esculpido en piedra. Pero el pasado social, la manera en que entendemos este pasado real, está inscrito en arcilla blanda, en el mejor de los casos” (Wallerstein 1991, 122). La metáfora de Wallerstein remarca con agudeza el carácter maleable y dinámico tanto de la historia como de la memoria. Por tanto, analíticamente, es un error asumirlas como tramas acabadas—así se trate de la historia o la memoria oficial, que muchas veces dan la impresión de tener plena coherencia—, cuando en realidad son una suerte de colchas de retazos, hechas de olvidos, silencios y recuerdos selectivos (Todorov 2008).

La imagen de la colcha de retazos se ajusta muy bien a la manera como se (co)produce la memoria colectiva, que se teje con elementos de muy diversa naturaleza e integra las memorias individuales pero no se confunde con ellas (Halbwachs 2004). Las más de las veces se configura a partir del recuerdo o el trauma de eventos que dejaron marcas generacionales en grupos más o menos concretos. También se nutre de los sentidos—con frecuencia planos y maniqueos—que circulan en las producciones masivas de la industria cultural (Huysen 1999), y, en ocasiones, echa mano de los discursos y las interpretaciones oficiales. Pero la memoria colectiva no es la memoria oficial, tampoco es la de los medios de comunicación o el mercado; es la memoria que se orquesta, como diría Pierre Bourdieu, sin un director de orquesta, por ello, antes que armónica y unívoca, es disonante y polifónica.

Ahora bien, como ha sugerido Elizabeth Jelin (2002), la memoria necesita de anclajes materiales y simbólicos que permitan interconectar diversas temporalidades, experiencias y, sobre todo, recuerdos; estos no necesariamente afloran de forma consciente y voluntaria, sino que, por el contrario, pueden alojarse en profundidades emocionales insondables. Estos anclajes, que en realidad funcionan como una suerte de detonadores de la memoria, pueden ser de muy diversa índole: un lugar, un objeto, un olor, una imagen, o un sonido. Pero para que cualquiera de estos elementos pueda evocar un recuerdo o una experiencia hace falta un proceso social

de significación, un proceso por el cual se carga de sentido individual o colectivo y adquiere densidad simbólica.

De muchas maneras, la música ha demostrado ser un buen anclaje de la memoria. Tal vez la mejor prueba de ello (o al menos la más prosaica) es aquella canción que, escuchada al paso y más bien desprevenidamente, nos recuerda alguna persona amada, un lugar de la infancia, una experiencia traumática, etcétera. Paradójicamente, también escuchamos canciones como una forma de olvidar algo o a alguien, y en este aspecto radica, según Jacques Attali, el poder ritual de la música, que es “el poder de hacer olvidar” (2011 [1977], 19). Este no es un asunto menor. Bien pensado, se trata de la manera como la música encarna y expresa el principio dialéctico según el cual el reverso de la memoria es el olvido. En consecuencia, dada la capacidad ritual y catártica de la música, ésta tiene (y siempre ha tenido) una conexión muy estrecha e intensa con la memoria; al fin y al cabo ambas, música y memoria, se mueven en los límites entre la emoción y la razón, y entre lo consciente y lo inconsciente.

La música se erige entonces como un lugar estratégico para acercarse a las poéticas de la memoria. Pero la música no es una expresión autocontenida: además de sonidos, está llena de textos e imágenes, elementos que, a su manera, también cuentan historias y son evocadores de recuerdos y experiencias (Didi-Huberman 2004; Feld 2010). Entender cómo funciona una canción en tanto anclaje de la memoria supone integrar al análisis todos estos elementos. Sin embargo, como ha señalado Simon Frith (2001), aunque es más o menos fácil determinar cómo una canción llegó a ser memorable para un par de enamorados o para un grupo de amigos, mucho más difícil es entender cómo un tema llega a grabarse en la memoria de una comunidad de sentido. La saturación y la omnipresencia mediática no bastan, recordemos que, por fortuna, no todas las canciones que son promocionadas por los circuitos de los medios masivos de comunicación llegan a trascender y rápidamente se desvanecen en el aire. Pero ese no fue el caso de “La tierra del olvido,” una obra que gracias a romper múltiples barreras (generacionales, tecnológicas y regionales), llegó a ser parte de la memoria colectiva. Bien pensado, se trata de un clásico de la música colombiana, tal vez la última gran canción del siglo XX, por ello vale la pena pensarla y cuestionarla.

Algunas cuestiones de método

Antes de pasar al siguiente apartado y exponer el análisis propuesto de las dos versiones de “La tierra del olvido,” conviene hacer algunas anotaciones de orden metodológico. Para estudiar la música hay que trascender el musicologismo y el sociologismo. El primero asume que la música es únicamente una construcción sonora que sólo los iniciados pueden entender. El segundo, en cambio, desconoce la especificidad

del lenguaje musical y reduce el todo a una de sus partes: las letras y lo discursivo, como si sólo allí se produjera el sentido social. Me inclino aquí por el enfoque de la etnomusicología, que bien podría entenderse como una antropología de la música en la medida en que va más allá de dicotomías como texto/contexto, forma/contenido o razón/emoción. En este sentido, para el análisis específico de los videos, seguí los preceptos metodológicos planteados por Jody Berland (1993) a propósito de la articulación entre significados, sonidos e imágenes en los videoclips musicales. Para Berland hay que dar cuenta de, al menos, tres niveles: lo que cuentan los videoclips (la historia), el lugar del artista en el videoclip (los personajes) y, por supuesto, la canción en sí misma (la música).

En la práctica, esta perspectiva me llevó a construir matrices de análisis para las dos canciones y sus respectivos videos, en las que se operacionalizaron las variables de interés. En las piezas musicales se rastrearon, además de la letra, la organología, los arreglos, la línea rítmica y melódica. En los videoclips se identificaron elementos como el guión, los personajes o la composición visual. Todos estos aspectos se rastrearon a partir de preguntas concretas (qué lugares se muestran, quién aparece y en qué actitud, qué instrumentos se interpretan, qué objetos componen diferentes cuadros o qué colores son más recurrentes). A partir del cruce de todos estos elementos en ambas versiones de la canción seleccionada y su articulación con los contextos históricos correspondientes, propongo el siguiente análisis.

1995: La tierra del olvido

Clásicos de la provincia (1993) y *La tierra del olvido* (1995) fueron los discos que jalaron el despegue definitivo de la carrera de Carlos Vives. Sin embargo, su perfil musical empezó a prefigurarse un par de años antes, con su participación en *Escalona*, telenovela inspirada en la vida del compositor Rafael Escalona, uno de los más reconocidos juglares vallenatos. Vives no sólo encarnó a Escalona, también grabó su música y recorrió el país interpretándola. Según Sevilla et al. (2014), tras la popularidad que alcanzó la telenovela se empezó a gestar un nuevo patrón de consumo musical entre las clases medias urbanas del país, que históricamente habían resistido las músicas caribeñas colombianas por considerarlas “música de negros” (Wade 2002, 255). Carlos Vives supo entrever las posibilidades que se abrían tras esta transformación del campo cultural, y al poco tiempo lanzó *Clásicos de la provincia* (1993), un disco cuyo título y repertorio expresan muy bien el concepto de la apuesta de Vives: volver sobre la historia y la tradición (¿la memoria?), y llevar la música de la región caribe (“la provincia”) a tantos lugares como fuera posible.

Tras su lanzamiento en Bogotá, en 1993, *Clásicos de la provincia* vendió más de un millón de copias en Colombia,

rompiendo todos los récords históricos del mercado musical nacional y llegando incluso a figurar en los listados de ventas de países como México, España y Estados Unidos. Aunque a los puristas del vallenato no les gustó, el disco fue un éxito sin precedentes legitimado con contundencia por las cifras. Como muchos colombianos, recuerdo que durante un par de años algunas canciones de ese disco se escucharon a toda hora y en todo lugar; así, temas como “La gota fría” o “Alicia adorada” lo mismo se escucharon en la radio del transporte público que en las fiestas familiares y los reproductores personales, que empezaban entonces a masificarse, en especial el walkman y el discman. Hay que recordar que la aparición de *Clásicos de la provincia* no sólo coincidió con la entrada de los discos compactos (CD) al país, sino con la creación del canal de televisión MTV para Latinoamérica, inaugurado en octubre de 1993. De esta manera, gracias a una acertada estrategia de mercadeo y a la mediación tecnológica, la música de Carlos Vives se tornaba omnipresente.

Una de las cosas más importantes de *Clásicos de la provincia* fue que conectó con los gustos y los consumos musicales de muchos colombianos, dentro y fuera del país, creando un sentimiento de orgullo en torno a lo que la industria cultural entendía y perfilaba por entonces como “lo colombiano.” Este aspecto es determinante, puesto que después de años de mirar y escuchar hacia fuera y considerar lo extranjero mucho mejor que lo propio, el país experimentó una atmósfera de optimismo y pareció unirse en torno a dos eventos de naturaleza muy diferente que marcaron la agenda pública a principios de los noventa: la firma de una nueva Constitución en 1991, tras el acuerdo de paz con el M-19, y la expectativa por la participación de la selección colombiana de fútbol en el mundial de 1994.

Dos años después de *Clásicos de la provincia*, Vives y su grupo lanzaron *La tierra del olvido* (1995). Como el anterior, este disco fue todo un acontecimiento en el campo musical, y la canción homónima se convirtió en un fenómeno mediático sin precedentes. Vale la pena mencionar que el disco fue lanzado por Sonolux, una compañía de la organización Ardila Lulle, y su producción costó alrededor de 1,2 millones de dólares (*Semana*, 1995). “La tierra del olvido” rápidamente lideró los listados de popularidad en las emisoras de radio, y el videoclip era transmitido una y otra vez, abriendo camino, de paso, a la naciente cultura del video en el país. Dado que en el videoclip se mostraban permanentemente paisajes, tradiciones culturales y musicales, y que la canción sonaba, a la vez, “tradicional” y “moderna” (Sevilla et al. 2014), con lo cual interpelaba a muchos públicos, la imagen y la música de Carlos Vives no tardaron en ser usadas por las instituciones del Estado y las del mercado.

Así, por ejemplo, unos meses antes del lanzamiento de *La tierra del olvido*, Vives y su grupo se presentaron en la posesión de Ernesto Samper Pizano, el cuestionado ganador de las elecciones presidenciales de 1994. El gesto fue interpretado

como una maniobra desesperada de Samper para superar una profunda crisis institucional producida después de que se conociera la filtración de dineros del narcotráfico en la financiación de su campaña. Por esta misma época, el grupo Ardila Lulle empleó a La Provincia en pleno para liderar la campaña publicitaria de uno de sus productos estrella, la bebida gaseosa Colombiana. La piedra angular de esta campaña fue un comercial de televisión que iniciaba con la voz en off de Carlos Vives diciendo: “Cuando la pasión colombiana toma fuerza, nada la detiene”; a continuación él y varios integrantes de su grupo cantan una y otra vez el estribillo “toda mi gente es cada vez más colombiana.”² Curiosamente, este es un antecedente notable del eslogan “Colombia es pasión” y la agresiva campaña con que se posicionó la marca país en los primeros años del siglo XXI.³ Sin duda, estamos ante la dimensión más polémica de la imagen pública de Carlos Vives: su postura política. A decir verdad, sorprende que, después de tantos años de (sobre)exposición mediática, Vives haya logrado mantenerse al margen del debate político y no ser asociado con ninguna ideología o partido. Por el contrario, ante la crisis de legitimidad de la esfera política, para amplios sectores del público y la prensa Vives representaba el “renacer musical del país”; en esa medida, canciones como “La tierra del olvido” eran un motivo de alegría y orgullo hacia adentro, y, al mismo tiempo, un producto de exportación 100% colombiano (Cepeda 2010).

Dice Iván Benavides, compositor de “La tierra del olvido” y miembro de La Provincia en 1995, que al crear esta canción “Tenía una visión que pasaba por buscar una renovación estética, sabía que el resultado tenía que ser optimista y tener objetivamente estructuras comerciales” (citado en Wilson 2013, 207-8). Los tres aspectos mencionados por Benavides—la renovación estética, el optimismo y la inclinación comercial—, tienen un correlato visual y narrativo más o menos claro en el videoclip de la canción, el cual puede analizarse a la luz de los tres niveles planteados por Jody Berland (1993): la historia que cuenta la letra, las imágenes de los músicos y los imponentes paisajes.⁴

Basta una mirada rápida a la letra para entender que la historia de amor es en realidad una historia de desamor, pues una joven mujer se cansa del maltrato de su pareja y huye para siempre. Quien narra, entonces, es el hombre que espera:

Como la luna que alumbraba /
por la noche los caminos /
como las hojas al viento /
como el sol espanta al frío /
como la tierra a la lluvia /
como el mar espera al río /
así espero tu regreso /
a la tierra del olvido.
 (“La tierra del olvido” 1995)

No es exagerado decir que a lo largo de la historia, el (des) amor ha sido uno de los temas más recurrentes en la música popular, así que una buena canción de amor siempre va a encontrar un lugar en el espectro radial. Esto pasó con “La tierra del olvido”, cuya intención comercial no sólo se trasluce en la temática de la letra, también se evidencia en la orquestación y los arreglos de la canción, que no por casualidad inicia con un arpegio de guitarra al mejor estilo de la balada-pop. En el videoclip, las imágenes de la pareja de campesinos se mezclan con los primeros planos de Carlos Vives y los músicos de La Provincia, quienes cantan y tocan sus instrumentos “tradicionales” y “modernos” (guitarra, acordeón, gaita) alrededor de una fogata en la playa.⁵ Se trata de una escena que rezuma alegría y ambiente festivo, por ello, en un gesto tradicional entre los intérpretes de músicaailable colombiana, cada vez que la cámara enfoca a uno de los músicos, este sonrío y baila.

El tercer plano narrativo del video es quizá el más importante, o al menos es el que más relación tiene con el optimismo que permeó deliberadamente la concepción de la canción. Al mejor estilo de *Colombia, magia salvaje* (2015)—una película que (re)presenta al país como un territorio mágico y salvaje, “un mundo donde la naturaleza impera y donde las montañas esconden edenes aún inexplorados”—, el videoclip de “La tierra del olvido” muestra todo el tiempo imágenes majestuosas de paisajes tropicales y amaneceres apacibles, a partir de planos generales y vistas aéreas.⁶ Auténticas postales que representan la Sierra Nevada de Santa Marta y sus alrededores como un lugar idílico, pacífico, habitado por comunidades indígenas milenarias, imponentes aves y, para usar una expresión de *Cien años de soledad*, “piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos” (García Márquez 1988 [1967], 9).

Esta actitud celebratoria de la riqueza y la diversidad natural del caribe colombiano caracterizó el concepto general del álbum *La tierra del olvido*, no sólo una canción. En palabras de Iván Benavides: “(...) había toda una idea como de “retorno a la naturaleza,” de hacer símbolos con la Sierra Nevada de Santa Marta, que era como el centro del proyecto a nivel simbólico; además, Carlos [Vives] decía siempre que el tema tenía que tener un poco de esperanza y optimismo” (citado en *Revista Shock* 2011). La carátula del disco también expresaba claramente esta idea de un “retorno a la naturaleza.” En ella se observa en primer plano una imagen de Carlos Vives torsidesnudo, cuyo reflejo se proyecta en el agua cristalina, y, al fondo, el paisaje nevado de la Sierra, pletórica de árboles y animales; junto a Vives, en medio de una tupida vegetación, aparecen otros miembros de La Provincia.

Además del videoclip de “La tierra del olvido,” en los años noventa circularon otro tipo de imágenes de la región caribe colombiana que también ocupan un lugar en la memoria de muchos colombianos. Aunque puede decirse que el conflicto colombiano ha sido pobre en imágenes, en los noticieros de

la época eran muy frecuentes las imágenes de grandes grupos de campesinos (con frecuencia indígenas y afrocolombianos) que salían desplazados de sus tierras. Por regla general, los desplazados dejaban a sus espaldas vastos territorios vacíos, arrasados pero disponibles. Según fuentes oficiales, una de las regiones del país que más registró masacres y desplazamientos fue la costa caribe, especialmente los departamentos de Sucre, Bolívar y Magdalena (Palacios & Safford 2012). Si bien estas imágenes se volvieron cotidianas, contrastaban de forma dramática con las escenas idílicas de esa misma región del país que aparecían en producciones como el videoclip de “La tierra del olvido.”

2015: La nueva tierra del olvido

Si bien durante la segunda mitad del siglo XX la costa caribe colombiana pudo haber representado “ese otro país” al que la racionalidad y la violencia política “del Interior” no llegaba (Cunin 2005; Wade 2002), lo cierto es que desde hace varias décadas esta región se constituyó como uno de los enclaves estratégicos disputados por guerrilleros y paramilitares en el norte del país: ¿cómo pasó de ser un supuesto remanso de paz a una zona de conflicto armado? Una pista importante de esta transformación se encuentra en la novela *Libranos del bien* (2008) de Alfonso Sánchez Baute, quien describe un fenómeno inquietante y hasta irónico: el proceso por el cual Rodrigo Tovar Pupo y Ricardo Palmera Pineda, miembros de una misma generación y de dos de las familias más reputadas de Valledupar (con amigos y familiares en común), se convirtieron, respectivamente, en alias Jorge 40, el líder paramilitar, y alias Simón Trinidad, el líder guerrillero, dos de los actores más determinantes del conflicto armado interno desde los años noventa.

Este proceso no fue ajeno a la música; después de todo, la violencia en Colombia ha tenido su propia banda sonora. Así, en masacres inenarrables como las de El Salado—perpetrada en febrero de 2000 por el Bloque sur de las Autodefensas Unidas de Colombia, al mando de Jorge 40: “el espectáculo fue acompañado de lo que sería común en las actividades de los paramilitares en la costa: una interminable parranda vallenata, con música de acordeón y con una borrachera generalizada entre los paramilitares (...) mientras sobrevolaban los helicópteros del ejército nacional” (Figueroa 2007, 316). En el plano icónico y visual de la música vallenata también se evidenció este proceso cuando repentinamente parecieron entrar en desuso las carátulas con playas paradisíacas y desoladas, y en su lugar aparecieron imágenes bélicas y hombres armados hasta los dientes, como en la desafortunada carátula del disco *La 9ª Batalla* (2013) del polémico cantante Silvestre Dangond, quien aparece en primer plano vestido como un militar, mientras al fondo sobrevuelan unos helicópteros.⁷

En los años que siguieron al lanzamiento de “La tierra del olvido,” el país en general, y la Costa Atlántica en particular, vieron cómo el conflicto interno alcanzaba proporciones inéditas. En el plano simbólico, una de las consecuencias de este recrudecimiento fue el resquebrajamiento del imaginario de la región caribe como un lugar ajeno a la violencia que había azotado otras partes del país. Por ello, cuando a mediados de 2015 corrió el rumor de que se estaba preparando un nuevo videoclip para conmemorar los 20 años de “La tierra del olvido,” era razonable pensar que se incluirían algunos cambios y que, en consecuencia, se actualizaría y matizaría la representación de “la provincia,” al fin y al cabo ya corría el siglo XXI y se tenía más perspectiva histórica.

Diciéramos, la nueva versión—una producción que contó con el auspicio de la marca país y está disponible en el canal de YouTube de la Presidencia de la República de Colombia—, fue lanzada en Expo Milán 2015. Como mencioné antes, el videoclip fue iniciativa del gobierno nacional pues se estimó que esta canción era la más indicada para “(...) mostrarle al mundo la belleza, diversidad y riqueza de nuestro país” (Colombia.co 2016). La nueva versión de ‘La tierra del olvido’ presenta cambios sustanciales frente a la primera en varios de los aspectos previamente analizados: el componente musical (la organología), el guión (la historia narrada), y el componente visual (los protagonistas y los escenarios).

Frente al componente musical llaman la atención los arreglos radicalmente nuevos. El arpeggio inicial ha desaparecido y en su lugar un grupo de músicos de San Andrés introducen la melodía principal. La orquestación original también ha cambiado, el acordeón, por ejemplo, ha perdido protagonismo y, en cambio, ahora tienen alguna figuración instrumentos como la marimba de chonta y el arpa; esto es posible porque esta nueva versión dura casi 6 minutos, es decir, un minuto y medio más que la primera versión. No es este un dato menor si se tiene en cuenta que existe un cierto consenso tácito en la industria musical sobre la duración de las canciones que llegan a figurar en la radio comercial. En este caso la intención es otra, por ello el tiempo adicional es empleado para visibilizar más músicos, incluir más sonoridades y mostrar más paisajes. Así mismo se incluyen nuevos fragmentos líricos que hacen difícil recordar la historia original, la de una mujer que se cansa de ser violentada y se marcha. Por tanto, el guión ha cambiado: ahora la historia de amor no es entre un hombre y una mujer anónimos; aquí artistas famosos declaran su amor por Colombia, comparándola con una bella mujer. Tras este ejercicio discursivo hay una doble operación de humanización y feminización de la nación, como lo recuerdan las nuevas líneas de la canción interpretada por el cantante de reguetón Maluma: “me atrevo a comparar a mi territa con tu cuerpo escultural / ambas tan bellas como las flores / ambas me encantan / son mis amores” (“El tiempo del olvido” 2015).

El componente visual del nuevo videoclip de ‘La tierra del olvido’ es descrito de la siguiente manera en el sitio oficial de Marca País Colombia:

Esta misma canción que por 20 años nos ha puesto a bailar, cantar y nos ha llevado a realizar un recorrido por los más bellos paisajes de la Sierra Nevada de Santa Marta, nos lleva, en esta ocasión, por ocho destinos de Colombia, de la mano de ocho artistas nacionales representantes de diferentes estilos musicales y culturales (...) Esta historia muestra, además de sus envidiables recursos agrícolas, los diversos paisajes del país. Sus playas, selvas, llanuras y montañas, así como sus cinco pisos térmicos (Colombia.co 2016).

Si el video de 1995 se restringía a locaciones de la Sierra Nevada, el de 2015 se mueve fluidamente tanto por el país rural como por el país urbano. Encontramos entonces bellas postales de diferentes paisajes alrededor del país, algunos incluso lejanos de los circuitos turísticos tradicionales en lugares como la Amazonía o el Vichada. Además, se muestran vistas panorámicas de ciudades como Cartagena, Medellín o Bogotá, y extensos terrenos listos para ser productivos mediante el cultivo agrícola o la crianza de animales. Así que en realidad la descripción citada parece acertada: el video es una muestra de diversidad natural, racial y cultural. Cabe preguntarse, sin embargo, a quién se le muestra tanta riqueza y quién considera esos recursos como “envidiables.” En este punto conviene recordar que el nuevo videoclip de “La tierra del olvido” se lanzó fuera del país, en uno de esos eventos internacionales que en la práctica funcionan como vitrinas y ruedas de negocios.

Siguiendo con el componente visual, a la hora de rastrear los objetos que hacían parte de la composición, llama la atención una mesa que aparece todo el tiempo en el videoclip, en diferentes locaciones y posiciones. Al principio la mesa está vacía; al final, luce llena de sandías y otras frutas tropicales. Según la versión oficial, “(...) la mesa y el video son una invitación a pasar a la mesa de Colombia. Una mesa que es alimento, cultura y vida. Una mesa, en la que hay lugar y riqueza para todos” (Colombia.co 2016). Como en la mesa, en el nuevo video de “La tierra del olvido” cabe de todo: desde los músicos afrocolombianos de Herencia de Timbiquí y su marimba del Pacífico, hasta el Cholo Valderrama y el joropo llanero. El ethos multiculturalista y la corrección política han hecho lo suyo. Y puesto que aquí la intención explícita es mostrar y representar todo el país (a diferencia del videoclip original), se hace gala de un “nosotros” más incluyente, con lo cual pareciera que en la nueva tierra del olvido cabemos todos.

Más allá de cualquier resabio regional y estético (“debieron haber mostrado tal región, aquel género musical, o incluir a tal artista”), considero que el verdadero problema aquí no

es lo que se muestra sino lo que no se muestra, las ausencias, lo que se hizo invisible. Y es que salvo un puñado de músicos jóvenes y felices, y de los lugares comunes de la mujer que baila cumbia y del niño que juega fútbol, en el video no hay gente. ¿A dónde fueron todos ahora que la mesa está servida y el país parece más grande? Porque a diferencia del video original que se restringía a una región, aquí, por fin, se muestra casi todo el país, desde San Andrés hasta la Amazonía y desde el Valle del Cauca hasta los Llanos Orientales; es decir, ahora la tierra del olvido es toda Colombia, pero en esta tierra—al menos según un videoclip concebido y usado por las instituciones del Estado—, buena parte del territorio parece vacío (porque no hay gente) y disponible (porque tiene recursos envidiables).

Hasta aquí queda claro que en la nueva versión de “La tierra del olvido,” hay más geografía que historia. Es por ello que está llena de referencias visuales y sonoras a diferentes lugares y paisajes. En cambio hay pocos sujetos y pocas historias, por ende, poco conflicto. Este es un aspecto bastante significativo, pues (re)presentar y mostrar un territorio sin mencionar las problemáticas de sus habitantes resulta una operación peligrosamente aséptica. En consecuencia, en la nueva tierra del olvido prima la armonía y geografía idealizada antes que la cacofonía, es decir, las historias que controverten e incomodan.

A manera de cierre

Hasta aquí, con el análisis de “La tierra del olvido,” no he querido sobrevalorar una canción que se creó pensando, fundamentalmente, en el éxito comercial. Pero, en casos como éste, una canción es mucho más que una simple canción: es un lugar de producción de sentido y un anclaje de la memoria, de ahí que sea válida la pregunta por su trascendencia cultural y sus usos públicos. Esos usos, como el sentido colectivo y los recuerdos individuales asociados a las canciones, se actualizan, van cambiando. La música se transforma con el tiempo. En 1995 “La tierra del olvido” conmocionó el campo musical no sólo por su belleza lírica sino porque simbólicamente representó la búsqueda de un sonido con identidad local construido a partir del diálogo entre ciertas músicas regionales colombianas con instrumentos modernos y ritmos globales. Al tiempo, Carlos Vives supo aprovechar como pocos las oportunidades de mercado que se abrían con

el uso de los nuevos soportes del sonido y el auge de la cultura visual que caracterizó los años noventa.

Estética, política y simbólicamente, la nueva tierra del olvido es diferente de la original. “La tierra del olvido” de 2015 representaba una oportunidad idónea de actualizar ciertos imaginarios y delinear la imagen de un país que además de proyectarse estratégicamente en el futuro conoce su pasado y reconoce el derecho a la memoria y a no olvidar. Sin embargo, por la forma como se concibió y por las lógicas narrativas e ideológicas que le subyacen, se alinea a las agendas oficiales de construcción de la nación y a las políticas musicales de la colombianidad del siglo XXI. Está por verse, sin embargo, si la nueva versión logra la misma trascendencia simbólica de la original y si entrará a hacer parte de la memoria colectiva. Será difícil dada la fugacidad y la obsolescencia que caracteriza el mercado cultural contemporáneo. Hoy los tiempos del mercado se imponen y subyugan a los tiempos de la producción de memoria.

Mi interés en “La tierra del olvido” no deriva solamente de su lugar en la memoria colectiva y de los usos públicos de que ha sido objeto en los últimos veinte años. Mi intención principal ha sido entender esta producción cultural—una de las más importantes del siglo XX en Colombia según la *Revista Arcadia*—como un lugar estratégico desde el cual entender cómo las políticas de la memoria pueden devenir técnicas de olvido (Richards 1998). Lo que este análisis demuestra es que así como el reverso de la memoria es el olvido, el reverso de la sobreexposición (de paisajes y músicos famosos) es la invisibilidad (de las comunidades y sus condiciones de vida). No por incluir y mostrar más diversidad natural y cultural se amplía realmente el espectro de re-presentación política y social, eso es lo que evidencia la versión de “La tierra del olvido” del siglo XXI. Por ello, si después de ver el nuevo videoclip nos preguntáramos cuál es la tierra del olvido bien podría responderse que

La tierra del olvido es Colombia y la tierra olvidada de Colombia: la periferia de la periferia (...) La tierra del olvido es la tierra que no quiere tener memoria. La tierra que, desde un olvido voluntario —es decir, desde el autoengaño y la indolencia— le ha dado la espalda a la realidad, a la pobreza y a la violencia que sigue existiendo y sigue desarrollándose, para pensarse, digamos, el país más feliz del mundo (Caputo 2014, 53).

Obras Citadas

Attali, Jacques. (2011 [1977]). *Noise. The Political Economy of Music* (11a ed.). USA: University of Minnesota Press.

Berland, Jody. (1993). “Sound, Image and Social Space: Music Video and Media Reconstruction”, en: *Sound and Vision. The Music Video Reader*. London: Routledge. (pp. 20–36).

- Bushnell, David. (2013 [1994]). *Colombia. Una nación a pesar de sí misma* (17 ed.). Bogotá: Planeta.
- Caputo, Giuseppe. (2014). La tierra del olvido. *Revista Arcadia* (100), 53.
- Cepeda, María Elena. (2010). *Musical ImagiNation US-Colombian Identity and the Latin Music Boom*. New York: NYU Press.
- Colombia.co. (2016). [online] Disponible en: <http://www.colombia.co/talento/lanzamiento-oficial-del-video-la-tierra-del-olvido.html> [Accessed 3 May 2016].
- Cunin, Elizabeth. (2005). “El Caribe visto desde el interior del país.” En V.V.A.A., *Colombia y el Caribe / XIII Congreso de Colombianistas* (págs. 265-80). Barranquilla: Uninorte.
- Didi-Huberman, Georges. (2004). *Imágenes, pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- El Heraldo. (7 de Agosto de 2015). Canciones que suenan a himno popular. Recuperado el 1 de Mayo de 2016, de *El Heraldo*: <http://www.elheraldo.co/tendencias/canciones-que-suenan-himno-popular-210246>
- Feld, Claudia. (2010). “Imagen, memoria, desaparición. Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria.” *Aletehia* (1), 1-16.
- Figuerola, José. (2007). *Realismo, vallenato y violencia política en el Caribe colombiano*. Tesis doctoral, Georgetown University.
- Frith, Simon. (2001). “Hacia una estética de la música popular”. In F. C. (eds), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (pp. 413 - 435). Madrid: Trotta.
- García Márquez, Gabriel. (1988 [1967]). *Cien años de soledad*. Bogotá: Oveja Negra.
- Halbwachs, Maurice. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Huysen, Andreas. (1999). “La cultura de la memoria: medios, política, amnesia”. *Revista de Crítica Cultural* (18), 8-15.
- Jelin, Elizabeth. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Jelin, Elizabeth. (2005). “Exclusión, memorias y luchas políticas.” (CLACSO, Productor) Recuperado el 1 de Mayo de 2016, de *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/Jelin.rtf>
- LaCapra, Dominick. (2001). *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Marca País Colombia. (s.f.). “La marca país”. Recuperado June 1, 2016, from <http://www.colombia.co/la-marca>
- Palacios, Marcos, & Safford, Frank. (2012). *Historia de Colombia. País fragmentado, sociedad dividida*. Bogotá: Universidad de Los Andes.
- Pécaut, Daniel. (2012). *Orden y violencia. Colombia 1930-1953*. Medellín: Universidad EAFIT.
- Procolombia.co. (2016). [online] Disponible en: <http://www.procolombia.co/procolombia/que-es-procolombia> [Accessed 1 May 2016].
- Revista *Arcadia*. (2014). “Cien años de realidad. El país leído desde las artes”. *Revista Arcadia* (100).
- Revista Shock. (26 de Abril de 2011). “Iván Benavides & Richard Blair, los padres de la nueva música colombiana”. Recuperado el 1 de Mayo de 2016, de <http://www.shock.co/articulos/ivan-benavides-richard-blair-los-padres-de-la-nueva-musica-colombiana>

- Revista Semana*. (9 de abril de 1995). “Sono-Vives”. Recuperado el 8 de septiembre de 2019, disponible en: <https://www.semana.com/economia/articulo/sono-vives/26445-3>
- Revista Semana* (12 de agosto de 2013). “Las ‘batallas’ de Silvestre Dangond”, disponible en: <https://www.semana.com/nacion/articulo/las-polemicas-de-silvestre-dangond/367332-3>
- Richards, Nelly. (1998). “Políticas de la memoria y técnicas del olvido”, en *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición* (págs. 25-76.). Santiago: Cuarto propio.
- Salcedo, Alberto. (2013). “Contra Silvestre Dangond”, Disponible en: <https://www.soho.co/entretenimiento/articulo/contra-silvestre-dangond-el-cantante-es-una-verguenza-para-el-vallenato-lea-por-que/32282>
- Sánchez Baute, Alfonso. (2008). *Libranos del bien*. Bogotá: Alfaguara.
- Sanín, Juan. (2010). “Made in Colombia. la construcción de la colombianidad a través del mercado”, en: *Revista Colombiana de Antropología*, 46, 27–61.
- Sevilla, Manuel, Ochoa, Juan, Santamaría, Carolina, & Cataño, Carlos. (2014). *Travesías por la tierra del olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Todorov, Tzvetan. (2008). *Los abusos de la Memoria*. Barcelona: Paidós.
- Uribe, María Teresa. (2001). *Nación, Ciudadano y Soberano*. Medellín: Corporación Región.
- Vignolo, Paolo. (2010). “Metamorfosis de una pasión. La otra cara de Colombia: en búsqueda de una marca país”, en: *Preámbulo. Ejemplos empíricos de identidad nacional de baja intensidad* (pp. 89–102). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Wade, Peter. (2002). *Música, Raza y Nación; música tropical en Colombia*. Bogotá: Departamento Nacional de Planeación y Programa Plan Caribe.
- Wallerstein, Immanuel. (1991). “La construcción de los pueblos: Racismo, Nacionalismo, Etnicidad”. En E. Balibar, & I. Wallerstein (Edits.), *Raza, Nación y Clase* (págs. 111 - 134). Madrid: IEPALA.
- Wilson, Pablo. (2013). *Rock Colombiano. 100 discos - 50 años*. Bogotá: Ediciones B.

Notas

1. Este artículo recoge algunas de las reflexiones teóricas e históricas que surgieron en la realización de una tesis doctoral sobre el fenómeno de las nuevas músicas colombianas, en el marco del Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional de Colombia.
2. Aquí se puede ver el comercial de *Colombiana* protagonizado por Carlos Vives y La Provincia: <https://www.youtube.com/watch?v=CVWCRI0uLT4> (Última consulta: abril 20 de 2019).
3. “Colombia es pasión,” primero, y “Colombia realismo mágico,” después, han sido las dos campañas insignes de la Marca País Colombia, que, según la versión institucional, es “[...] un esfuerzo conjunto del gobierno nacional y del sector privado para mostrarle al mundo el tesón, dedicación, trabajo y pasión con el que los colombianos hemos hecho de este el mejor país para vivir [...] Marca Colombia es una estrategia dedicada a cambiar la manera como el mundo nos percibe” (Marca País Colombia, s.f.). Las estrategias retóricas e ideológicas detrás de ambas campañas ya han sido analizadas ampliamente (Sanín 2010b; Vignolo 2010), demostrando la íntima (y peligrosa) relación entre nacionalismo, multiculturalismo y hasta consumismo.
4. Aquí se puede ver el videoclip de “La tierra del olvido”: <https://www.youtube.com/watch?v=D1OYcs9UHXk> (Última consulta: abril 21 de 2019).

5. La visibilidad que Carlos Vives y La Provincia le dieron a la gaita, puede considerarse un antecedente de la popularización, en contextos urbanos, de otros instrumentos tradicionales de las músicas regionales colombianas en el siglo XXI, por ejemplo, la marimba de chonta en el caso de grupos como Chocquibtown o Herencia de Timbiquí.
6. “Imagina un mundo donde la naturaleza impera, donde las montañas esconden edenes aún inexplorados, de fabulosas y desconocidas criaturas, de bosques cual tesoros. Un verdadero mundo perdido, un paraíso que aún existe. Bienvenido a Colombia.” Estas líneas corresponden al tráiler de *Colombia, magia salvaje* (2015), una de las películas más taquilleras de los últimos tiempos en el país, patrocinada por la cadena de almacenes Éxito y la fundación Ecoplanet. Aunque el análisis de esta película escapa a los intereses de este texto, las líneas citadas permiten hacerse una idea del tono exotista y hasta esencialista de dicha producción. Aquí se puede ver el tráiler: https://www.youtube.com/watch?v=43gK9f_Pai0 (Última consulta: abril 21 de 2019).
7. Periodistas como Alberto Salcedo Ramos (2013) han cuestionado varios comportamientos y apariciones públicas altamente polémicas de Silvestre Dangond. Así mismo, varios medios de comunicación llamaron la atención sobre la presentación que en julio de 2012 hizo Dangond en el matrimonio de Camilo Torres Martínez, alias “Fritanga,” acusado de paramilitarismo y narcotráfico (ver: *Semana* 2013).