

**Análisis de la música vallenata de Rafael Escalona bajo la aplicación de los campos de *Modo* y *Voz* de la teoría narratológica de Gerard Genette**

**Alberto Peñaranda Zequeda**

**[apenaranda@589unab.edu.co](mailto:apenaranda@589unab.edu.co)**

**Trabajo de grado presentado bajo la dirección del magister Julián Mauricio Pérez Gutiérrez para optar el título de Profesional en Estudios Literarios**

**Programa de Literatura**

**Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Artes**

**Universidad Autónoma de Bucaramanga**

**Abril de 2019**

## Tabla de contenido

<b>Resumen y Abstrac.....</b>	<b>3</b>
<b>Introducción.....</b>	<b>4</b>
<b>Marco teórico.....</b>	<b>9</b>
<b>EL <i>Modo</i>: La aplicabilidad de la distancia y la perspectiva.....</b>	<b>19</b>
<b>La atención y la procedencia de la <i>Voz</i>.....</b>	<b>43</b>
<b>Conclusiones: el redescubrimiento.....</b>	<b>67</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>79</b>

## **Resumen**

Las letras de las canciones seleccionadas, autoría de Rafael Escalona contienen los elementos estructurales para ser consideradas dentro del género literario de la narración. Es el resultado que surge de aplicar la técnica de examen establecida en los campos de estudio de *modo* y *voz* y detalladas en la teoría de Gerard Genette.

## **Abstract**

The lyrics of the selected songs and authorship of Rafael Escalona, contain the structural elements to be considered within the literary genre of the narrative. It is the result that arises from applying the *modality* and *voice* exam technique, established in Gerard Genette theory.

## **Introducción**

El análisis literario persevera en ojear la creación literaria, y esa apasionada destreza abunda en la hipótesis de sujetar en las letras la incorporeidad de la creación. Las atenciones parciales de esta dedicación entienden de habilidades, de comparaciones, de episodios, de adjetivos, sustantivos y verbos, de estética y de emociones. En el fondo, permanece la resolución de la pregunta sobre qué tan eficaz es una página o un conjunto de páginas.

Se sobrentiende que es una eficacia estética relacionada con la labor literaria. El examen de las letras de algunas canciones vallenatas seleccionadas y autoría de Rafael Escalona, tiende a establecer si ese conjunto de letras se ajusta a las dimensiones convencionales de la narrativa. Para ello fue necesario un método o una técnica o una teoría para colocar unos espejos y observar el resultado, más allá de los siguientes interrogantes explícitos: ¿Cómo leer? ¿Cómo interpretar? ¿Cómo escudriñar las letras más allá de la lectura habitual de un lector habitual?

Un interés por la obra de Rafael Escalona y la teoría de Genette colabora en el procedimiento propuesto. El método consiste en tomar las letras de las canciones seleccionadas y someterlas al filtro teórico de Genette de manera que al final del procedimiento se tuviera un dictamen sobre la proximidad o lejanía de esas letras con el cuerpo teórico. Para ello fue necesario principiar con la identificación de unos objetivos generales y específicos de investigación.

Se estableció que el objetivo general consistía en demostrar que las letras de las canciones vallenatas seleccionadas y autoría de Rafael Escalona, contienen el orden de relaciones de

*modo* y *voz*, especificadas en la teoría de Gerard Genette que permitieran ubicarlas dentro del género narrativo literario. La preferencia por el *modo* y la *voz*, tiene algo de arbitrario, pero también de resultado, por cuanto un acercamiento preliminar entre las letras propuestas y la teoría dio como resultado que esas relaciones propuestas se ajustaban de mejor manera al estilo y las comparaciones y el reconocimiento de contactos y contrastes entre las supuestas narraciones y los conceptos de Genette.

Para el efecto, fue necesario establecer como uno de los objetivos específicos de la investigación, la determinación del marco teórico a fin de identificar los rasgos puntuales de *modo* y *voz* en la teoría de Genette. Se estableció el sistema de reglas y los parámetros con los cuales tendría que ajustarse la guía de la investigación y, sobre todo, cómo debe operar la narratología para identificar las partes de la narración y verificar el orden de aplicación de las ideas conductoras más allá de analogías superficiales y los hallazgos de términos de parentesco.

El segundo objetivo específico fue acopiar y seleccionar las letras de las canciones vallenatas autoría de Rafael Escalona que permitieran identificar los rasgos de *modo* y *voz* soportados en la teoría de Genette. Se encontró una riqueza estilística en el álbum “Escalona” grabado por Bovea y sus vallenatos, en el año 1961, de manera que diez canciones sirvieron de objeto de examen. Sin embargo, para efecto de referencias y cita bibliográfica de las letras de las canciones, en la investigación se utilizó el texto “Rafael Escalona, el hombre y el mito”, autoría de Consuelo Araujo Noguera, a fin de simplificar la búsqueda de las fuentes originales. Las piezas seleccionadas fueron las siguientes: “El almirante Padilla”, “La Custodia de Badillo”, “Miguel Canales”, “La Brasilera”, “El hambre del Liceo”, “El Testamento”, “Jaime Molina”, “La Golondrina”, “El Chevrolito”, “La Patillalera”.

El tercer y último objetivo específico establecido, fue analizar las estructuras de las letras de las canciones seleccionadas autoría de Rafael Escalona a fin de verificar si se ajustan a los rasgos propios del género narrativo sobre la base de la aplicación de las relaciones de *modo* y *voz* contempladas en la teoría de Gerard Genette. En cuanto al *modo*, y su sentido de regulación de la información, se tomó la *distancia* y la *perspectiva*, junto con sus aplicaciones relativas a la mimesis, la diégesis, el relato de sucesos y el relato de palabras, el discurso narrativizado, el transpuesto y el discurso “más mimético”, las focalizaciones cero, interna y externa. Para la *voz*, se tomó el esquema completo para ubicar desde dónde se enuncia con sus tipos diegético y metadiegético, los tipos de narrador, heterodiegético y homodiegético, y los momentos desde los cuales se narra la historia, la ulterioridad, la anterioridad, la simultaneidad y la intercalación.

Para efectos del desarrollo de la investigación y presentación de resultados, se dividieron tres capítulos expositivos: para el análisis y aplicación del *modo*, se agruparon las consideraciones bajo el título “La aplicabilidad de la distancia y la perspectiva”. Para la *voz* se agrupó el estudio bajo el título “La atención y la procedencia de la voz” y para consignar las conclusiones se tituló el capítulo “El redescubrimiento”. El acopio de informes sobre las letras de las canciones seleccionadas, requirió la formulación de comparaciones, el seguimiento al hilo conductor de las letras que en cierto sentido constituye la reconstrucción de la obra porque el sistema requiere de separar las partes constitutivas e interpretar los datos creativos o el proceso de creación de la obra.

Parecen observaciones elementales, pero su ejercicio requirió de una atención especial para detectar las nomenclaturas de la estética. Se trató de descifrar el mensaje contenido de manera implícita o explícita en las letras sometidas a examen y en cuya experiencia de lectura

se decodifica la experiencia de escribir que es al fin y al cabo materia del análisis narrativo.

Genette (1972), anota:

El análisis narrativo debe registrar esos desplazamientos – y las discordancias que pueden resultar de ellos – como efectos de la génesis real de la obra, pero no puede, en definitiva, estudiar la instancia narrativa sino tal como aparece en el último estado del texto, como un momento único y sin duración, situado varios años después de la última escena (p. 281).

La anotación nos introduce a la parte metodológica y en atención a que en los estados del texto, el análisis separó las narraciones por sucesos para facilitar la identificación de las relaciones y los componentes de *modo* y *voz*, de manera que se pudiera verificar la autenticación de las comparaciones sin forzar a las letras ajustarse a la teoría, ni obligar a la teoría a corresponder a las letras. Por eso en cada pieza narrativa se encontrará la numeración de sucesos como secuencia del hilo conductor de la narración y también como una consecuencia de aplicación de la lógica.

Seguir ese procedimiento derivó en examinar las relaciones del vocabulario en tránsito a un resultado estético. Supone también concentrarse en el mensaje central de la narración y atender las digresiones destinadas a superar el tedio de la monotonía que amenaza toda narración. Como el destino original de las letras objeto de examen era su expresión en canciones, el ejercicio resultó con algo de sonoridad alegre, sin perder la orientación según la cual la diferencia entre un texto narrativo convencional y las letras de una propuesta musical, no está en una diferencia de organización del lenguaje sino de componentes del hilo narrativo que resulta en una especie de sistema de propiedades sonoras con el mismo sentido de una estructura narrativa.

Y más que la persistencia de los rasgos del lenguaje, la investigación propuesta siguió la idea de vínculos y relaciones entre los enunciados que revelaron la existencia de una estructura organizada, a veces con signos de espontaneidad y otras con los trazos de la rigidez calculada por el pensamiento, en unos casos como una especie de revelación espiritual y en otros como lecciones dictadas por el intelecto con los evidentes rayones y tachaduras y vuelta a empezar hasta dominar la expresión o el enunciado.

Reflexionar sobre las narraciones es reflexionar sobre la construcción literaria, sobre el estilo, sobre un sistema de regulación literaria. Su fuerza obvia es el proceso de comunicación que involucra a toda la sociedad que está compuesta de sucesos, igual que la literatura. Por eso el uso de criterios comparativos literarios tiene unos elementos culturales cruciales para entender la sociedad.



## Marco teórico

Para buscar las formas y los símbolos, y los hechiceros y la magia, Lévi-Strauss (1968) consigna:

Un individuo consciente de ser objeto de un maleficio, está íntimamente persuadido, por las más solemnes tradiciones de su grupo, de que se encuentra condenado; parientes y amigos comparten esta actitud. A partir de ese momento, la comunidad se retrae: se aleja del maldito, se conduce ante él como si se tratase no sólo ya de un muerto sino también como una fuente de peligro para todo el entorno; en cada ocasión y en todas sus conductas, el cuerpo social sugiere la muerte a la desdichada víctima, que no pretende ya escapar a lo que considera su destino ineluctable. Bien pronto, por otra parte, se celebran en su honor los ritos sagrados que lo conducirán al reino de las sombras. Brutalmente separado primero de todos sus lazos familiares y sociales y excluido de todas las funciones y actividades por medio de las cuales tomaba consciencia de sí mismo, el individuo vuelve a encontrar esas mismas fuerzas imperiosas nuevamente conjuradas, pero sólo para borrarlo del mundo de los vivos. El hechizado cede a la acción combinada del intenso terror que experimenta, del retraimiento súbito y total de los múltiples sistemas de referencia proporcionados por la connivencia del grupo y finalmente de la inversión decisiva de estos sistemas que, de individuo vivo, sujeto de derechos y obligaciones, lo proclaman muerto, objeto de temores, ritos y prohibiciones (p.151).

El texto citado en extenso, bajo los disfraces del lenguaje usual en la antropología, tiene el agrado de una historia que es remota. Tiene imágenes sólidas, tiene un hilo conductor de

las circunstancias, tiene una visión de los hechos que modifica o reafirma la realidad. Consta de momentos revelados en una introducción del asunto, en un desarrollo expuesto al detalle y en un final inventado en la muerte.

De forma que es posible relatar de diferente manera, y ese pensamiento obliga a indagar por el carácter del relato antes de concluir que todo, absolutamente todo aquello susceptible de ser contado, entra en la categoría del relato o la narración. Pues resulta que, en efecto, bien mirada cada cosa, una piedra, una nube, el caminar rápido de una mujer, un libro estático esperando ser leído, un ruido espantoso, las verdades inconclusas de la cotidianidad, cada minucioso componente del mundo o los mundos, entrañan el júbilo de una historia al contacto con el lenguaje.

¿Todo es relato, entonces, y por consiguiente todo es historia y narración? Si no restringimos los términos, el destino será proclamar que el mundo se encuentra entrecruzado por infinitos relatos, historias y narraciones. Para Genette (1972), historia es “lo significado o contenido narrativo (..) con intensidad dramática o tenor acontecimental” relato es el “significante, enunciado, discurso o texto narrativo mismo, y narración acto narrativo productor y, por extensión, conjunto de la situación real o ficticia en la que tiene lugar” (p. 83). Las aclaraciones serán las primeras de las muchas clasificaciones. Debemos comprender ciertas sutilezas que aspiran a la exactitud para entendernos en el uso de los términos.

Resaltemos que historia es contenido narrativo, relato es el texto narrativo y narración conjunto de la situación real o ficticia. Importa la clasificación para el análisis literario, pero es necesario mencionar que relacionar unos con otros por sí mismos no permiten un análisis riguroso ni del contenido, ni del texto, ni del conjunto de la situación. Nos interesa para efectos de la presente investigación, el término narración, entendido como conjunto de las

circunstancias enunciadas por el narrador en el texto, y que en la explicación de Genette podrían clasificarse entre reales o ficticias, división que no es clara para algunas corrientes filosóficas o la física teórica cuántica, pero esas áreas no son objeto de debate en el presente texto. Nos interesa sí, la ampliación del concepto de narración. Genette (1972) indica que:

el discurso narrativo no puede ser tal sino en la medida en que cuenta una historia, sin la cual no sería narrativo y en la medida en que proferido por alguien, sin el cual no sería en sí un discurso (p. 84).

Resaltemos de la definición los términos “historia” y “alguien”. Antes se nos había aclarado que historia comprendía drama y acontecimientos. Drama connota técnica y arte de la comedia y tragedia, especialmente para teatro, y acontecimiento se relaciona en su manera más simple con suceso o cosa que ocurre. Expuesto así, interpretando la teoría, historia en este caso sería una representación (porque teatro connota representación) de sucesos o cosas que ocurren. Y como se ha agregado que en la definición de historia es imprescindible que sea contada por “alguien” que connota persona indeterminada o concreta y conocida por el emisor, tenemos que historia es una representación de sucesos contados por una persona indeterminada o concreta. Es la lógica del asunto, es la secuencia que nos lleva a concluir que una aproximación al concepto de narración tiene los componentes imprescindibles de representaciones, de sucesos, de sujeto que cuenta la representación de sucesos.

El examen de la narración partiría de esa conceptualización. Convergen los términos anotados para aclarar las ideas que debemos confrontar con páginas narrativas. Ahora bien: ¿cómo abordamos ese conjunto de circunstancias consignadas en un texto narrativo? La pregunta exige el hallazgo de un método y la descripción de unos pasos para realizar una

especie de disección sobre el cuerpo narrativo. Genette (1972) señala que el texto deja unas pistas:

Deja rastros, marcas o índices perceptibles e interpretables, como la presencia de un pronombre en primera persona que denota la identidad del personaje con la del narrador, o la de un verbo en pretérito que denota la anterioridad de la acción contada con respecto a la acción narrativa, sin perjuicio de las indicaciones más directas y explícitas (p. 84).

La cita es iluminativa, de forma que con una lupa seguimos la vía inversa de las huellas y en esas ponderaciones encontramos el reconocimiento de una sintaxis particular o la multiplicación de un estilo y las superiores o las livianas entonaciones. Genette (1972) resalta la importancia de los campos de estudio de los textos y la formulación de los problemas del análisis narrativo, y explica que el orden de relación *modo* es la relación entre historia y relato, y a su vez, *voz* es el vínculo entre narración y relato (p. 87).

Son categorías e impresiones interpretativas de las pistas y atributos de la narración que, ya sabemos, tienen la marca de representaciones de sucesos contadas por alguien. Pero distingamos en detalle qué es *modo* y qué es *voz*.

Una síntesis que nos sirva de marco, señala que *modo* es la referencia de la “regulación de la información narrativa” con las modalidades de *distancia* y *perspectiva*. (Genette, 1972, p. 220). De manera que el *modo* sirve para identificar la medición o ajustes y, sobre todo, el establecimiento de un orden secuencial de los datos contenidos en un texto narrativo. Medir, ajustar y establecer orden suele emparentarse con una función instrumental, de forma que la categoría gramatical de *modo* incluye el uso de instrumentos teóricos para sopesar las características del texto narrativo. Los componentes de la narración serían separables y

clasificables, y de manera figurada tendríamos sobre la mesa y de forma ordenada las distintas reproducciones de hechos reales o ficticios.

Los grados de la información que arroja el texto narrativo, están marcados por la *distancia* que consiste en los detalles suministrados al lector, y de forma más o menos directa, y por la *perspectiva*, que regula la información por las “capacidades de conocimiento de tal o cual parte predominante de la historia (personaje o grupo de personajes)” (Genette, 1972, p. 220). Tenemos entonces, que la propuesta desde la *perspectiva*, busca predominancias, pero resaltado no tanto en las circunstancias mismas como en el personaje o los personajes, en su calidad de principales o secundarios.

Pero la correcta aplicación de la *distancia* y la *perspectiva*, es propuesta por Genette (1972) al ritmo de unas metáforas:

La visión que yo tengo de un cuadro, depende, en precisión, de la distancia que me separa de él y, en amplitud, de mi posición con respecto a un obstáculo parcial que le sirve más o menos de pantalla (p. 220).

Así expuesto, la *distancia* estaría en relación con la aproximación o lejanía del narrador con los enunciados, y la *perspectiva* con el punto de vista con el cual el narrador aborda los enunciados. Para no crear confusiones, miremos al detalle la *distancia*. El primer componente de la *distancia* es la *mímesis*. La narración pretende contar la historia de manera detallada, con precisiones circunstanciales y un ritmo existencial que da la ilusión de una vivencia, es decir, el narrador simula que no es él quien habla, sino el personaje o los personajes, y en ese sentido es el concepto de *mímesis* (Genette, 1972, p. 221). Su aplicabilidad se encuentra en

la diferenciación entre relato de sucesos y relato de palabras. Para definir el primero, es posible acercarnos a la siguiente exposición:

El relato de sucesos, no obstante, sea cual sea el modo, es siempre relato, es decir, transcripción del (supuesto) no-verbal en verbal; su mimesis no será, pues, nunca más que una ilusión de mimesis, dependiendo como toda ilusión de una relación eminentemente variable entre el emisor y el receptor. (Genette, 1972, p. 223).

La inclusión de la relación entre emisor y receptor, influye en el resultado de apreciación del texto. Puede el texto ser recibido por el receptor con grados grados miméticos o al contrario carente de fuerza o hermético o inexpresivo. En ese sentido, dos nociones apuntan a desarrollar la idea de *mimesis*: la información y el informador, es decir, la cantidad de información presente en el relato y el grado de presencia del informador. De manera que la *mimesis* se “definiría por un máximo de información y un mínimo de informador”, y de lo cual resulta la definición de su opuesto, la *diégesis*, que consiste en mínimo de información y una máxima presencia del informador en el relato (Genette, 1972, p. 224).

Importan esas precisiones por el discurso que contiene toda narración, y distinguido como *discurso narrativizado*, *discurso transpuesto* y *discurso en su forma más mimética*. El primero es conducido por el narrador en su propio nombre y puede considerarse como un relato de pensamiento. En el segundo, el narrador transpone palabras en proposiciones subordinadas y las integra a su propio discurso, por último, en la forma más mimética, el narrador “finge ceder literalmente las palabras a su personaje”, es decir, una imitación de la imitación (Genette, 1972, p. 230).

La síntesis nos libra de mayores aclaraciones sobre el tema por la claridad con la que fue expuesta, de manera que podemos abordar el segundo modo de regulación de la información contenida en la narración, y es la *perspectiva*, entendida como la identificación del personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa (Genette, 1972, p. 241). El proceso requiere precisar los sucesos analizados desde el interior y los sucesos analizados desde el exterior, equivalentes a lo que sería puntos de vista. De forma más puntual, el análisis literario incluye la identificación de varios tipos de focalizaciones. Una primera división sería la *focalización cero*, que representa en general el relato clásico, la *focalización interna* que a su vez se subdivide en *fija* y *variable*, y por último la *focalización externa*, caracterizada por la tendencia del protagonista de la narración a ocultar sus pensamientos o sentimientos. Ahora bien, en la narración la presencia de las focalizaciones no necesariamente es constante, de manera que un tipo de focalización se puede presentar sobre un segmento narrativo o combinada, en un proceso que admite que la focalización no sea rigurosa en la aplicación sobre el texto narrativo (Genette, 1972, p. 245).

Las variaciones o combinaciones de focalizaciones, es denominada *alteraciones* en las que son posibles identificar cambios de focalizaciones, y también el modo dominante de la narración, *alteraciones* que a su vez se subdividen en *paralipsis* o acción o pensamiento del protagonista de la narración que el narrador decide disimular al lector, y *paralepsis*, o “incursión en la conciencia de un personaje en el transcurso de un relato conducido generalmente con focalización externa” (Genette, 1972, p. 251).

Hasta aquí las explicaciones sobre el *modo*, de manera que procederemos a condensar la información sobre la *voz*, que es el grado de presencia de la instancia narrativa y cuyos detalles se encuentran contenidos en cuatro divisiones iniciales o cuatro tipos de narración

relacionadas con la disposición temporal, contempladas en *ulterior*, para referirse al pasado, *anterior*, para referirse a predicciones o el futuro, *simultáneo*, para referirse al relato desarrollado en presente, y por último, *intercalado*, para referirse al relato que combina los tipos anteriores (Genette, 1972, p. 276).

Deriva de las subdivisiones de tiempo, la consideración sobre los *niveles narrativos*, que en esencia consisten en la diferencia de relaciones de un relato dentro de otro, separados por una especie de umbral y definido por ubicar que “todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato”(Genette, 1972, p. 284).

Uno de los interrogantes que debe resolver la *voz* gira en torno a las relaciones que el narrador mantiene con la historia. Encontramos tres tipos de relaciones básicas: Mencionamos el término *diegético*, que es el primero de los niveles narrativos, y se define por la presencia interna del narrador en la historia que narra. Nivel narrativo *metadiegético*, que se relaciona con el narrador que es a la vez personaje de la historia y cuenta también y a la vez otra historia y que debe responder con los acontecimientos que conducen a la situación narrada sobre la base de una relación temática entre el primer y el segundo relato, un contraste de situaciones y una analogía entre el pasado y el presente. (Genette, 1972, p. 284).

Las precisiones sugieren una amplificación de visión con respecto a la narración misma, pero aproximémonos al narrador y su eventual participación en la narración que puede ser *heterodiegético*, es decir, el narrador ausente de la historia que cuenta, y *homodiegético*, narrador como personaje de la historia que cuenta, con grados de intensidad en su presencia, pues puede ser en calidad de papel secundario del narrador en la historia o un narrador protagonista (Genette, 1972, p. 299).



En el fondo, esas divisiones no se sustraen de las cuatro funciones básicas que todo narrador o narración puede asumir. Se trata, primero, de la *función narrativa* que se especifica por identificar que el objetivo del narrador es simplemente contar una historia. Segunda, la *función de control*, y consistente en narraciones o parte de las narraciones en las que el narrador se refiere a la narración para explicar las articulaciones, conexiones e interrelaciones implícitas en la narración. Tercera, la *función de comunicación*, para referirnos a situaciones narrativas en las que el narrador en su calidad de personaje intenta un contacto o diálogo con el destinatario, y en ese proceder es posible establecer un contacto de tipo *fático* y con el cual se verifica el contacto o de tipo *conativo* y con el que el narrador pretendería actuar sobre el destinatario. La cuarta y última función básica es la *función ideológica*, y con la que el narrador ejecuta labores didácticas, explicativas o de justificación en la historia objeto de narración (Genette, 1972, p. 309).

Finalmente, una anotación sobre el uso del pronombre en primera o segunda persona, y la elección que sobre el tema toma el narrador, y que precisa las diferencias entre los pronombres personales. Señala Genette (1972):

No es entre dos esferas gramaticales, sino entre dos actitudes narrativas (cuyas formas gramaticales no son sino una consecuencia mecánica) para hacer contar la historia por uno de sus “personajes” o por un narrador extraño. La presencia de verbos en primera persona en un texto narrativo puede, pues, remitir a dos situaciones muy diferentes que gramaticalmente confunde, pero el análisis narrativo debe distinguir: la designación del narrador en cuanto tal por sí mismo, (...) y la identidad de persona entre el narrador y uno de los personajes (p. 298).

Era necesaria la aclaración por el uso frecuente de los pronombres personales en las narraciones. La identificación es vital porque permite la aproximación al estilo y por consiguiente a desentrañar los secretos de la escritura.

En ese sentido, nos propusimos el compendio de términos extraídos de la teoría de Genette, para sustituir las apreciaciones por el análisis. El registro de las divisiones propuestas busca juzgar las composiciones y también el acopio de rasgos curiosos para probar la autenticidad de la estructura narrativa.

El prototipo convencional de abordar las letras, obliga un método para descubrir el mecanismo de entonación de las letras. Las herramientas y los pasos fueron sistematizados en una propuesta teórica. Una dirección notoria del análisis para razonar sobre las páginas, y no para intuir sobre los hechos narrados sino para señalarlos. La segmentación de la narración permite al detalle explorar los mecanismos de la obra y no el universo dilatado de la obra total antes de que las letras se acerquen al olvido.

## **El *Modo*: La aplicabilidad de la distancia y la perspectiva**

En el marco teórico vimos que el campo de acción denominado *modo* merece la función de regular la información narrativa, naturaleza marcada por la distancia y la perspectiva. En aplicación de esa visión, repasemos las letras de las canciones seleccionadas y autoría del narrador en estudio, con el método de separar sucesos narrativos de forma que sea posible la identificación de la distancia y la perspectiva. El sistema de clasificación permite un acercamiento a las propiedades del campo de acción, a fin de facilitar el reconocimiento de correspondencias, asociaciones y contrastes, divididos en sucesos dispuestos en orden progresivo, de manera que se consignarán segmentos enumerados y abordados en el mismo sentido de organización interna de la narración.

La relectura de la primera pieza, “El hambre del Liceo”, permite señalar unos énfasis. Escribe el narrador (Araujo, 1988):

Salgo Santa Marta cojo tren en la estación/ paso por la zona de los platanales/ y al llegar a Fundación/ sigo en carro para el valle/ con esta noticia le fueron a mi mamá/ que yo de lo flaco ya me parecía a un fideo/ y es el hambre del liceo/ que no me deja engordar (p. 335).

La reproducción muestra la división de sucesos con indicaciones circunstanciales. En efecto, la exploración identifica el Suceso 1: “Salgo Santa Marta cojo tren en la estación/ paso por la zona de los platanales/ y al llegar a Fundación/ sigo en carro para el valle” (Araujo, 1988, p. 335).

La regulación informativa indica la iniciación de un viaje con dos puntos extremos de partida y llegada, y en esa síntesis se crea una distancia narrativa para mostrar lo que pasa desde una perspectiva interna en tanto la utilización de la figura de primera persona en singular. Esa presencia ordenadora de un narrador explícito, resulta en la *diégesis* por el sentido de la distancia, es decir, la función del narrador que ordena la información y en esa orientación crea la perspectiva de regular la información clara y precisa. De manera que el narrador muestra una situación “vívida” y por eso mismo la ilusión de reflejar un hecho, y con ese carácter se identifica la distancia en tanto la condensación de situaciones desde la mimesis (Genette, 1972, p. 221). La perspectiva, en este caso, como una técnica narrativa, concierne a un personaje, testigo y narrador, que orienta la narración.

Sin embargo, pareciera la ocurrencia de una ruptura en el hilo narrativo con la aproximación del Suceso 2: “con esta noticia le fueron a mi mamá/ que yo de lo flaco ya me parecía un fideo/ y es el hambre del liceo/ que no me deja engordar” (Araujo, 1988, p. 335).

La ausencia de un conector lógico que permita hilvanar el Suceso 1 con el Suceso 2, deviene en una intriga como requisito de la narración y que exige la continuación de la lectura para aclarar el misterio propuesto entre un viaje y la contextura física del narrador. Para iniciar la aclaración, se consigna en el Suceso 2 la presencia de un segundo personaje además del narrador, y una circunstancia y detalle que involucra al narrador mismo, y es el “hambre”, que con la mención del término “liceo” que connota centro educativo, sugiere la idea de un personaje muy lejos de su ciudad de origen y lejos de su ámbito familiar en condición de estudiante interno con limitaciones de alimentación, de manera que la narración se cuenta a sí misma, es decir, el narrador dosifica la información de manera que no se requiere de datos adicionales para que el emisor capte la idea del relato.

La circunstancia se transforma todavía más explícita en el siguiente enunciado del Suceso 3: “que tiene Escalona/ que tiene ese muchacho/ dicen las personas cuando lo ven tan flaco/ pero es que no saben el hambre que se pasa/ cuando el Vallenato se sale de su casa” (Araujo, 1988, p. 335)

Es evidente que en la primera parte, el narrador da la ilusión de que no es él quien habla y por ello la utilización de la tercera persona en plural “que tiene Escalona/ que tiene ese muchacho/ dicen las personas cuando lo ven tan flaco”, reiterado en el suceso, “pero es que no saben el hambre que se pasa/cuando el Vallenato se sale de su casa” (Araujo, 1988, p. 335). El giro sugiere una imitación, un esfuerzo de ilusión, es decir, la *mímesis*, propia del arte dramático para dar un sentido de representación de la realidad.

Se confirma en el Suceso 4, a medida que el narrador regresa a una perspectiva interna (Araujo, 1988):

tanta yuca buena que se come en la provincia/ tanta carne gorda de novillo empotrado/ es lo que me mortifica cuando me veo tan hambriado/ porque un vallenato acostumbrado como yo a comer sancocho/ no se puede conformar/ con un pedacito de pan y cuatro granitos de arroz (p. 335).

El narrador parte de una generalidad o indicaciones circunstanciales previstas en la información contenida en la cantidad y tipo de comida para hacer un giro otra vez a la primera persona en singular. Los detalles funcionalmente útiles, crean una precisión que conecta al emisor y al receptor y producen credibilidad o una atmósfera de realidad, ratificada en la exposición del Suceso 5: “y ahora reconozco que esto es castigo de dios/ por lo pretencioso

que en mi casa era yo/ me ponían de todo y a mí nada me gustaba/ y ahora me conformo con esta comida tan mala” (Araujo, 1988, p. 335).

El narrador selecciona unos hechos en pretérito para explorar una especie de parábola o enseñanza como un discurso del personaje. Notemos que se trata de “pensamientos” y en ese sentido es un discurso interior narrativizado. Para finalizar, el narrador concluye en el Suceso 6:

cuando algún amigo me dice que va para el valle/ yo escribo en mi casa y más pongo en el papel/ que me manden que comer que a mí me está matando el hambre/ y con la letra bien grande escribo abajo Rafael (Araujo, 1988, p. 335)

La marca del narrador que habla a su propio nombre resalta en el último Suceso, pero es una constante a lo largo del relato. Esos enunciados breves, colocan al narrador en estrecha relación con el suceso puro en tanto que no se trata sólo de palabras sino de “pensamientos” que pretenden reflejar sucesos reales.

El tanteo de las letras en la segunda canción, sugiere una etapa de continuación bajo un mismo pensamiento. La conexión entre las letras de la pieza “El hambre del Liceo” y las segundas letras de la pieza “El Testamento”, que miraremos a continuación, es incuestionable, pues unas letras parecen continuación de otras por unas figuras sobrenadando en el hilo narrativo. Miremos el método de auscultar por la separación de sucesos. Suceso 1: “Oye morenita te vas a quedar muy sola/porque anoche dijo el radio/ que abrieron el Liceo/ Como es estudiante/ ya se va Escalona/ pero de recuerdo te dejó un paseo” (Araujo, 1988, p. 339).

Tres menciones posibilitan crear el soporte de continuidad entre la primera pieza en estudio y el inicio de la segunda. Se trata del señalamiento del centro educativo, la condición de estudiante y la referencia precisa del apellido del narrador, elementos comunes en los dos grupos de sucesos que confirman la historia o *diégesis* como una sucesión de acontecimientos que caracterizan el relato. Esa reanimación de hechos, mostrada como una pasión por señalar los enunciados, embarga la credibilidad de la situación efectiva, no fingida, con la pretensión de mostrar hechos reales que es la intención presente en toda narración. Otra vez, la utilización de la figura de primera persona en singular regula la información, como un método, con una destinataria específica y que identifica como “morenita” asociada a la soledad en tanto la ocurrencia de un viaje del narrador que trae como consecuencia un “paseo”, uno de los giros del género musical vallenato y que es expuesto como otro personaje. En efecto, relata en el Suceso 2: “Que te habla, de aquel inmenso amor/ Que llevo, dentro del corazón/ y dice, todo lo que yo siento/ que es pura, pasión y sentimiento/ cantando, con el lenguaje grato/ que tiene, la tierra de Pedro Castro” (Araujo, 1988, p. 339).

¿Quién “habla” y quién “dice” en el Suceso 2? Habla y dice la canción que deja de regalo, esto es, el “paseo” mencionado en el Suceso 1, de manera que estamos en presencia de unas letras referidas a otras supuestas letras, en una narración que utiliza otra supuesta narración o una cita o un relato que se cita a sí mismo. Es lo que surge de la explicación sobre el contenido de la canción en ritmo de paseo y prometida a la mujer: “Que te habla, de aquel inmenso amor/ Que llevo, dentro del corazón/ y dice, todo lo que yo siento” (Araujo, 1988, p. 339). El narrador hace una réplica para referirse a un estado del alma a “todo lo que yo siento” que es consignado como un hecho que resulta de los antecedentes consignados en el enunciado. Veamos el Suceso 3: “Adiós morenita me voy por la madrugada/ no quiero que

me llores/ porque me da dolor/ paso por Valencia/ cojo la sabana, Caracolicito y llego a Fundación” (Araujo, 1988, p. 339).

La referencia conecta la idea del Suceso 1 con el Suceso 3, en tanto que en el primero anuncia la partida y en el tercero reafirma el adiós, en una intrusión permanente del narrador en su doble papel de narrador y personaje. Refiere un gesto o una actitud y a continuación detalla las etapas o escalas del viaje que el narrador sigue relatando en el Suceso 4 (Araujo, 1988):

Y entonces, me tengo que meter/ en un diablo, al que le llaman tren/ ay, que sale, por toá la zona pasa/ y de tarde, se mete a Santa Marta/ que sale por toda la zona pasa/ y de tarde se mete a Santa Marta (p. 339).

Ya no importa la destinataria inicial del relato. Importan los sucesos, las escalas del viaje surgen como continuación de lo expuesto en el suceso 3, pero en el que se robustece el discurso narrativizado. El relato es conducido por el narrador en su propio nombre y lo desarrolla como información para el receptor con detalles circunstanciales. Entonces regresa al ritmo del suceso 1, con una destinataria específica que evidencia con los personajes del Suceso 5: “Ese orgullo que tú tienes no es muy bueno/ te juro que más tarde te vas a arrepentir/ yo sólo he querido dejarte un recuerdo/ porque en Santa Marta me puedo morir” (Araujo, 1988, p. 339).

Es evidente que a quien el narrador acusa de orgullosa y a la que le pronostica arrepentimiento es, por supuesto, la misma morenita del Suceso 1, retomada después de relatar los sucesos 2, 3 y 4, pero esta vez como destinataria de la sensibilidad del narrador como observador y al mismo tiempo como protagonista del suceso. La fórmula crea una



mixtura entre la primera oración “Ese orgullo que tú tienes no es muy bueno/ te juro que más tarde te vas a arrepentir”, parte en la que el narrador se muestra en su calidad de observador, y que conecta con la segunda oración “yo sólo he querido dejarte un recuerdo/ porque en Santa Marta me puedo morir”, mostrado como una intencionalidad de dejar un “recuerdo” y la posibilidad posterior de “morir”, parte en la que el narrador se muestra en su calidad de protagonista. Veamos el Suceso 6: “Y entonces, me tienes que llorar/ y de ñapa, te tienes que poner/ traje negro, aunque no gustes de él/ y entonces te vas a arrepentir/de lo mucho que me hiciste sufrir” (Araujo, 1988, p. 339).

El narrador pronostica hechos, pero al estilo de ocurrencia de sucesos independiente a su voluntad como derivación de la descripción precedente desde la posición focal del relator omnisciente. Pronostica el llanto, el luto, el arrepentimiento, que expuestos de esa manera conforman un suceso unitario y también una ocurrencia en el futuro para confirmar en el narrador la condición de conocedor de los hechos anteriores y posteriores de la narración. El narrador simula “saber” lo que ocurrirá en el futuro, esto es, conoce todos los hechos y en este sentido es un narrador omnisciente.

De nuevo, el narrador observa la actitud posterior del otro personaje integrado al relato y enseguida expone, para cerrar la narración, la condición interna en la que se desenvuelven los acontecimientos. Dicho de otra manera, es la *focalización interna* mostrada por segmentos narrativos muy breves, pero perfectamente identificables del suceso 1 al 6.

El mismo modo se encuentra en las letras de la tercera pieza, “Jaime Molina” y los detalles suscritos expuestos por el narrador en el Suceso 1 (Araujo, 1988):

Recuerdo que Jaime Molina/ cuando estaba borracho ponía esta condición/ Que, si yo moría primero me hacía un retrato/ o si él se moría primero le sacaba un son/ Ahora prefiero esta condición/ que el me hiciera el retrato y no sacarle el son (p. 413).

El uso del verbo recordar, integra al narrador al relato y al mismo tiempo introduce a otro personaje denominado Jaime Molina. La determinación modal es desde el punto de vista del narrador que opera a partir de la utilización de la primera persona en singular relacionada ya no en presente como en las letras anteriores, sino en el uso del pretérito con pretensiones de objetividad que se ciñen a los hechos signados por unas promesas y la muerte. El discurso relatado pide al emisor que comprenda el desenlace anticipado del pacto entre los dos amigos que duró hasta la zozobra que suele manejar la suerte. El narrador regresa a los antecedentes y escribe en el Suceso 2: “Famosas fueron sus parrandas/ que a ningún amigo dejaba dormir/ cuando estaba bebiendo/ Siempre me insultaba/ con frases de cariño que sabía decir/ Después en las piernas me sentaba/ me contaba un chiste y se ponía a reír” (Araujo, 1988, p. 413).

Es un intento por iluminar zonas oscuras del tiempo, con saltos en la narración, relatando hechos trasapelados en el campo elemental de otros hechos y algo de despreocupación en el discurso interno, que es el campo preferido por el narrador y que finaliza en el Suceso 3 (Araujo, 1988):

La cosa comenzó muy niño/ Jaime Molina me enseñó a beber/ a donde quiera estaba/ él estaba conmigo/ y donde quiera estaba/ estaba yo con él/ Ahora me duele que se haya ido/ yo quedé sin Jaime y él sin Rafael (p. 413).

El narrador escribe en la empresa de definir hechos que anuncia desde en primera persona singular como testigo y protagonista con pocas decoraciones, de forma que la descripción de

los hechos está definida por la acción de los amigos que se acompañan en actos. Los hechos analizados desde el interior se condensan en el Suceso 1 por el ejercicio de aparentar que quien habla es el personaje, de manera que crea una mimesis, un fingimiento con la presencia mínima del emisor y que crea en el receptor la ilusión de la desaparición del narrador para que prevalezcan los hechos. Igual intención se advierte en los Sucesos 2 en el que la característica de la distancia es la misma ilusión o mimesis, pero en este caso se aparta del asunto central identificado en la Suceso 1 que es la muerte del amigo para referirse a hechos anteriores que estaban en el pasado y exigían ser mostrados. En el Suceso 3 ocurre algo similar y concluye con el *discurso narrativizado* en la medida en que los hechos son conducidos por el narrador en su propio nombre y con la prevalencia del uso de la primera persona en singular.

En la siguiente pieza, “La Golondrina”, el narrador satisface la descripción en el sentido de concretar los hechos enfatizando el personaje focal que es el mismo narrador. Escribe en el Suceso 1 (Araujo, 1988):

Muchas lágrimas salieron/ Cuando, yo le dije así:/ Me duele porque te quiero/ Hombre! Pero yo me voy de aquí/ y como aquí, no puedo estar/ iré vagando por la vida/ como la errante golondrina/que nadie sabe a dónde va/ a dónde ve, a dónde va (p. 358).

Dos subdivisiones que parecen estar relacionadas con el tiempo, en realidad contienen distinción de modo. Miremos la primera parte del Suceso: “Muchas lágrimas salieron/ Cuando, yo le dije así:/ Me duele porque te quiero/ Hombre! Pero yo me voy de aquí/ y como aquí, no puedo estar” (Araujo, 1988, p. 358). El tiempo es el pretérito, pero está enunciado desde la *focalización interna*, toda vez que el narrador y el personaje intervienen en el hecho y se evidencia en el enunciado “Cuando yo le dije así”, dando a entender una suerte de diálogo

entre los dos personajes. La segunda parte “iré vagando por la vida/ como la errante golondrina/que nadie sabe a dónde va/ a dónde ve, a dónde va”, involucra por la conjugación del verbo “ir”, el tiempo futuro o la posibilidad de una acción del sujeto en tanto la intervención del narrador como personaje de la narración, pero es una descripción desde el interior del narrador que prescinde de la intervención del otro personaje protagonista de los hechos. Se ratifica en el Suceso 2 (Araujo, 1988):

Arriba de las estrellas/ donde está el reino de Dios/ allá quisiera estar yo/ hombre! Para no sufrir por ella/ Y como tú dices que yo/ he sido la cruz de tu vida/ ahora me voy pa’la Guajira/ y me despido adiós, adiós/ adiós, adiós, adiós, adiós (p. 358).

El narrador insiste en el sentido focal interno para ejercer idéntica fórmula que el suceso precedente, combinando la conjugación de la descripción de unos hechos con el pronóstico de lo que desea hacer en su calidad de personaje y narrador simultáneo de los hechos. Pero en el Suceso 3 el narrador da un giro definitivo (Araujo, 1988):

Caminando por la tierra/ o navegando en el mar/ quizás llegaré a encontrar/ un lugar en donde no haya pena/ Y como no lo puedo hallar/ sigo vagando por la vida/ lo mismo que la golondrina/ que nadie sabe a dónde va /a dónde va, a dónde va (p. 358).

El narrador se estaciona en los hechos que desean que ocurran o la situación probable a partir de la descripción de su situación sentimental, y admite que el destinatario conozca sus pensamientos. Acorta los espacios entre distancia y perspectiva, y en pocas líneas describe los hechos deseados y sus sentimientos de igual manera que el Suceso 4 (Araujo, 1988):

Hace tiempo había pensado/ ausentarme de Colombia/ lo siento por la persona/ Hombre! de mi compadre Emiliano/ Porque él es lo mismo que yo/ sigue vagando por la vida/ como la errante golondrina/ que se despide adiós, adiós/ adiós, adiós, adiós, adiós (p. 358).

La introducción de un tercer personaje, el compadre Emiliano, no parece alterar el sentido propuesto del narrador, empeñado en establecer sus pensamientos individuales. Se centra en la posibilidad del viaje, no en las razones del viaje. En el Suceso 5 da un giro focal (Araujo, 1988):

Dices que te hago sufrir/ como pa' todo hay remedio/ me olvidas, me voy muy lejos/ a donde no sepas de mí/ Y como tú dices que yo/ he sido la cruz de tu vida/ ahora me voy pa' la Guajira/ y me despido adiós, adiós/ adiós, adiós, adiós, adiós (p. 358).

Introduce de nuevo a la destinataria de las letras al igual que en los sucesos 1 y 2, y de la cual no había vuelto a hacer mención en los sucesos 3 y 4. El estilo dialogante que el narrador establece con la destinataria predomina en los sucesos 1 y 2, se reitera en el suceso 5, como focalizaciones esporádicas a elección del narrador con segmentos narrativos muy breves como un observador de su propia intimidad.

Las brevedades narrativas de la pieza precedente, son vueltas a ser atendida en las letras condensadas en “El Chevrolito”. Escribe en el Suceso 1: “Si te vas conmigo no te cuesta na'/ Te llevo a Maracaibo a conocer/ Vamo'a la frontera y más allá/ La tierra e' petróleo vas a ver” (Araujo, 1988, p. 328).

La descripción se focaliza en un personaje externo al narrador, y los aísla para entrecruzar curiosidades de la ciudad a conocer o la frontera o el petróleo, y ello nos enseña que la *focalización interna* es un punto de vista localizado en el personaje que narra desde la primera

persona en singular. Ello es constatable con la simple lectura del texto, pero el desarrollo del suceso sugiere la existencia de otro personaje al cual va dirigido el mensaje y que surge en calidad de coprotagonista de los hechos. Esa elección del tipo de *focalización*, demuestra la variabilidad de la técnica, pues puede fijarse en el narrador como es evidente en este caso, y a la vez dirigirse a otro protagonista como destinatario del mensaje. La marca se ratifica en el Suceso 2: “Si quieres te enseño a manejar/ En ese carrito que compré/ Vamo'a Maracaibo a negociar/ Y nadie se tiene que meter” (Araujo, 1988, p. 328).

El enunciado permite al lector captar que en relación al suceso 1, en el suceso 2 no se produjo una alteración del sentido del discurso, sino un cambio en los pronombres personales. Es un diálogo supuesto para una comodidad práctica que no confunde la perspectiva en la medida que modula la información y la distancia y en tanto que el diálogo supuesto entraña un mensaje de la primera persona a la segunda persona en singular. El mismo criterio prevalece en el Suceso 3: “Esos fajoncitos que te di/ No valla'a decir que te lo di/ Que después la gente va a decir/ Que por el fajón te conseguí” (Araujo, 1988, p. 328).

Si bien en el Suceso 3 vimos alguna diferencia de función, en el Suceso 4 nos encontramos con la información sintética. El narrador es fiel a informar el hecho de un regalo que para nada incide en el hilo general de los hechos, pero tampoco es arbitraria porque recrea los hechos. Veamos el Suceso 4: “Porque sea casado eso no es na'/ Porque yo te puedo hacer feliz/ La prenda más linda compraré/ Ya que tu naciste para mi” (Araujo, 1988, p. 328).

Es de señalar que en un mismo enunciado el narrador separa con eficacia la distancia y la perspectiva. Desde la utilización de la primera persona en singular “Porque sea casado eso no es na'/ Porque yo te puedo hacer feliz”, el narrador no omite su pensamiento y su sentir

íntimo, y en cuanto a la regulación de la información, el narrador consigna unos datos para que el lector comprenda las acciones posteriores en forma de promesa.

En contraste de perspectivas y distancia, miremos un fenómeno en las siguientes letras condensadas en “La Patillalera”. Escribe en el Suceso 1: “Yo había resuelto no hacer más cantos/ desde el suceso del Jerre-jerre, cuando Sabitas me demandó/ Pero resulta que ocurren casos, y me dan ganas y no me aguanto/ como el que a Juana Arias le pasó” (Araujo, 1988, p. 365).

El suceso cumple el papel de una introducción al tema del hilo narrativo, si tenemos en cuenta que la utilización de la primera persona en singular permite al narrador dar la ilusión de que los hechos ocurrieron en realidad y que procede a relatarlos con la fidelidad de una crónica soportada en hechos que concitan interés. La técnica crea una intriga, porque el enunciado contiene el aviso de un “caso” que a continuación es objeto de relato. Nótese que de entrada, introduce el nombre del personaje central del relato desde un pensamiento para entrar en materia y realizar una *focalización externa* en el entendido de que el narrador se sitúa como un observador impersonal, técnica que es ratificada en el Suceso 2: “Una señora patillalera/ muy elegante, vestida de negro/ formó en el Valle una gritería/ porque la nieta que más quería/ la pechichona, la consentida/ un dueño e´ carro cargó con ella” (Araujo, 1988, p. 365).

El narrador relata un Suceso externo, independiente a su voluntad, en papel de testigo. Es un narrador omnisciente que se limita a consignar los hechos objetivos. Para cumplir con el plan propuesto en el Suceso 1 relata unos antecedentes que el lector ignora, de manera que produce un misterio, pero al mismo tiempo anuncia que va a relatar unos sucesos, cuyos principios se encuentran en la modulación de la información en el Suceso 2 y con la

descripción del personaje central del relato. Para explorar la esencia de la cuestión relata en el Suceso 3 (Araujo, 1988):

Ella gritaba yo crié a mi nieta/ Ella gritaba yo crié a mi nieta/ con buena ropa, con buen calzado/ con mucho esmero y estimación/ pa' que ahora venga ese sin vergüenza/ nariz parada, patillalero/ a entusiasmarla con su camión (p. 365).

La utilización del pronombre en tercera persona singular, además de la ceremonia desconsolada del personaje central, consolida la focalización de unos hechos externos modulados a partir de las afirmaciones de Juana Arias que definen unos hechos con unos comportamientos realistas. Entonces el narrador hace otro giro en el Suceso 4 (Araujo, 1988):

Tranquilízate Juana Arias/ déjate de tanta bulla/ Tranquilízate Juana Arias/ déjate de tanta bulla/ que tú te mueres de rabia y ellos/ mascándose en la cabuya/ que tú te mueres de rabia y ellos/ mascándose en la cabuya (p. 365).

De suyo, nótese la intervención de nuevo del narrador como complemento al estilo y ritmo diseñado en el Suceso 1. La intención es dialogar con el personaje central, pero en realidad resulta en un suplemento narrativo que al mismo tiempo relata el estado de ánimo del narrador y el estado de ánimo del personaje central. Si en el Suceso 1 fue una herramienta de apertura, en el Suceso 4 cumple funciones complementarias al segmento narrativo. Enseguida, sin necesidad de corregirse de manera explícita, el narrador retoma la *focalización externa* en el Suceso 5: “A todo el mundo empezó a decirles/ oigan señores pa' que lo sepan/ representante yo tengo empilas/ en Patillal es Colás Martínez/ que es la única persona que sirve/ y aquí en el Valle el doctor Molina” (Araujo, 1988, p. 365).



Es una especie narrativa en tanto que el punto de vista del personaje orienta la narración. El narrador deja que intervenga el personaje y por consiguiente podemos identificar quién ve y quién habla. Evidentemente, es clara la frontera entre el punto de vista interior del narrador y los hechos externos puestos en boca del personaje central. La cuestión le permite al narrador intervenir de nuevo en el Suceso 6 (Araujo, 1988):

Si usted confía en el doctor Molina/ doña Juana Arias, siento decirle/ que en este caso ha perdido todo/ Porque ese no cambia su chinchorro/ ni si le dan todos los tesoros/ ni si le dan todo lo que brilla./ Es eminente, capacitado,/ fuma tabaco y habla de todo/ y tiene muy buena reputación/ Fue magistrado con gran decoro/ Pero ahora no cambia su chinchorro/ ni por la silla del gobernador (p. 365).

No sólo interviene el narrador en el hilo narrativo como personaje, sino que intercala historias introduciendo otro personaje a la narración. Traba una conversación con el personaje central para exponer su punto de vista personal, de manera que el pensamiento también se constituye en un hecho narrativo. Lo reafirma en el Suceso 7: “Doña Juana Arias, que tontería/ ha cometido un error muy grande/ en lo que se ha puesto con Luis Manuel./ Usted pendiente de policía/ y ellos felices quién sabe dónde/ estarán gozando su luna e´ miel” (Araujo, 1988, p. 365).

No parece haber un modo dominante, más bien unas disonancias momentáneas para dar unos datos de texto, mediante, primero, la herramienta de intervenir el narrador como un personaje que aconseja a otro personaje del relato y, segundo, regulando la información en el sentido que queda claro para el lector que el fondo de la cuestión pertenece a otros dos personajes que parecen tangenciales en la narración, pero que en realidad son decisivos en el

transcurso de los hechos, y es una historia de un par de amantes fugados. Para culminar, el narrador involucra a varios personajes en el Suceso 8 (Araujo, 1988):

El doctor molina de nada le sirve/ doña Juana Arias yo soy su amigo/ le puedo hacer un arreglo amistoso/ Que Luis Manuel bajo de escritura/ le dé a su casa un pocón de chismes/ y a criar bisnietos que es más sabroso (p. 365).

La introducción en un único párrafo de buena parte de los personajes del relato, descifra sin dificultad el paso gradual de una perspectiva interna del narrador cuando consigna “El doctor molina de nada le sirve/ doña Juana Arias yo soy su amigo/ le puedo hacer un arreglo amistoso” (Araujo, 1988, p. 365), como quiera que al dirigirse al personaje del relato establece un diálogo entre el narrador y el personaje. El enunciado evoluciona a la distancia del pronóstico de unos hechos que sirvan de conclusión al relato, “que Luis Manuel bajo de escritura/ le dé a su casa un pocón de chismes/ y a criar bisnietos que es más sabroso” (Araujo, 1988, p. 365), y en ese sentido, como un consejo al personaje, el narrador interviene en los hechos como otro personaje y protagonista. Esa relación explícita fundamenta el juego entre la información y la interpretación, es decir, la regulación de la información bajo la intervención señalada de los personajes crea una interpretación que concluye en la calificación de una composición realista por la verosimilitud del suceso narrado.

El mismo método regulatorio de la información se encuentra en la pieza “El almirante Padilla”. Escribe el narrador en el Suceso 1: “Allá en la Guajira arriba/ donde nace el contrabando/ el Almirante Padilla barrió a Puerto López y lo dejó arruinado” (Araujo, 1988, p. 369).

De manera estricta, el narrador consigna un hecho, un lugar y unas circunstancias. No imita nada, condensa un suceso en un ambiente preciso en un lugar geográfico específico. El narrador da la ilusión de que no es él quien habla. Hablan los hechos por sí mismos. Es la técnica preferida por el narrador para iniciar la narración en casi todas las piezas, y en ello importa señalar la *diégesis* como una función del narrador que ordena la información clara y precisa. Enseguida, consigan en el Suceso 2: “Pobre Tite, pobre Tite/ Pobre Tite Socarras/ ahora se encuentra muy triste/ Lo ha perdido todo por contrabandear/ Y ahora pa dónde irá, y ahora pa dónde irá? / Pa' ganarse la vida el TiTe Socarras” (Araujo, 1988, p. 369).

El narrador incorpora un personaje, que sin duda es el protagonista de la narración porque el término contrabandear vincula el Suceso 1 con el Suceso 2, pero es un pensamiento del narrador sobre las circunstancias expuestas y en ese sentido se trata de un *discurso interior narrativizado*, porque es una reflexión sobre la situación consignada en la utilización de “pobreza” y los interrogantes sobre el destino del personaje. En el Suceso 3 evidencia el hilo narrativo (Araujo, 1988):

Barco, pirata, bandido/ que Santo Tomás me crea/ Una fiesta le he ofrecido/ Cuando un submarino lo voltee en Corea/ “Pobre Tite, pobre Tite/ La armada le salió lista/ Hombre! que ahora está muy triste/ Lo ha perdido todo por contrabandista (p. 369).

En el enunciado, el narrador expresa pensamientos que reflejan sucesos, y ello se evidencia en la utilización de la primera persona en singular. Reafirma el carácter del *discurso interior narrativizado* por la fórmula de repetir los mismos pensamientos del suceso anterior. Escribe en el Suceso 4:

El que tiene es el que pierde/ eso dice Socarras/ ese dicho, no es mi dicho/ porque yo Escalona/ No he perdido nada/ Unos pierden porque juegan/ Escalona enamorado/ Pero el Tite, pobrecito/ Lo ha perdido todo por el contrabando (Araujo, 1988, p. 369).

Esta vez el narrador eligió el punto de vista de un personaje que interviene en primera persona. Analiza los sucesos desde el interior al incluirse en el enunciado y a continuación observa desde el exterior al describir las pérdidas sufridas por el personaje protagonista de la historia. Esa tendencia es igual de manifiesta en la pieza “La Custodia de Badillo”. Escribe en el Suceso 1:

Parece que el pueblo e´ Badillo/ se ha puesto de malas/ de malas porque su reliquia la quieren cambiar./ Primero fue un San Antonio, lo hizo Enrique Maya/ pero lo de ahora es distinto les voy a explicar (Araujo, 1988, p. 395).

Aplica la *diégesis* en la primera parte del enunciado, ordenando la información propuesta sobre un suceso en un lugar específico, pero casi enseguida el narrador se integra a los sucesos actuando en calidad de testigo y sugiriendo una *mimesis* en tanto que imita esa condición de testigo. Es una especie de introducción para entrar en materia con el Suceso 2: “En la casa de Gregorio muy segura estaba/ una reliquia de pueblo tipo colonial, era una/ custodia linda muy grande y pesada/ y ahora por una liviana la quieren cambiar” (Araujo, 1988, p. 395).

El efecto de la *mimesis* es más claro. El narrador aparenta desaparecer de los hechos y no traduce un pensamiento, sino que refleja unas circunstancias al mismo nivel de una fotografía que detalla una habitación, pero resalta la sugerencia de un cambio de un objeto que también entraña una suspicacia por la utilización del término “cambiar”, que puede considerarse como

un *discurso interior narrativizado* y que se hace explícito en el Suceso 3: “Se la llevaron, se la llevaron/ se la llevaron, ya se perdió/ Lo que pasa es que la tiene un ratero honrado/ lo que ocurre es que un honrado se la robó” (Araujo, 1988, p. 395).

El juicio de valor expresado en el enunciado, refleja un tipo de narrador que registra el hecho, en este caso la pérdida de un objeto, y realiza una calificación de valores con el juego entre “honradez” y “ratero”, que es la parte del enunciado en que regresa a la perspectiva interna con el privilegio que otorga la categoría de testigo de los hechos. Ello nos remite a una velocidad narrativa que soporta el transcurso de las circunstancias detalladas en el Suceso 4: “Aunque digan que es calumnia del pueblo e´Badillo/ ellos con mucha razón presentaron sus pruebas/ no tiene el mismo tamaño, ni pesa lo mismo/ no tienen el mismo color, entonces no es ella” (Araujo, 1988, p. 395).

Resaltemos como efectos del *modo* la cantidad de información consignada en el enunciado y la aparente ausencia del narrador como personaje de la narración. Esas características son propias de la *mímesis* en tanto máxima presencia de la información y mínima presencia del informador. Igual circunstancia de presenta en el Suceso 5:

Parece que el inspector como que tuvo miedo/ mucho miedo en este caso para proceder/ porque todavía no han dicho quién es el ratero/ aunque todo mundo sabe quiénes pueden ser/ Seguramente que no fuí Yo/ ni Alfonso López, ni Pedro Castro/ Ahora no fue Enrique Maya quien se la robó/ ahora no podrán decir que fue un vallenato (Araujo, 1988, p. 395).

En la primera parte del enunciado, el narrador consigna la información como un hecho cumplido, pero nótese que en la segunda parte interviene en la narración toda vez que utiliza

el primer pronombre personal, de manera que hace presencia en la narración para caracterizar la *diégesis*. Mantiene la misma combinación en el Suceso 6:

Al pobre de Enrique Maya lo metieron preso/ solo porque al San Antonio, lo tomó prestao /Y al que se ha robado el Cáliz, nadita le han hecho/ este robo de los curas se quedó enterrao/ Ahora si estoy convencido que esto de la fama/ no deja de ser un problema, para quien la tiene/ quiso caer el cielo encima cuando Enrique Maya/ pero lo de ahora más grave ninguno lo mueve (Araujo, 1988, p. 395).

Por vía de un contraste, el narrador modula la información hasta detectar la comparación de hechos similares con personajes diferentes y con reacciones diferentes de manera que la condensación de la información simula su mayor cantidad con relación a la intervención o presencia del narrador, esto es, la *mímesis*. La posterior utilización de la primera persona en singular, revela la propensión del narrador por aparentar estar en la narración, desaparecer en un suceso y casi enseguida intervenir de nuevo creando no una oposición sino una complementación entre la *mímesis* y la *diégesis*. Miremos cómo opera en el Suceso 7:

Ay! compadre Cola Guerra, cuando tenga fiesta/ hombre que abra bien los ojos para vigilar/ con una 45 en la puerta e' la Iglesia/ todo al que tenga sotana no lo deje entrar/ Y al terminar la misa que se pongan/ del cura pa'abajo a requisar (Araujo, 1988, p. 395).

Por vía de consejos, el narrador aparenta estar ausente de los hechos, pero esa misma situación a la vez lo delata como interviniente en el desarrollo de la circunstancia. Simula saber lo que ocurrirá en el futuro o por lo menos aconseja la forma en la que se deben desarrollar las circunstancias y en esa medida es un narrador no finge callarse y se muestra

de cuerpo entero de manera que estamos en el terreno de una mayor presencia del informador, esto es, de la *diégesis*.

En la siguiente pieza condensada en el título “Miguel Canales”, el narrador anuncia en el Suceso 1: “Cuando viene de La Paz algún amigo/ Le pregunto si ha visto a Miguel Canales/ Dicen que en la montaña está perdido/ Que tiene mucho tiempo que no sale” (Araujo, 1988, p. 315).

El narrador prefiere dar la mayor información posible que le permite el suceso y prefiere mantener su presencia en el mínimo grado. Cuando se produce este fenómeno, importa señalar la *mímesis* como tipo de *modo* prevalente, de forma que la presencia del informador pasa casi inadvertida por el receptor. La tendencia se confirma en el Suceso 2 (Araujo, 1988, p. 315): “De su vida, de su vida, no se sabe/ Porque Migue en la montaña está perdido/ Dicen que tiene barba como un padre/ Dicen que tiene el pelo como un indio”

Condensa e insiste en la misma información en segmentos muy breves, para ilustrar sobre las condiciones físicas de una especie de ermitaño, pero que es suficiente para que el receptor obtenga un máximo de información con la poca o ninguna aparente intervención directa del narrador, es decir, estamos en presencia de la *diégesis*. Para corregirse, consigna en el Suceso 3:

Ay qué le estará pasando al pobre Migue/ Que tiene mucho tiempo que no sale/ Apuesto que si sabe que yo vine/ De la montaña sale el pobre Migue/ Decile que lo espero aquí en La Paz/ Que si no viene aquí yo voy allá (Araujo, 1988, p. 315).

El narrador interviene como personaje de la narración, casi en condición de protagonista. Quiere participar de los hechos, y para ello envía mensajes y propone acciones a cometer en

el futuro. Habla de manera directa, se prepara para intervenir en una situación posterior y ello lo ubica desde la *diégesis* por la utilización de los verbos “apostar”, “decir” y “venir” que contraen la intervención del narrador a las acciones que promete cumplir. Idéntico *modo* se presenta en el Suceso 4:

Cuando sigo, cuando sigo preguntando/ Me dicen que no tiene cuando venir/ Porque se ha convertido en ermitaño/ De la montaña no quiere salir/ Me le dice, me le dicen a Miguel/ Que se deje, que se deje ver la cara/ Que si no viene aquí yo voy por él/ Antes que se lo trague la montaña (Araujo, 1988, p. 315).

La persistencia de la primera persona en singular demuestra la resolución del informador de tomar parte en las circunstancias objeto de narración, en la medida que los hechos son conducidos por el propio narrador y a su propio nombre. Por eso cierra la narración con la repetición de los hechos en el Suceso 3:

Ay qué le estará pasando al pobre Migue/ Que tiene mucho tiempo que no sale/ Apuesto que si sabe que yo vine/ De la montaña sale el pobre Migue/ Decile que lo espero aquí en La Paz/ Que si no viene aquí yo voy allá (Araujo, 1988, p. 315).

Los mismos modos se encuentran en las imágenes progresivas de “La Brasilera”. Veamos el Suceso 1: “Yo la conocí una mañana/ Yo la conocí una mañana/ Que llegó en avión a mi tierra/ Y cuando me la presentaron/ Me dijo que era brasilera/ Ay, seguro cruzó la frontera/ Pá vení a meterse en mi alma” (Araujo, 1988, p. 391).

El narrador está integrado a la narración de manera resuelta. Es fácilmente identificable su participación en los hechos conducidos en su propio nombre, y enfatiza la *diégesis* para que quede en evidencia que es el campo preferido por el narrador. Pero es necesario consignar



que a lo largo de la narración, los hechos son conducidos desde una *focalización interna*. Ratifiquemos esa conducta en el Suceso 2: “El amor no tiene fronteras/ Es un sentimiento muy grande/ Eso explica que un vallenato/ Se enamore de una brasilera/ Y eso es lo que me obliga, muchachos/ A querer de esa manera” (Araujo, 1988, p. 391).

El narrador conduce la información a su propio nombre y en ese sentido es un *discurso narrativizado*. Es una descripción de su situación sentimental desde una *focalización interna* que es básicamente la prevalencia en toda la narración. Consiga en el Suceso 3, para contemplar varios giros:

Se perdió en la nube el avión/ Sobre el cielo de Valledupar/ Me dejó llorando su amor/  
Mañana la voy a buscar/ Pero si no me quiere mirar/ Cojo mi camino y me voy/ Mañana la voy a buscar/ Y si no me encuentro con ella/ Cojo para la frontera/ Cerca de Belén de Pará/  
Porque como ella es brasilera/ Pudo haberse ido pá allá/ En las aguas del Orinoco/ En las aguas del Amazonas/ Te dirán que andaba Escalona / Más desesperado que un loco/ Pues mi amor es más tormentoso/ Que las aguas del Amazonas (Araujo, 1988, p. 391).

Se cumple otra vez la constancia de la *focalización interna*, pero extiende la información y establece una suerte de diálogo con el personaje denominado “brasilera”, toda vez que evidencia en el enunciado “Te dirán que andaba Escalona” una referencia directa hacia el sujeto que hace las veces de segundo personaje en la narración. Es personaje y narrador simultáneo de los hechos que combinan la promesa de unos viajes con la descripción de la situación sentimental del personaje. Repite la fórmula en el Suceso 4:

A mí me dolió que se fuera/ Pero ella me dio a comprender/ Que los ojos de una mujer/  
Dicen cuando quiere de veras/ Y como el que se queda se queda/ Triste se quedó Rafael/

No extrañes pues brasilera/ Si algún día me ves por allá/ Que encuentre en la frontera/  
Cerca de Belén de Pará/ Y que quizá me quede con ella/ O yo me la traiga pá acá (Araujo,  
1988, p. 391).

El procedimiento es idéntico al suceso anterior. El narrador usa la *focalización interna* para desde esa perspectiva informar su situación sentimental, establecer la invitación a un diálogo implícito con el otro personaje y, finalmente pronosticar hechos con segmentos narrativos muy breves como una técnica para que el lector capte en el enunciado el énfasis de un mensaje al otro personaje. El criterio de la *focalización interna* se mantiene en el Suceso 5: “Yo tengo una pena en el alma/ Yo tengo un profundo dolor/ Como en la novela Canaima/ Era una aventura de amor/ Que a ella no le ha costado nada/ Y a mí me costó el corazón” (Araujo, 1988, p. 391).

El narrador regresa a las condiciones que impuso en el Suceso 1. El enunciado evidencia la *diégesis* y participa de manera directa en la descripción de las circunstancias que guiaron el transcurso de la historia signada por confesiones desde la *focalización interna*.

La vista general de las piezas agrupadas, evidencia que la responsabilidad del narrador llega hasta la provocación, un proceder caracterizado por incitar al lector a auscultar de la mano del relato el desarrollo de los hechos. Prevalece el uso de la primera persona en singular en todas las piezas, como una técnica de *focalización interna* del narrador que prefiere avisar que habla a su propio nombre en calidad de testigo o protagonista de los hechos. Parece una predisposición monótona, hasta que se advierte que el procedimiento busca crear una *mimesis*, para presentar los hechos “de manera detallada, precisa, vivida” (Genette, 1972, p. 221).

La atribución enconada en el tipo de *focalización interna*, salvo algunos pasajes encontrados en la pieza denominada “La Patillalera” y en los cuales surge la utilización de la tercera persona en singular en el tipo de *focalización externa*, permite también una tendencia a un conversadero general, de forma que el narrador, en su doble papel de narrador y personaje, dialoga con otro personaje o invita al diálogo a terceros personajes.

La constancia de la *perspectiva* del narrador como personaje y testigo combinada con el *discurso interior narrativizado*, produce una narración que transcurre de circunstancia en circunstancia, y ubica al narrador como un personaje que quisiera jugar con los hechos y con la justificación domesticada de la imaginación.

## La atención y la procedencia de la voz

En ideas precedentes concluimos que abordar la voz de una narración supone observar sus características bajo las precisiones básicas de identificar quién enuncia y en qué circunstancias enuncia. Esa operación admite incluir como instrumento de análisis el proceder mecánico de la división por sucesos para extraer la información de los grados narrativos.

La primera pieza, “El hambre del Liceo”, permite señalar unos tipos de voz. Escribe el narrador en el Suceso 1: “Salgo Santa Marta cojo tren en la estación/ paso por la zona de los platanales/ y al llegar a Fundación/ sigo en carro para el valle” (Araujo, 1988, p. 335).

La relación del narrador con la historia comprende la utilización de la primera persona en singular a fin de desarrollar un enunciado desde la *función básica narrativa* que se muestra por la intencionalidad de su objeto consistente en contar una historia. Su presencia indica un tipo de narrador *homodigético* en su condición de narrador y protagonista con el presente indicativo manifiesto en los términos “salgo”, “cojo”, “paso”, “sigo” que señalarían, en la forma de composición de los enunciados, que no sólo es un narrador “diegético” por estar dentro de la historia, sino que además ubica el momento de la narración en la *simultaneidad*, en tanto que se destaca la historia con un sentido de objetividad. Enseguida propone un giro en la narración con el Suceso 2: “con esta noticia le fueron a mi mamá/ que yo de lo flaco ya me parecía un fideo/ y es el hambre del liceo/ que no me deja engordar” (Araujo, 1988, p. 335).

El nivel narrativo comprende la insistencia de la permanencia del narrador en la historia, pero al incorporar un nuevo personaje paralelo a la utilización del pretérito perfecto simple del verbo “ser”, indicaría la calidad de *ulterioridad* de la narración en el sentido de que el término “fueron” es utilizado en el sentido de haber tenido una cosa o tener lugar un acontecimiento pasado. Sin embargo, conserva la *función narrativa* desde la condición de narrador *homodiegético* por la recurrencia al uso del pronombre de primera persona personal. Unas modificaciones de *voz* se producen en el Suceso 3: “qué tiene Escalona/ qué tiene ese muchacho/ dicen las personas cuando lo ven tan flaco/ pero es que no saben el hambre que se pasa/ cuando el Vallenato se sale de su casa” (Araujo, 1988, p. 335).

El narrador incorpora personajes indeterminados que intervienen en condición de terceros para ilustrar e informar sobre los hechos, pero la utilización del adverbio relativo “cuando” indica el tiempo en el que ocurre esa intervención de los nuevos personajes y en ese sentido estamos en presencia de la *ulterioridad* con una *función ideológica* de la parte final del enunciado por cuanto cumple con una labor de explicar o justificar de una manera implícita las razones que soportan la narración. En el mismo sentido de la función anotada se encuentra el Suceso 4:

tanta yuca buena que se come en la provincia/ tanta carne gorda de nudillo empotrado/ es lo que me mortifica cuando me veo tan hambriado/ porque un vallenato acostumbrado como yo a comer sancocho/ no se puede conformar/ con un pedacito de pan y cuatro granitos de arroz (Araujo, 1988, p. 335).

Notemos que los enunciados explican o justifican el sentido de la narración. El narrador realiza la operación con un sentido didáctico y por el cual el receptor aprende unas condiciones relacionadas con la comida y que contrastan con la condición de hambre que

acusa el narrador y protagonista. Por supuesto, incluye el pronombre personal en primera persona para enfatizar en el tipo de narrador *homodiegético* el grado de protagonista de la historia.

Veamos el Suceso 5: “y ahora reconozco que esto es castigo de dios/ por lo pretencioso que en mi casa era yo/ me ponían de todo y a mí nada me gustaba/ y ahora me conformo con esta comida tan mala” (Araujo, 1988, p. 335).

La constancia de narrador *homodiegético* se confirma, con la anotación consistente en que el enunciado transcrito, es otra muestra de la persistencia de la *ulterioridad* con los pretéritos imperfectos de los verbos “ser” y “poner”, sin desdeñar la importancia del papel que cumple la *simultaneidad* con el uso del adverbio “ahora” que destaca la narración desde un monólogo del mismo narrador que se queja por la cantidad y calidad de los alimentos. El narrador cierra con el siguiente Suceso 6: “cuando algún amigo me dice que va para el valle/ yo escribo en mi casa y más pongo en el papel/ que me manden que comer que a mí me está matando el hambre/ y con la letra bien grande escribo abajo Rafael” (Araujo, 1988, p. 335).

El enunciado inicia con el adverbio relativo “cuando” para indicar un tiempo de *ulterioridad* con lo que resalta el pretérito y también la incorporación a la narración de personajes indeterminados, “algún amigo”, con los cuales el narrador *homodiegético*, presente en la narración, pretende establecer un tipo de comunicación al interior de la historia, razón por la cual estamos en presencia de la *función de comunicación* en el sentido en que el narrador y personaje pretende un tipo de contacto con otros personajes.

En la pieza “El Testamento”, el narrador establece tipos de relación con la historia que detallaremos también por la secuencia de sucesos. Escribe en el Suceso 1: “Oye morenita te

vas a quedar muy sola/porque anoche dijo el radio/ que abrieron el Liceo/ Como es estudiante/ ya se va Escalona/ pero de recuerdo te dejó un paseo” (Araujo, 1988, p. 339).

Notemos el papel inicial de la *función de comunicación*. Encontramos dos protagonistas: la “morenita” de la referencia y el propio narrador, de manera que estamos en presencia de una comunicación de tipo *fático* porque el narrador además de la comunicación anotada pretende con ella verificar el contacto por la forma del llamado de atención de un personaje a otro. El tipo de narrador es aclarado en el Suceso 2: “Que te habla, de aquel inmenso amor/ Que llevo, dentro del corazón/ y dice, todo lo que yo siento/ que es pura, pasión y sentimiento/ cantando, con el lenguaje grato/ que tiene, la tierra de Pedro Castro” (Araujo, 1988, p. 339).

El narrador insiste en el tipo *fático* de la comunicación, pero con la utilización del pronombre personal en primera persona, identificamos que se trata de un narrador *homodiegético*, presente como personaje en la historia que cuenta en grado de protagonista. En el Suceso 3 extiende el tipo de relación: “Adiós morenita me voy por la madrugada/ no quiero que me llores/ porque me da dolor/paso por Valencia/ cojo la sabana, Caracolcito y llego a Fundación” (Araujo, 1988, p. 339).

El narrador señala un tipo de comunicación con el personaje que denomina “morenita” con la cual en la misma narración establece un tipo de contacto, pero a continuación regresa a la *función narrativa* como si se dirigiera al receptor de la narración y no específicamente al diálogo propuesto al interior del mismo. Por supuesto, el narrador está presente como personaje de la narración tipo *homodiegético* y en esa condición continua en el Suceso 4:

Y entonces, me tengo que meter/ en un diablo, al que le llaman tren/ ay, que sale, por toá la zona pasa/ y de tarde, se mete a Santa Marta/ que sale por toda la zona pasa/ y de tarde se mete a Santa Marta (Araujo, 1988, p. 339).

Suspende el tipo de *función de comunicación fática*, y se rinde a la pretensión de la *función de comunicación* con la que consigna hechos relacionados con el viaje sin perder su condición de narrador *homodiegético*. Como en un círculo narrativo, regresa a los mismos tipos de relación expuestos en enunciados anteriores tal y como se constata en el Suceso 5: “Ese orgullo que tú tienes no es muy bueno/ te juro que más tarde te vas a arrepentir/ yo sólo he querido dejarte un recuerdo/ porque en Santa Marta me puedo morir” (Araujo, 1988, p. 339).

Retoma el tipo de *función de comunicación fática* para pretender comunicarse con el otro personaje de la narración que evidentemente es la “morenita” y con la cual establece una forma de influir sobre el comportamiento de ella. Esa característica precisa se mantiene en el Suceso 6, y con la cual cierra la narración: “Y entonces, me tienes que llorar/ y de ñapa, te tienes que poner/ traje negro, aunque no gustes de él/ y entonces te vas a arrepentir/de lo mucho que me hiciste sufrir” (Araujo, 1988, p. 339).

Ese último enunciado nos invita a unificar toda la pieza estudiada con las características de una *función de comunicación fática*, un tipo de narrador *homodiegético* con unos momentos de *ulterioridad*, pero con el surgimiento ocasional de la *simultaneidad*.

Anotamos esas condiciones para avanzar con la tercera pieza, “Jaime Molina”, de manera que podamos examinar en cuáles enunciados reafirma unos tipos de *voz* y en cuáles prescinde de ellos. Miremos el Suceso 1:



Recuerdo que Jaime Molina/ cuando estaba borracho ponía esta condición/ Que, si yo moría primero me hacía un retrato/ o si él se moría primero le sacaba un son/ Ahora prefiero esta condición/ que el me hiciera el retrato y no sacarle el son (Araujo, 1988, p. 413).

El narrador enuncia desde la relación básica *diegética* en tanto está incurso en la historia propuesta. El recuerdo connota una intimidad con los hechos narrados y supone cierto nivel de intervención del narrador por lo menos en su condición de testigo. El adverbio relativo “cuando” indica la introducción a un tiempo pasado de manera que al relacionarlo con el primer pronombre personal resulta un tipo de narrador *homodiegético* desde el momento de la *ulterioridad*. En lo que parece ser un recurso frecuente del narrador, encontramos otra vez el adverbio “ahora” para dar una imagen de *simultaneidad*. Sin embargo, esa última característica no se encuentra en el Suceso 2: “Famosas fueron sus parrandas/ que a ningún amigo dejaba dormir/ cuando estaba bebiendo/ Siempre me insultaba/con frases de cariño que sabía decir/ Después en las piernas me sentaba/ me contaba un chiste y se ponía a reír” (Araujo, 1988, p. 413).

En las dos primeras líneas del enunciado, el narrador asume la *función narrativa* para cumplir la tarea de contar la historia, pero como una constante encontramos de nuevo el adverbio “cuando” para acercarse a la *ulterioridad* desde el tipo de narrador *homodiegético* que conoce y participa del desarrollo de las circunstancias de la historia, fenómeno que se evidencia de principio a fin del enunciado. Algo de esa misma línea se encuentra en el Suceso 3 con una variante: “La cosa comenzó muy niño/ Jaime Molina me enseñó a beber/a donde quiera estaba/ él estaba conmigo/y donde quiera estaba/ estaba yo con él/ Ahora me duele que se haya ido/ yo quedé sin Jaime y él sin Rafael” (Araujo, 1988, p. 413).

Si bien encontramos la *función narrativa* sin mucha dificultad y el tipo de narrador *homodiegético* que se demuestra por la utilización del primer pronombre personal, el adverbio “ahora” de nuevo incursiona con una labor de modificación y traslado de la *ulterioridad* a la *simultaneidad* de los enunciados, de manera que el narrador prefiere una técnica que lleve al enunciado a comparar las circunstancias desde las cuales se enuncia, para sopesar las condiciones anteriores con las condiciones posteriores de los personajes.

En la siguiente pieza, “La Golondrina”, confirmamos mucho de lo anotado como características de la *voz*. Escribe en el Suceso 1:

Muchas lágrimas salieron/ Cuando, yo le dije así:/ Me duele porque te quiero/ Hombre! Pero yo me voy de aquí/ y como aquí, no puedo estar/ iré vagando por la vida/ como la errante golondrina/que nadie sabe a dónde va/ a dónde ve, a dónde va (Araujo, 1988, 358).

La prioridad en el uso de la primera persona en singular le permite al narrador establecer una especie de diálogo con un personaje de la narración desde su condición de narrador y a la vez personaje. Ello confirma la *función de comunicación* tipo *fático* que posibilita al narrador un contacto con otro personaje de la narración, en este caso desde un momento *ulterior*. El enunciado contiene el futuro del verbo “ir”, de forma que el narrador crea un momento de *simultaneidad* para demostrar un contraste de situaciones precedentes con las siguientes. La misma técnica se advierte en el Suceso 2:

Arriba de las estrellas/ donde está el reino de Dios/ allá quisiera estar yo/ hombre! Para no sufrir por ella/ Y como tú dices que yo/ he sido la cruz de tu vida/ ahora me voy pa’la Guajira/ y me despido adiós, adiós/ adiós, adiós, adiós, adiós (Araujo, 1988, p. 358).

En la primera línea, parece dirigirse a nadie o a terceros indeterminados o precisamente al receptor del enunciado. Casi enseguida, como una fórmula permanente, el narrador se dirige al personaje del enunciado en una típica *función de comunicación fática* a fin de comunicarse con el personaje. Las vistosas lamentaciones continúan en el Suceso 3:

Caminando por la tierra/ o navegando en el mar/ quizás llegaré a encontrar/ un lugar en donde no haya pena/ Y como no lo puedo hallar/ sigo vagando por la vida/ lo mismo que la golondrina/ que nadie sabe a dónde va /a dónde va, a dónde va (Araujo, 1988, p. 358).

En el enunciado, el narrador prescinde del segundo personaje que en los sucesos anteriores fue objeto de los mensajes. Concentrado en la primera persona en singular, el narrador establece una *función ideológica* que le permite informar sus pasos posteriores desde la *simultaneidad* de manera que indica un momento de ocurrencia de hechos. La tendencia permanece en el Suceso 4:

Hace tiempo había pensado/ ausentarme de Colombia/ lo siento por la persona/ Hombre! de mi compadre Emiliano/ Porque él es lo mismo que yo/ sigue vagando por la vida/ como la errante golondrina/ que se despide adiós, adiós/ adiós, adiós, adiós, adiós (Araujo, 1988, p. 358).

Las reflexiones del narrador confirman el uso de la *función ideológica* con un tipo de narrador *homodieético*, y no parece tener mayor influencia la inclusión de un tercer personaje. Pero el narrador vuelve a otro giro en el Suceso 5:

Dices que te hago sufrir/ como pa'todo hay remedio/ me olvidas, me voy muy lejos/ a donde no sepas de mí/ Y como tú dices que yo/ he sido la cruz de tu vida/ ahora me voy pa'la Guajira/ y me despido adiós, adiós/ adiós, adiós, adiós, adiós (Araujo, 1988, p. 358).

No es difícil identificar en el suceso anterior la *función de comunicación tipo fático* porque en su totalidad el narrador busca establecer contacto con el personaje desde un presente indicativo del verbo “decir” hasta el adverbio “ahora” que influye en la indicación de las acciones posteriores que tiene planeadas el narrador y personaje. El mismo ritmo de esta pieza se nota en las letras de “El Chevrolito” y la condensación establecida en el Suceso 1: “Si te vas conmigo no te cuesta na/ Te llevo a Maracaibo a conocer/ Vamo'a la frontera y más allá/ La tierra e' petróleo vas a ver” (Araujo, 1988, p. 328).

Tenemos la inclusión de un personaje con el cual el narrador establece contacto en una *función de comunicación tipo fático* desde el pronombre de la primera persona en singular. Por mantener exactamente las mismas características separaremos los sucesos sin detenernos en los detalles para evitar repeticiones ociosas. El narrador escribe en el Suceso 2: “Si quieres te enseño a manejar/ En ese carrito que compré/ Vamo'a Maracaibo a negociar/ Y nadie se tiene que meter” (Araujo, 1988, p. 328). Resalta en el Suceso 3: “Esos fajoncitos que te di/ No valla'a decir que te lo di/ Que después la gente va a decir/ Que por el fajón te conseguí” (Araujo, 1988, p. 328). Consigna finalmente en el Suceso 4: “Porque sea casado eso no es na/ Porque yo te puedo hacer feliz/ La prenda más linda compraré/ Ya que tu naciste para mí” (Araujo, 1988, p. 328).

En el aparente repertorio caótico de la anterior pieza, encontramos un orden marcado por la *función de comunicación tipo fático*, de manera que la pieza íntegra una destinataria específica y concreta con un mensaje de recriminación y sátira, pero no es una forma inconexa. En el aparente diálogo entre los personajes, es posible detectar al narrador *homodiegético* presente en la historia a un grado de protagonista en momentos de *ulterioridad* que combina con la *simultaneidad* en todos los enunciados divididos por sucesos.

En las siguientes letras condensadas en “La Patillalera”, el narrador resuelve ejecutar otras técnicas narrativas. Veamos el Suceso 1: “Yo había resuelto no hacer más cantos/ desde el suceso del Jerre-jerre, cuando Sabitas me demandó/ Pero resulta que ocurren casos, y me dan ganas y no me aguanto/ como el que a Juana Arias le pasó” (Araujo, 1988, p. 365).

El pronombre personal en primera persona singular para iniciar el enunciado coloca los acontecimientos en un orden en el que el narrador fue testigo de los hechos. De la tercera línea del enunciado se infiere que el narrador asume la *función básica narrativa*, con el aviso de la simpleza de contar una historia. En principio, la fórmula de presentación del enunciado sugiere la presencia de un narrador *heterodieético*, esto es, conocedor de la historia, pero ausente de ella en tanto personaje de la misma. Por supuesto, por el sentido anunciado del momento, se trata de una *voz* desde la *ulterioridad*. En el Suceso 2 comienza realmente la narración: “Una señora patillalera / muy elegante, vestida de negro/ formó en el Valle una gritería/ porque la nieta que más quería/ la pechichona, la consentida/ un dueño e´ carro cargó con ella” (Araujo, 1988, p. 365).

El narrador ubica tres personajes en la historia, la señora, la nieta y el dueño de carro, con dos circunstancias que introducen el asunto para avisar de qué trata la historia, y es una gritería a raíz de la fuga de la nieta con un hombre. La aclaración permite enfatizar en el carácter *heterodieético* del narrador desde la *ulterioridad* que afianza la carga de intriga que se le exige a toda narración. Otros detalles incorporados en el Suceso 3 aclaran la conjunción de los hechos:

Ella gritaba yo crié a mi nieta/ Ella gritaba yo crié a mi nieta/ con buena ropa, con buen calzado/ con mucho esmero y estimación/ pa' que ahora venga ese sin vergüenza/ nariz parada, patillalero/ a entusiasmarla con su camión (Araujo, 1988, p. 365).

Los hechos contienen exactamente la misma relación de personajes del suceso anterior y casi que las mismas apreciaciones. El momento es el de la *ulterioridad*, el narrador conserva su condición *heterodiegética* que sobreviene a una *función narrativa* que permanece inalterable. Pero en el Suceso 4, surge una variante: “Tranquilízate Juana Arias/ déjate de tanta bulla/ Tranquilízate Juana Arias/ déjate de tanta bulla/ que tú te mueres de rabia y ellos/ mascándose en la cabuya/ que tú te mueres de rabia y ellos/ mascándose en la cabuya” (Araujo, 1988, p. 365).

La utilización de los términos “tranquilízate” y “déjate” indica la metamorfosis del narrador *heterodiegético* al narrador *homodiegético* que se toma la libertad de participar en el hilo de la narración e interviene en condición de personaje secundario. Bien visto, las variaciones incluyen también los momentos, puesto que, de la *ulterioridad*, el narrador muda a la *simultaneidad* por el efecto gramatical que sugieren los términos anotados. Parecerían unas digresiones, pero en realidad constituyen un sello, una marca de estilo para redactar o componer enunciados que abren siempre el espacio para que el narrador tenga la oportunidad de intervenir en los hechos.

Sin embargo, en el Suceso 5 el narrador regresa a las características encontradas en los sucesos precedentes: “A todo el mundo empezó a decirles/ oigan señores pa' que lo sepan/ representante yo tengo empilas/ en Patillal es Colás Martínez/ que es la única persona que sirve/ y aquí en el Valle el doctor Molina” (Araujo, 1988, p. 365).

Es el narrador testigo de los sucesos en condición de asumir la *función narrativa* y cuyo interés es contar el desarrollo de los acontecimientos, de manera que es un tipo de narrador *heterodiegético* ausente de la historia que cuenta y en este caso desde un momento de *ulterioridad*. En el Suceso 6 el narrador da otro giro:

Si usted confía en el doctor Molina/ doña Juana Arias, siento decirle/ que en este caso ha perdido todo/ Porque ese no cambia su chinchorro/ ni si le dan todos los tesoros/ ni si le dan todo lo que brilla./ Es eminente, capacitado,/ fuma tabaco y habla de todo/ y tiene muy buena reputación/ Fue magistrado con gran decoro/ Pero ahora no cambia su chinchorro/ ni por la silla del gobernador (Araujo, 1988, p. 365).

El narrador no se resigna a prescindir de la *función de comunicación fática* y en la que establece contacto con el personaje para iniciar una suerte de diálogo, en tanto que contradice al personaje y procede a dar consejos al personaje principal. Retoma su condición de narrador *homodiegético*, presente en condición de personaje que profiere opiniones que confirma en los hechos del Suceso 7: “Doña Juana Arias, que tontería/ ha cometido un error muy grande/ en lo que se ha puesto con Luis Manuel/ Usted pendiente de policía/ y ellos felices quién sabe dónde/ estarán gozando su luna e´ miel” (Araujo, 1988, p. 365).

Por supuesto, más que una insistencia, es el disfrute del narrador interviniendo en los hechos con consejos. El narrador es un personaje que aspira a ser protagonista sin llegar a constituirse del todo. Por ello insiste en su condición de narrador *homodiegético*, toda vez que invita a un personaje a la reflexión en la *función de comunicación tipo fático*. Narra desde el presente indicativo del verbo “haber”, y en ese sentido destaca una historia que es actual en el momento en que narra desde la *simultaneidad*. Escribe en el Suceso 8:

El doctor molina de nada le sirve/ doña Juana Arias yo soy su amigo/ le puedo hacer un arreglo amistoso/ Que Luis Manuel bajo de escritura/ le dé a su casa un pocón de chismes/ y a criar bisnietos que es más sabroso (Araujo, 1988, p. 365).

El narrador se instala en el primer pronombre personal en la disciplina singular del “yo”, como para enfatizar en la autenticidad de los hechos y resaltar que en la pieza explorada ha resuelto un dilema, de manera que decidió abordar la narración a nombre propio. Resalta la *simultaneidad* de los enunciados, pero es una situación resuelta con opiniones y consejos para no desfigurar la verdad. Las reflexiones, más que definiciones, son curiosidades de la redacción.

Emprendemos ahora el examen de “El almirante Padilla”. Escribe el narrador en el Suceso 1: “Allá en la Guajira arriba/ donde nace el contrabando/ el Almirante Padilla barrió a Puerto López y lo dejó arruinado” (Araujo, 1988, p. 369).

Formulado de esa manera el enunciado, se infiere que el objetivo del narrador es contar una historia con una *función básica narrativa* en una relación *heterodiegética*, esto es, el narrador ausente de la historia que cuenta. Anuncia la narración con un sentido de *ulterioridad* en la medida de la utilización del pretérito de los verbos “barrer” y “dejar” para consignar unos hechos ocurridos atrás en el tiempo. Enseguida, produce una mezcla evidenciada en el Suceso 2: “Pobre Tite, pobre Tite/ Pobre Tite Socarras/ ahora se encuentra muy triste/ Lo ha perdido todo por contrabandear/ Y ahora pa dónde irá, y ahora pa dónde irá? / Pa' ganarse la vida el Tite Socarras” (Araujo, 1988, p. 369).

El estilo muestra una *función explicativa* para relacionar el Suceso 1 con el Suceso 2, toda vez que en el primero se utilizan los pretéritos del verbo “barrer” y el verbo “dejar”, y en el segundo, el narrador utiliza el adverbio transitivo “ahora” que indica en tiempo presente la ocurrencia del Suceso 2 derivado del Suceso 1, de forma que intercala el sentido de *ulterioridad* expresado en el primer suceso con el sentido de *simultaneidad* en el Suceso 2. Ese mismo Suceso 2, cumple también con una *función de comunicación* y en la que se



evidencia el interés del narrador por el personaje de la narración y con el cual establece un contacto de tipo *conativo* para actuar o influenciar sobre el destinatario, característica que reconfirma el interés del narrador de mantener comunicación con el protagonista de la narración, toda vez que pregunta por su suerte y destino. El Suceso 3 evidencia el hilo narrativo:

Barco, pirata, bandido/ que Santo Tomás me crea/ Una fiesta le he ofrecido/ Cuando un submarino lo voltee en Corea/ “Pobre Tite, pobre Tite/ La armada le salió lista/ Hombre! que ahora está muy triste/ Lo ha perdido todo por contrabandista (Araujo, 1988, p. 369).

La intervención del narrador es más clara por el giro propuesto con la utilización de la primera persona en singular, de forma que crea una relación básica con la narración y es el tipo *diegético* en la medida que se configura un narrador interno. El narrador se anuncia a sí mismo para ampliar la información de los Sucesos 1 y 2, de manera que no pasa desapercibida la aclaración según la cual el “Almirante Padilla” es un barco oficial de la Armada que cumple funciones de persecución a una actividad ilícita y que fue destinado con posterioridad a la guerra de Corea, información que ubica la narración en un momento específico de la historia humana. La intervención directa del narrador vuelve a ser evidente en el Suceso 4:

El que tiene es el que pierde/ eso dice Socarras/ ese dicho, no es mi dicho/ porque yo Escalona/ No he perdido nada/ Unos pierden porque juegan/ Escalona enamorado/ Pero el Tite, pobrecito/ Lo ha perdido todo por el contrabando (Araujo, 1988, p. 369).

Nótese el giro con la intervención del narrador y la incorporación de un nuevo y tercer personaje. El narrador entra como personaje y a la vez interviene para referirse a otros hechos, de forma que estamos en presencia del tipo de relación básica condensada en la

*metadieética*, esto es, el narrador es un personaje que cuenta la historia inicial y a la vez otra historia intercalada con una relación temática fundamentada en este caso con la pérdida de algo. Realiza unas analogías para que el propio acto de narración relacione unos hechos con otros de manera que pueda exponer un desenlace o unas conclusiones del relato, sin contar que el tipo de narrador *homodieético* tiene una intensidad de grado próxima a ubicar al narrador en un papel secundario al interior de la narración.

La voz de la narración ubica al narrador ausente como personaje en la acción en el Suceso 1, y ubica al narrador presente como personaje en la acción en los Sucesos 2, 3 y 4, de manera que prevalece la intervención del narrador con unas relaciones básica fundadas en el tipo *dieético*.

Sigue una página de renombre en la memoria colectiva, y es “La Custodia de Badillo”. Comienza con la exposición de acertijos, para procurar llamar la atención según lo consignado en el Suceso 1:

Parece que el pueblo e´ Badillo/ se ha puesto de malas/ de malas porque su reliquia la quieren cambiar/ Primero fue un San Antonio, lo hizo Enrique Maya/ pero lo de ahora es distinto les voy a explicar (Araujo, 1988, p. 395).

El narrador omnisciente cuenta la historia y se identifica como testigo de los acontecimientos, operación en la cual se identifica la voz del narrador que establece un tipo de relación con la historia a partir de la utilización del primer pronombre personal en singular, de manera que cumple una *función narrativa*. El uso del presente “ahora” supone la *simultaneidad* de los hechos y elimina interferencias o juegos temporales para destacar la historia con algún grado de objetividad. En el mismo sentido se desarrollan los

acontecimientos del Suceso 2: “En la casa de Gregorio muy segura estaba/ una reliquia de pueblo tipo colonial, era una/ custodia linda muy grande y pesada/ y ahora por una liviana la quieren cambiar” (Araujo, 1988, p. 395).

El narrador mantiene la intención de destacar los hechos de la historia desde la objetividad intercalando la *ulterioridad* con la *simultaneidad*, en tanto la utilización de la conjugación del verbo “estar” con el presente “ahora” que cumplen funciones explicativas en la medida de la descripción de acontecimientos precedentes que condujeron a una situación actualizada. Es un narrador *heterodiegético* y en apariencia totalmente ausente de la historia que cuenta. En el Suceso 3, produce un giro: “Se la llevaron, se la llevaron/ se la llevaron, ya se perdió/ Lo que pasa es que la tiene un ratero honrado/ lo que ocurre es que un honrado se la robó” (Araujo, 1988, p. 395).

El narrador cumple *funciones ideológicas* con un sentido didáctico y explicativo de los acontecimientos, y es clara que intercala los tipos de enunciación *ulterior* con *el simultáneo*, a fin de especificar causa y consecuencia de los acontecimientos. El soporte de la suspicacia contenida en la afirmación sobre un “ratero honrado”, se encuentra en el Suceso 4: “Aunque digan que es calumnia del pueblo e´Badillo/ ellos con mucha razón presentaron sus pruebas/ no tiene el mismo tamaño, ni pesa lo mismo/ no tienen el mismo color, entonces no es ella” (Araujo, 1988, p. 395).

Al igual que en el Suceso 1, el narrador anuncia desde la *función narrativa*, pero incorpora un plural para identificar el pueblo, de manera que integra a la historia personajes que por el momento no identifica y que enuncian desde la *simultaneidad* de los hechos. Para ahondar en los anuncios, se extiende en el Suceso 5:

Parece que el inspector como que tuvo miedo/ mucho miedo en este caso para proceder/ porque todavía no han dicho quién es el ratero/ aunque todo mundo sabe quiénes pueden ser/ Seguramente que no fuí Yo/ ni Alfonso López, ni Pedro Castro/ Ahora no fue Enrique Maya quien se la robó/ ahora no podrán decir que fue un vallenato (Araujo, 1988, p. 395).

El narrador cumple *función de comunicación* en tanto que se vincula a la narración como otro personaje de la historia. El tipo *heterodiegético* presente en los Sucesos 2, 3 y 4, con cierto nivel de ausencia de la historia que cuenta, con cierto nivel de informar los hechos con un sentido didáctico, evoluciona al tipo de narrador *homodiegético* con una presencia de grado secundario en la historia, y se incorpora a ella con la utilización del pronombre personal “yo”. En el mismo Suceso 5, el narrador combina otra vez la *ulterioridad* al utilizar el enunciado en pretérito, con la *simultaneidad* de los acontecimientos al utilizar el presente “ahora”. El narrador amplía la información en el Suceso 6:

Al pobre de Enrique Maya lo metieron preso/ solo porque al San Antonio, lo tomó prestao /Y al que se ha robado el Cáliz, nadita le han hecho/ este robo de los curas se quedó enterrao/ Ahora si estoy convencido que esto de la fama/ no deja de ser un problema, para quien la tiene/ quiso caer el cielo encima cuando Enrique Maya/ pero lo de ahora más grave ninguno lo mueve (Araujo, 1988, p.395).

El tipo de relación básica del narrador con la historia es *metadiegética* por la participación del narrador inserto en la narración y que cuenta otra historia dentro de la historia inicial. El narrador encuentra una relación temática entre el primero y el segundo relato con una influencia de contraste. De nuevo, el narrador en un mismo acontecimiento, combina dos momentos de la historia, que divide en un instante *ulterior* y otro *simultáneo*. Para concluir anuncia en el Suceso 7: “Ay! compadre Cola Guerra, cuando tengas fiesta/ hombre que abra

bien los ojos para vigilar/ con una 45 en la puerta e´ la Iglesia/ todo al que tenga sotana no lo deje entrar/ Y al terminar la misa que se pongan/ del cura pa´ abajo a requisar” (Araujo, 1988, p. 395).

El enunciado supone el esclarecimiento del acertijo propuesto en el Suceso 1. Vincula un nuevo personaje en la historia armado de pistola con unas tareas específicas para señalar al protagonista real de la historia, un sacerdote señalado de provocar la pérdida de la custodia. La intrusión del nuevo personaje cumple en el enunciado una *función ideológica*, con un fin de justificación explícito en la historia y unas tareas asignadas que aclaran el enigma relacionado en el Suceso 1. Bien visto, el enunciado contiene un tipo de narrador *heterodieético*, ausente del suceso, pero con cierto sentido de profecía de los sucesos con los cuales termina la historia. Concuere con el narrador presente como personaje en la acción de los Sucesos 1 y 5, y con el narrador ausente como personaje en la acción de los Sucesos 2, 3, 4, 6 y 7.

La pasión urgente por los sucesos, también es intencional en la pieza condensada en el título “Miguel Canales”. El narrador anuncia en el Suceso 1: “Cuando viene de La Paz algún amigo/ Le pregunto si ha visto a Miguel Canales/ Dicen que en la montaña está perdido/ Que tiene mucho tiempo que no sale” (Araujo, 1988, p. 315).

De entrada, el narrador consigna la primera persona en singular para incluirse como personaje de la historia. Establece con la narración una relación básica tipo *diegética* para narrar y actuar desde el interior de la historia. Está presente como personaje en la historia y en ese sentido es un tipo de narrador *heterodieético*, en tanto que su actitud narrativa indaga por la actividad de otro personaje. La tendencia se confirma en el Suceso 2: “De su vida, de

su vida, no se sabe/ Porque Migue en la montaña está perdido/ Dicen que tiene barba como un padre/ Dicen que tiene el pelo como un indio” (Araujo, 1988, p. 315).

En el enunciado anterior, el narrador cumple una *función ideológica* de forma que explica las actitudes del personaje de la historia. La reiteración en la utilización del verbo “decir” implicaría momentos *ulteriores*, un pretérito que combina con la *simultaneidad* de la primera parte del enunciado. En el Suceso 3, la *simultaneidad* adquiere un giro:

Ay qué le estará pasando al pobre Migue/ Que tiene mucho tiempo que no sale/ Apuesto que si sabe que yo vine/ De la montaña sale el pobre Migue/ Decile que lo espero aquí en La Paz/ Que si no viene aquí yo voy allá (Araujo, 1988, p. 315).

En efecto, el uso del presente, evidencia el trato narrativo tendiente a la presentación de los hechos con un sentido de señalamiento de un acontecimiento preciso, y en una *función de comunicación* para describir una situación narrativa que incluye al narrador y al protagonista de la historia, a fin de mantener un diálogo implícito entre los dos personajes. Pretende un tipo *conativo* en el sentido de que un personaje manifiesta interés en influenciar sobre la actitud del otro personaje. Esa pretensión de diálogo se evidencia en el Suceso 4: Cuando sigo, cuando sigo preguntando/ Me dicen que no tiene cuando venir/ Porque se ha convertido en ermitaño/ De la montaña no quiere salir/ Me le dice, me le dicen a Miguel/ Que se deje, que se deje ver la cara/ Que si no viene aquí yo voy por él/ Antes que se lo trague la montaña (Araujo, 1988, p. 315).

Al igual que en el Suceso 2, el narrador explora intermediarios como terceros personajes para confirmar el tipo *conativo*. Esa reiteración de la conjugación del verbo “decir” supone la *función de comunicación* a fin de mantener un diálogo entre el personaje principal de la

historia y el narrador, utilizando para ello a terceros personajes indeterminados que por el encargo cumplen un papel de consecuencias para el transcurso de los sucesos esperados a efectos de una conclusión. La narración termina con la repetición del mismo acontecimiento descrito en el Suceso 3: “Ay qué le estará pasando al pobre Migue/ Que tiene mucho tiempo que no sale/ Apuesto que si sabe que yo vine/ De la montaña sale el pobre Migue/ Decile que lo espero aquí en La Paz/ Que si no viene aquí yo voy allá” (Araujo, 1988, p. 315).

Tenemos, entonces, al narrador presente como personaje en la acción al igual que en los Sucesos 1 y 4, mientras que encontramos el narrador ausente como personaje en la acción en el Suceso 2.

La apurada atención del narrador es mucho más enfática en las imágenes progresivas de “La Brasilera”. Veamos el Suceso 1: “Yo la conocí una mañana/ Yo la conocí una mañana/ Que llegó en avión a mi tierra/ Y cuando me la presentaron/ Me dijo que era brasilera/ Ay, seguro cruzó la frontera/ Pá vení a meterse en mi alma” (Araujo, 1988, p. 391).

La pura presencia del narrador en el suceso en primera persona en singular, explica un tipo de relación en la que el narrador es también personaje en condición *diegética* toda vez que es un narrador interno en la historia propuesta. El momento en pretérito, especificado a lo largo del enunciado como acontecimientos ocurridos entre el narrador y un segundo personaje, caracteriza la *ulterioridad* de la historia, como un recuerdo. El énfasis impuesto al enunciado, con un narrador presente en la historia, comprende un tipo de narrador *homodiegético* en intensidad y grado de protagonista de la historia con el uso del pronombre personal “yo”, y comprende un momento deslumbrante de la narración. La función básica asumida es de *comunicación* con un interés que será revelado a lo largo de la historia. Escribe en el Suceso 2: “El amor no tiene fronteras/ Es un sentimiento muy grande/ Eso explica que

un vallenato/ Se enamore de una brasilera/ Y eso es lo que me obliga, muchachos/ A querer de esa manera” (Araujo, 1988, p. 391).

La primera impresión de este suceso es la *función ideológica*, en tanto de forma explícita procede a explicar en el Suceso 2 las consecuencias del Suceso 1. No obstante, la segunda parte del enunciado y consistente en “Y eso es lo que me obliga, muchachos”, puede ser interpretado en la *función de comunicación* tipo *conativo* puesto que la explicación ubica unos destinatarios determinados por la utilización del término “muchachos”, sin que el narrador pierda sus características *diegéticas* por su inclusión como personaje del enunciado. En el Suceso 3, el narrador contempla varios giros:

Se perdió en la nube el avión/ Sobre el cielo de Valledupar/ Me dejó llorando su amor/  
Mañana la voy a buscar/ Pero si no me quiere mirar/ Cojo mi camino y me voy/ Mañana la voy a buscar/ Y si no me encuentro con ella/ Cojo para la frontera/ Cerca de Belén de Pará/  
Porque como ella es brasilera/ Pudo haberse ido pá allá/ En las aguas del Orinoco/ En las aguas del Amazonas/ Te dirán que andaba Escalona / Más desesperado que un loco/ Pues mi amor es más tormentoso/ Que las aguas del Amazonas (Araujo, 1988, p 391).

En las primeras líneas del suceso, el narrador cumple una *función narrativa básica*. Sin embargo, el suceso es enunciado desde un momento de *anterioridad*, es decir, pronostica acontecimientos por venir o acciones que se propone ejecutar el protagonista de la historia que en este caso es el mismo narrador. Se produce un giro en el enunciado “Te dirán que andaba Escalona más desesperado que un loco” para dirigirse con preferencia a la protagonista de la historia, lo que implicaría una *función de comunicación* tipo *fático* y a fin de verificar el contacto o diálogo entre el narrador como personaje y el personaje destinatario del mensaje. Unas relaciones básicas semejantes se encuentran el Suceso 4:



A mí me dolió que se fuera/ Pero ella me dio a comprender/ Que los ojos de una mujer/  
Dicen cuando quiere de veras/ Y como el que se queda se queda/ Triste se quedó Rafael/  
No extrañes pues brasilera/ Si algún día me ves por allá/ Que encuentre en la frontera/  
Cerca de Belén de Pará/ Y que quizá me quede con ella/ O yo me la traiga pá acá (Araujo,  
1988, p. 391).

En la primera parte del enunciado, el narrador asume una posición *diegética* en la medida de que es un narrador interno a la historia que narra y en ese sentido cumple con una *función comunicativa*. Establecida esa relación, el narrador da un giro de destinatario del mensaje de la narración “No extrañes pues brasilera/ Si algún día me ves por allá”, y al igual que el giro propuesto en el Suceso 3, el narrador convierte la *función comunicativa* en un papel *conativo* que implica un tipo de acción sobre el destinatario, que en este caso es un personaje denominado “brasilera”.

En el Suceso 5 se aparta de la exploración del diálogo supuesto: “Yo tengo una pena en el alma/ Yo tengo un profundo dolor/ Como en la novela Canaima/ Era una aventura de amor/ Que a ella no le ha costado nada/ Y a mí me costó el corazón” (Araujo, 1988, p. 391).

Prevalece la inclusión del narrador como personaje que cuenta su propia historia en el ejercicio de la *función de comunicación* y en ese sentido el nivel narrativo o relación del narrador con la historia es el ya mencionado tipo básico *diegético*. Esa presencia del narrador indica un gran grado *homodiegético* en tanto que es narrador y a la vez protagonista. En la pieza, prevalece el narrador presente como personaje en la acción en todos los sucesos enumerados.

De alguna u otra manera, el eje del hilo narrativo está compuesto en todas las piezas por la preeminencia de la primera persona en singular. Para Genette (1972) la presencia de esas condiciones plantea un “problema” de voz (p. 231) y que facilitan el surgimiento del narrador como personaje de la narración, y para ello requiere de la *función básica narrativa* que es servicial con los hechos y con la presencia de un segundo e, incluso, con la presencia de pluralidad de personajes.

Como en competencia, el narrador también gusta de la *función de comunicación* para establecer una especie de contactos y diálogos entre los personajes sin jerarquías. En esa línea se entiende la frecuencia del tipo de narrador *homodiegético* como personaje presente en la historia que cuenta en un carácter de narrador protagonista.

Sin embargo, no es rara la aparición del narrador *heterodiegético*. Surgen voces del narrador para simular que su papel es la de un observador ausente del desarrollo de los acontecimientos con algo de influencias en el sabor del idioma popular y los colores locales. En ese sentido, el narrador recurre a la *ulterioridad* como medio dominante, un momento que le permite la utilización de tiempo pretérito y en el que parece desenvolverse con mejor entonación para unos arrebatos escénicos.

Llama la atención la aparición calmosa y acompañada de la *simultaneidad* para eliminar la tentación de juegos con el tiempo, afirmación que parece un contrasentido, pero es un voluntario percance de ideas para aclarar el valor de las combinaciones entre el pretérito que predomina en todas las piezas y el “ahora” que pretende dar un sentido de veracidad a las narraciones.

Es como si el narrador sugiriera que no puede mentir sobre lo que sintió en el tiempo pasado y tampoco en el presente, porque la materia objeto de narración son las sensaciones y los sentimientos contados como hechos. Los argumentos suelen variar, pero identifican un hilo narrativo que en conjunto es la exaltación del significado de la *voz* en la enumeración de imágenes.

## Conclusiones: El redescubrimiento

El dictamen sobre el mundo alucinado de la narración arriesga equivocarse al recibir el mensaje de las inspiraciones sobre lo que se ve y se oye. Narrar tiene la costumbre de narrar, no la verificación de hechos por el método de los científicos. Para corregir esa severidad, el análisis literario vuelve sobre la brevedad de las frases y desentraña un *modo* y una *voz*, como herramientas de la agudeza. Deriva, entonces, el proceder de intentar desbaratar la máquina de la narración para averiguar sus componentes y la forma de construcción de la secuencia de enunciados.

El registro de las piezas analizadas en páginas precedentes, forzó los anuncios del *modo* y sus componentes, la distancia y los relatos de acontecimientos y los relatos de palabras, y la perspectiva y las focalizaciones, y se arrimó a la *voz* y al tiempo de la narración y a los niveles narrativos y a la persona que narra. Para la emoción, ese conjunto de términos es una jeringonza, pero para la circulación de la realidad del análisis literario es un ademán para averiguar por los detalles de la carpintería narrativa.

En las piezas vistas en los capítulos anteriores, el narrador tiende a restringir el punto de vista a la primera persona en singular: sin excepción, surge el “yo” al inicio del enunciado o entreverado en la narración, al acecho o explícito. El decurso de las narraciones tiene constancias en las que el narrador aborda los enunciados con esa repetición de pronombre personal. Escribe en “El hambre del Liceo”: “con esta noticia le fueron a mi mamá/ que yo de lo flaco parecía un fideo” (Araujo, 1988, p. 335). Escribe en “El testamento”: “que llevo, dentro del corazón/ y dice, todo lo que yo siento” (Araujo, 1988, p. 339). Escribe en “Jaime

Molina”: “que si yo moría primero me hacía un retrato” (Araujo, 1988, p. 413). Escribe en La Golondrina. “Muchas lágrimas salieron/ cuando yo le dije así” (Araujo, 1988, p. 358). Escribe en “El Chevrolito”: “porque yo te puedo hacer feliz” (Araujo, 1988, p. 328). Escribe en “La Patillalera”: “Yo había resuelto no hacer más cantos” (Araujo, 1988, p. 365). Escribe en “El Almirante Padilla”: “Ese dicho no es mi dicho/ porque yo Escalona/ no he perdido nada” (Araujo, 1988, p. 369). Escribe en “La Custodia de Badillo”: “Seguramente que no fui yo/ ni Alfonso López ni Pedro Castro” (Araujo, 1988, p. 395). Escribe en “Miguel Canales”: “Apuesto que si sabe que yo vine/ de la montaña sale el pobre Migue” (Araujo, 1988, p. 315). Y finalmente escribe en “La Brasilera”: “Yo la conocí una mañana que llegó en avión a mi tierra” (Araujo, 1988, p. 391).

La intención deliberada, que perdura y se repite, descubre la función del narrador que ordena la información y la coloca en estrecha relación con los sucesos, de manera que el narrador es al mismo tiempo protagonista y testigo. La herramienta permite al narrador exponer la condición interna y desde la cual se desenvuelven los acontecimientos en segmentos narrativos muy breves que encadenan un estilo para abordar las circunstancias que son de su incumbencia y también las debilidades ajenas, como un discurso interior narrativizado. El empleo de la repetición del primer pronombre personal, admite al tipo de narrador *homodieético* que está presente en la narración, y puede estar en papel de personaje secundario o protagonista, dependiendo de los grados de intervención que en las piezas presentadas por vía de ejemplo, reafirman el “yo” habitual, contaminado por la propensión humana a preferir que el mundo gire a su alrededor.

De hecho, el narrador procura en su condición de personaje establecer contactos con otros personajes con el fin de influir o mantener un diálogo, y aunque el “yo” es fácil de decir, su

empleo en los casos anotados finge ganar la credibilidad del receptor. La ambición del narrador resulta en rescatar la pública realidad, y esa es la sensación que produce el recuerdo o el pensamiento que alcanza la precisión en la descripción de los hechos.

Sin embargo, el uso de la primera persona en singular posee tanta autoridad para hablar a su propio nombre como el narrador que prefiere un relato en tercera persona, y existe total libertad de discreción o indiscreción en los dos casos (Genette, 1972, p. 252). Visto así, incorporado el término libertad, la primera persona deriva exactamente en la misma sutileza de otro pronombre personal porque el eje de la narración es regular la información con una técnica que posibilite desplazar los hechos reales o ficticios, hacia la verosimilitud de las imágenes propuestas por el narrador.

Pero un corto ejercicio, podría aclarar en nuestro caso el asunto. El primer ejemplo citó la utilización del “yo” en la pieza denominada “El hambre del Liceo”. Cambiemos el primer pronombre personal por la tercera persona. El resultado sería el siguiente: “con esa noticia le fueron a su mamá/ que de lo flaco parecía un fideo”. Apliquemos el mismo ejercicio en la pieza “El Testamento”: “Que llevaba dentro del corazón, y decía todo lo que él sentía”. Una última modificación en la pieza “Jaime Molina”: “que si él moría primero le hacía un retrato”. No más ejemplos. En las modificaciones realizadas, el receptor podría sentir que algo amenaza la estructura del mensaje. Para Genette (1972) el tránsito de un pronombre personal a otro puede causar incongruencias semánticas evidentes (p. 248). Podría sonar artificial, podría perder sensibilidad o emoción. El vuelco a tercera persona revela una condición gravísima porque recorta la imaginación. Algo no está bien expresado o representado y el mensaje pierde riqueza porque la modificación no le cae bien a la rigurosa consciencia de la credibilidad.

Entonces es posible entender la elección del narrador. Parece un cálculo repensado. El narrador repite la experiencia del “yo” en las piezas, y esa receta persiste sobrepuesta a los hechos y fortalece la atmósfera de realidad de manera que las narraciones adquieren un alto grado de credibilidad justamente porque el narrador muestra con facilidad la propensión por la doble condición de personaje y testigo.

Pero más que una condición autobiográfica, el narrador declara un homenaje al elemental y clásico pretérito. Los hechos ya pasaron, el narrador cumple con el deber de contarlos en las piezas tomadas en estudio. Es lo que se registra, por ejemplo, en “El hambre del Liceo” con la utilización del pretérito imperfecto del verbo “ser”, en “ El Testamento” con la referencia a los sucesos ocurridos la noche anterior, en “Jaime Molina” con el recuerdo del amigo, en “La Golondrina” con el pasado del verbo “decir”, en “La Patillalera” con el pasado del verbo “pasar”, en “La Brasileña” con el pasado del verbo “conocer”. Pero es necesario, para efectos de acercarnos a las conclusiones sobre la voz y los tiempos de narración, detenernos en “La custodia de Badillo”.

Vimos que el narrador principia por consignar un acertijo y enuncia que “primero fue un San Antonio, lo hizo Enrique Maya/ pero lo de ahora es distinto les voy a explicar” (Araujo, 1988, p. 395). Encontramos una función narrativa en pasado, pero nótese la utilización del “ahora”. Igual acontece en el enunciado siguiente y según el cual “era una/ custodia linda muy grande y pesada/ y ahora por una liviana la quieren cambiar” (Araujo, 1988, p. 395). En el siguiente enunciado, mantiene el pasado con la noticia de que se llevaron la custodia y lo combina con el presente del verbo “pasar” y “ocurrir”: “Se la llevaron, se la llevaron/ se la llevaron, ya se perdió/ Lo que pasa es que la tiene un ratero honrado/ lo que ocurre es que un honrado se la robó” (Araujo, 1988, p. 395). En el siguiente enunciado utiliza el pasado del

verbo “presentar”: “ellos con mucha razón presentaron sus pruebas” (Araujo, 1988, p. 395). En el enunciado posterior, el narrador consigna el pretérito perfecto simple del verbo “ser”: “Seguramente que no fui yo/ ni Alfonso López, ni Pedro Castro/ Ahora no fue Enrique Maya” (Araujo, 1988, p. 395). En el siguiente enunciado el narrador declara: “Ahora si estoy convencido que esto de la fama/ no deja de ser un problema, para quien la tiene/ quiso caer el cielo encima cuando Enrique Maya/ pero lo de ahora más grave ninguno lo mueve” (Araujo, 1988, p. 395).

Se ha querido resaltar el uso del pretérito para demostrar el tipo de enunciación ulterior. En efecto, la frecuencia del tránsito que resalta el pasado es el tipo de voz de la *ulterioridad* que recrea el pasado porque conoce los detalles de los acontecimientos con unas palabras puestas al servicio de una especie de recuerdo. Y ese recuerdo del personaje, y a la vez narrador, es compatible con el tipo de narrador *homodiegético* que encuentra acomodo en los hechos. Pero el frenesí del pasado en la pieza puesta de ejemplo en las líneas arriba consignadas, es acompañado de la brevedad del adverbio *ahora* que se impone como respuesta a la *ulterioridad*. En otras palabras, es como si el pasado sirviera para proteger las respuestas del presente. En ese contexto, el adverbio *ahora* indica el momento, el instante mismo en que el narrador interviene en el enunciado. La utilización no es desinteresada y su misión consiste en obligar al pretérito a mirarse al espejo de los acontecimientos presentes y en los que participa el narrador, de forma que pueda ejecutar una intromisión para modificar el hilo de los hechos porque obliga a precisar comparaciones entre las circunstancias ocurridas y las circunstancias en las que está inmerso el narrador, y en esa maniobra el presente termina por explicar los hechos porque el presente es tan poderoso para los acontecimientos como el pasado.



Al exaltar el *ahora*, el narrador instala el tipo de voz de la *simultaneidad*. Pretende destacar la historia, no el tiempo, con la magia de alternar la *ulterioridad* y la *simultaneidad* en pasos que carecen de gradualidad o de inducciones preparatorias al receptor. Como en pequeños saltos en el tiempo, casi de manera imperceptible, la voz ulterior pasa a la voz simultánea de una manera natural, sin el requisito de los conectivos lógicos gramaticales que den señales previas de transitar de un tipo de voz a otra, y de esa forma el receptor cae en la creencia de los hechos porque lo lleva a imaginar las situaciones propuestas.

Ambos tipos de voces responden a dúo, de manera que la narración aspira a permanecer y se deja cazar en la pretensión de trascender en el tiempo, estacionada en la ambivalencia de lo que fue y es. Gana un sentido de la objetividad, porque las comparaciones comprenden y explican y en ese tránsito la historia se hace creíble porque “captamos como nos captamos a nosotros mismos en nuestra conciencia inmediata de las cosas, en nuestras aptitudes con respecto a lo que nos rodea” (Genette, 1972, p. 247).

La técnica narrativa parece ser espontánea. Parecen letras distraídas y surgidas por una brusca inspiración en el espacio del ocio. Pero una dosificación de la información sugiere un método. El dictamen encuentra en las piezas estudiadas una clara introducción de la historia, como un abre bocas de los sucesos sobrevinientes. Miremos ese énfasis en “El hambre del Liceo”: “Salgo Santa Marta cojo tren en la estación/ paso por la zona de los platanales/ y al llegar a Fundación/ sigo en carro para el Valle” (Araujo, 1988, p. 335). Casi enseguida, el narrador entra en materia y relaciona la circunstancia de su situación de hambre como estudiante internado en un colegio muy lejos de su lugar de origen. En contraste, narra sobre la abundancia de comida en el hogar, y culmina con una especie de paradoja reconociendo

que tiene que conformarse con su situación. En esos sucesos se señalaron el hallazgo de la *diegésis* y el esfuerzo de ilusión de la *mímesis*, como parte de elementos consustanciales a la narración.

En la pieza “El Testamento”, el narrador introduce el tema con el siguiente enunciado: “Oye morenita de vas a quedar muy sola/ porque anoche dijo el radio/ que abrieron el Liceo” (Araujo, 1988, p. 339). Como desarrollo propuesto, el narrador consigna el itinerario de viaje y la circunstancia de una probable muerte y el dolor y el probable luto de la muchacha designada como personaje de la narración. Termina con el anuncio del arrepentimiento por los desplantes de la mujer. Fueron resaltados en la narración otra vez la *diegésis* y la *focalización interna*, como componentes característicos de la narración.

En la pieza, “Jaime Molina”, la introducción es la memoria: “Recuerdo que Jaime Molina/ cuando estaba borracho/ ponía esta condición/ que, si yo moría primero me hacía un retrato/ o si él se moría primero yo le sacaba un son” (Araujo, 1988, p. 413). El amigo muere primero y el narrador cumple su promesa de componer una canción en la que cuenta detalles de la amistad entre los dos hombres. Culmina en los mismos términos de la introducción, recordando el dolor por la muerte del amigo. Se identificó en los sucesos el típico *discurso narrativizado*.

Igual sentido descriptivo se encuentra en la pieza “La Golondrina” con la siguiente introducción: “Muchas lágrimas salieron/ cuando yo le dije así: / me duele porque te quiero/ hombre pero yo me voy de aquí” (Araujo, 1988, p. 358). El narrador desarrolla las razones de la partida y anuncia un punto geográfico específico en el cual vivirá el resto de sus días, los deseos de seguir vagando por el mundo sin destino, y termina con un adiós definitivo, que es

la conclusión de la narración. Satisface en la descripción narrativa el hallazgo de la *focalización interna* y los giros focales.

Mayor brevedad se encuentra en la pieza “El Chevrolito” que tiene esta introducción: “Si te vas conmigo no te cuesta na’/ te llevo a Maracaibo a conocer/ Vamo a la frontera y más allá/ la tierra e’ petróleo vas a ver” (Araujo, 1988, p. 358). Sin alterar el estilo narrativo, el desarrollo de la historia se concentra en resaltar las virtudes del viaje, los regalos a la enamorada y un final que anuncia la felicidad. El narrador repite la *focalización interna* con la que se comprende la regulación de la información.

Caso aparte lo constituye la pieza “La Patillalera”. La introducción es más acorde con el clásico relato: “Yo había resuelto no hacer más cantos/ desde el suceso del jerre-jerre, cuando Sabitas me demandó/ pero resulta que ocurren casos/ y me dan ganas y no me aguanto/ como el que a Juana Arias le pasó” (Araujo, 1988, p. 365). La intriga que produce el anuncio de la introducción es desarrollada por la inconformidad del personaje mencionado ante la huida de su nieta con un hombre, de forma que menciona otros personajes a los cuales acudir en su auxilio para recuperar a la muchacha. Termina con la intervención del narrador que le solicita a la protagonista resignación ante los hechos cumplidos. Esta vez el narrador prefirió la *focalización externa* en su calidad de testigo.

En la pieza “El almirante Padilla”, el narrador despliega un misterio en la introducción: “Allá en La Guajira arriba, donde nace el contrabando/ el Almirante Padilla barrió a Puerto López y lo dejó arruinado” (Araujo, 1988, p. 369). En el desarrollo sabemos que el almirante Padilla es un barco de la Armada que persigue actividades ilícitas y que acabó con el negocio de un personaje de la narración que culmina con la reafirmación de la ruina del mismo

personaje como cerrando un círculo narrativo. El narrador prefirió combinar la *función básica narrativa*, con la *función explicativa* y la de *comunicación*.

Otra pieza de renombre, “La Custodia de Badillo”, introduce el tema la siguiente manera: “Parece que el pueblo de Badillo se ha puesto de malas/ de malas porque su reliquia la quieren cambiar” (Araujo, 1988, p. 395). El enunciado incita a conocer los hechos que se resumen en una reliquia de iglesia que fue robada por un desconocido, pero cuyas sospechas de autoría recaen en el sacerdote del pueblo. Culmina con el aviso de vigilar las actividades del sospechoso, incluida la prohibición de volver a entrar a la iglesia. El narrador combina la *función narrativa* con la *función ideológica* y la *función de comunicación* y procede a combinar el tipo *heterodiegético* con el *homodiegético*.

La intencionalidad de una introducción en la pieza “Miguel Canales” es clara: “Cuando viene de La Paz algún amigo/ le pregunto si ha visto a Miguel Canales/ dicen que en la montaña está perdido/ que tiene mucho tiempo que no sale” (Araujo, 1988, p. 315). El enunciado comprende los sucesos posteriores compuestos por un hombre que se ha decidido por la vida de un ermitaño sin mayores contactos personales en la montaña. La narración termina con el anuncio del narrador de ir a buscar al amigo perdido. El narrador cumple con la *función ideológica* y con la *función de comunicación*, y las relaciones básicas *diegética* y *conativa*.

La décima de las historias, y la última, “La Brasileira”, contiene el siguiente enunciado introductorio. “Yo la conocí una mañana que llegó en avión a mi tierra” (Araujo, 1988, p. 391). A partir de ese suceso, el narrador enuncia un amor que traspasa fronteras y anuncia viajes detrás de su pasión y una pena en el corazón. La narración comprende una *función de*

*comunicación* tipo *fático*, *función de comunicación* tipo *conativo*, sin perder las características *diegéticas*.

En todas las introducciones de las piezas, el narrador tomó la resolución probablemente inconsciente de integrar los componentes básicos de una materia prima narrativa que fue objeto de análisis. En el desarrollo de las piezas, ejecutó la estructura de hilvanar palabras hasta obtener el resultado de transmitir un mensaje que despertara el interés estético por las figuras, las connotaciones de los términos regionales, los detalles pendencieros de los personajes, los impulsos de enseñanzas, la convicción alegre de hechos fijos en el espacio y el tiempo para no ceder a la tentación de contar un pasado apócrifo.

Es cierto que en las piezas sometidas a observación es posible el hallazgo de las características y tipologías descritas desde la teoría literaria y específicamente en la conceptualización de Genette, pero también es cierta la urgente identificación de narraciones modestas que ahondan en la tradición de contar historias como anécdotas.

El objetivo general propuesto en la investigación requería demostrar que en las letras de algunas canciones seleccionadas de Rafael Escalona contenían en su estructura los conceptos de *modo* y *voz* explicados en la teoría de Genette. Adicionalmente, los objetivos específicos señalaban determinar el marco teórico de *modo* y *voz* en Genette, seleccionar la letra de las canciones de Rafael Escalona que potencialmente fueran susceptibles de contener *modo* y *voz*, y finalmente, explorar en esas piezas si el *modo* y *voz* de las letras, contenían los elementos suficientes para arrojar la conclusión de incluir las piezas analizadas dentro del género literario de la narración.

Páginas arriba aplicamos los conceptos de *modo* y *voz* en cada una de las piezas seleccionadas y divididas por sucesos para efectos metodológicos. Sin forzar la teoría para que se ajustara a las letras de las piezas y sin obligar a las letras a que se acomodaran a la teoría, el resultado demostrado fue que las tipologías propuestas por Genette encajaban con exactitud en la estructura de las piezas puestas en estudio.

Aplicada la teoría, el resultado atribuye a las letras analizadas la identificación de la *distancia* y la *perspectiva* que caracterizan el *modo*. En efecto, como ya se anotó, fue fácil señalar el uso de la primera persona en singular de manera repetitiva en las piezas, y ello permitió ubicar la presencia ordenadora del narrador o *diégesis*, y también se estableció el esfuerzo de ilusión del narrador, esto es, la *mímesis*. Igualmente, fueron ubicadas con suficiencia la *focalización interna* y la *focalización externa* junto al *discurso interior narrativizado*. En cuanto a la *voz* para determinar quién enuncia, desde dónde enuncia y cuándo enuncia, el estudio concluye en los hallazgos de dos tipos de narrador, el *heterodiegético* y el *homodiegético*, con prevalencia del segundo, bien en papel de personaje secundario o bien como narrador protagonista. Así mismo, fueron identificadas las cuatro funciones básicas que puede asumir el narrador o la narración, con preeminencia de la *función de comunicación* y la *función ideológica*.

Como resultado de esa metodología técnica, el estudio concluye que las formas conexas de las letras sometidas a estudio, los hechos insólitos y a la vez verosímiles, cumplen las condiciones en las que convergen varios cuentos al estilo literario. La fineza en el uso de los conectivos y el hilo de las historias proceden de la destreza narrativa y la conclusión es ajustada por unas consideraciones adicionales a las aplicaciones técnicas de Genette.

Las historias congregadas podrían reunirse en una única historia. El narrador determinó aplicar una secuencia de imágenes para repetir los temas con la exigencia de alertar la atención del receptor. Observemos que el narrador, el personaje y el testigo siempre es el mismo, pero más que un énfasis técnico, es la identificación de un tipo de proyección de la realidad o una visión que modifica la realidad porque ella requiere ser constatada, y en este caso el instrumento es la escritura fiel, la escritura apegada a la memoria o al recuento con la función compensatoria de la imaginación.

Importa en las piezas imaginar una atmósfera melancólica. Las figuraciones que gravitan en las líneas no pueden ser acusadas de indecisas. Los hechos parecen seguros porque son historias fortificadas por la verosimilitud. En las letras distraídas se encuentra la puntual enormidad de postergar la disputa entre prosa y poesía. El narrador ignora deliberadamente las metáforas, no encuentra la necesidad momentánea de traducir la prosa en verso y se da a la tarea de mencionar los hechos como una obligación o como una receta que emana de la tarea de narrar.

Analizar la obra es interrogarla por su capacidad para imaginar las versiones de los hechos. Esa variante de divulgar versiones, que es al fin y al cabo uno de los métodos de la narración, sugiere contestaciones sobre la procedencia de la narración con los elementos de el ver y el oír y la imaginación, todos instrumentales primitivos.

## Bibliografía

- Araujo, C. (1989). Escalona. El hombre y el mito. Editorial Planeta. Bogotá.
- Bajtín, M. (1982). "El problema de los géneros discursivos". En Estética de la creación verbal. Siglo XXI. México.
- Bal, M. (1998). Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología). Cátedra. Madrid.
- Bassi, E. (2009). La importancia de ser Caribe. En Revista Aguaita, # 21. Recuperado de [https://unavirtualblackboard.com/courses/1/982.201875\\_LIT/messaging/users/\\_13430\\_1/attach,emts/a3f2f96bb90245039ab0eb170f0d4a5b/La\\_importancia\\_de\\_ser\\_caribe.pdf](https://unavirtualblackboard.com/courses/1/982.201875_LIT/messaging/users/_13430_1/attach,emts/a3f2f96bb90245039ab0eb170f0d4a5b/La_importancia_de_ser_caribe.pdf)
- Benjamin, W. (1998). "El Narrador". En Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Taurus. Madrid.
- Lévi-Strauss, C. (1968). Antropología estructural. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Buenos Aires.
- Eagleton, T. (1998). Una introducción a la teoría literaria. Fondo de Cultura Económica. México.
- Eagleton, T. (2016). Como leer literatura. Ediciones Península. Barcelona.
- Fribourg, J. (s.f.). La literatura oral, ¿Imagen de la sociedad? Recuperado de [https://antropologiaaragonesa.org/pdf/temas/3.06\\_la\\_literatura\\_oral.pdf](https://antropologiaaragonesa.org/pdf/temas/3.06_la_literatura_oral.pdf)



Genette, G. (1989). Figuras. Recuperado el 13 de enero de 2018.

<https://kupdf.net/download/genett-figuras-iii-pdf->

58dd5651dc0d6d4c05897150\_pdf

Genette, G. (1972). El discurso del relato. Ensayo de método. Recuperado de

[https://inscatelli-cha.infod.edu.ar/sitio/upload/Discurso\\_del\\_relato.pdf](https://inscatelli-cha.infod.edu.ar/sitio/upload/Discurso_del_relato.pdf)

Gutiérrez, T. (1992). Cultura Vallenata: origen, teoría y pruebas. Plaza y Janes.

Bogotá.

Gutiérrez, T. (2000). Valledupar, música de una historia. Grijalbo. Bogotá.

López, I. (2013). Consideraciones en torno a la canción como objeto de estudio.

Recuperado de

[https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/.../la\\_cancion\\_como\\_objeto\\_de\\_estudio.pdf?](https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/.../la_cancion_como_objeto_de_estudio.pdf?)

Llerena, R. (1985). Memoria cultural en el vallenato. Centro de Investigaciones

Facultad de Ciencias Humanas Universidad de Antioquia. Medellín.

Ministerio de Cultura. (2013). Plan de salvaguardia para la música vallenata

tradicional del Caribe Colombiano. Bogotá.

Paz, O. (2012). El Laberinto de la Soledad. Ediciones Cátedras. Madrid.

Quiroz C. (1983). Vallenato, hombre y canto. Ícaro editores. Bogotá.

Ricoeur, P. (1995). Tiempo y Narración. Siglo XXI. Buenos Aires.

Samper, J. (1991). Escalona. Intermedio Editores. Bogotá.