

El vallenato como texto narrativo: análisis de “El Cantor de Fonseca”, de Carlos Huertas

Juan Carlos Urango Ospina¹
Universidad de Cartagena

Resumen

Las canciones vallenatas se constituyen como textos narrativos. Es decir, su estructura, sus referencias espacio-temporales, la configuración de los personajes, la voz narrativa, entre otros aspectos, son analizables bajo los parámetros de las teorías narrativas. Estas canciones se enmarcan en una tradición en la que predomina la oralidad y otras manifestaciones, como los cantos de vaquería. En particular, este trabajo aborda el análisis de la canción “El cantor de Fonseca”, de Carlos Huertas, y analiza los componentes del relato presente en ella.

Palabras clave: análisis de discurso, narración, música popular, tradición oral historia.

Abstract

Vallenatas songs are constituted as narrative texts. That is to say their structures, their temporal space references, characters configurations, the narrative voice, among other aspects, are analyzable on the lights of the narrative theories. These songs are framed in a tradition in which the orality and other manifestations, such as the dairy songs prevail. This work particularly, approaches the analysis of the song El cantor de Fonseca (the singer of Fonseca) by Carlos Huertas, and it analyzes the story constituents present in it.

Key words: discourse analysis, narrative, popular music, oral tradition, history.

¹ Candidato a Doctor en Análisis del Discurso y sus Aplicaciones de la Universidad de Salamanca (España). Graduado del Programa Lingüística y Literatura, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad de Cartagena. Actualmente se desempeña como profesor en el área de lingüística en el mismo programa. E-mail: jurangos@yahoo.com

Introducción

En alguna ocasión el escritor colombiano Gabriel García Márquez, durante una entrevista (Betancur, 1985, citado por Williams, 1992: 119), manifestó: “*Cien años de soledad* es un intento de escribir un vallenato de 450 páginas”. Si no se conociera la génesis de la obra (y del autor mismo), y el contexto cultural que sirve de trasfondo a su creación, podría pensarse que esa frase constituye otra de las recurrentes hipérboles del novelista. Sin embargo, es claro que *Cien años de soledad*, publicada originalmente por la Editorial Suramericana de Argentina en 1967, recoge muchas de las manifestaciones de la tradición oral que ya hacían presencia en los cantos vallenatos desde mediados del siglo XIX. De tal modo que cuando García Márquez caracteriza *Cien años de soledad* como un vallenato extenso, también está aplicando la fórmula contraria: está caracterizando las composiciones de este género como textos narrativos.

La música vallenata forma parte de las tradiciones populares más antiguas del Caribe colombiano. Sus orígenes se ubican a finales de la primera mitad del siglo XIX, en las regiones de la Alta Guajira y el Magdalena Grande². Los distintos investigadores culturales afirman que los antecedentes más próximos al génesis de este aire musical se encuentran en los cantos de vaquería, y más allá, en la tradición juglaresca del Medioevo. De hecho, la imagen que se tiene de los primeros cantores vallenatos es la de un hombre con sombrero de ala grande, una guitarra y una botella de ron, que pasea de pueblo en pueblo cantando alegrías y desgracias ajenas a la espera de encontrar el destinatario de los mensajes. Esa imagen es la que aparece en *Cien años de soledad* cuando el narrador alude a Francisco “el Hombre”, un personaje mitológico de la cultura popular costeña de Colombia que, según el narrador, iba por las poblaciones de La Guajira llevando las últimas noticias. La denominación a esos antiguos cantores, representados en este ser mitológico, no podía ser distinta: *juglares vallenatos*.

La caracterización de los personajes vallenatos aparece en muchas canciones. La más conocida de ellas, “Compae Chipuco”, señala dónde se ubicaron y cuáles eran algunas características de su físico, su vestimenta y sus hábitos:

² Revisando la bibliografía sobre el origen de los aires vallenatos se encuentra que no existe coincidencia en el lugar de origen pero sí en la fecha. Cfr. Araújo (1973), Quiroz (1983) y Gutiérrez Hinojosa (1992).

Me llaman compae Chipuco y vivo a orillas de río Cesar
(bis). Soy vallenato de verdad tengo las patas bien pin-
tás, con un sombrero bien alón y pa remate me gusta
el ron

(“Compae Chipuco”³, José María ‘Chema’ Gómez)

Así mismo, al relacionar el origen del vallenato con los cantos de vaquería, se implica que el génesis de esta música se encuentra en las montañas o los campos del Caribe colombiano. Esos cantos se describen como pequeñas narraciones que se iban intercalando entre dos estribillos que usaban los campesinos para arrear el ganado:

¡Eh, eh, vaquita, vaca vieja! A mi comadre Francisca ay,
yo le vengo a contá que no descuide a su hija pues se la
van a robá ¡Eh, eh, vaquita, vaca vieja!

(Anónima, c 1870)

La presencia de una *jugaría* campesina y de los cantos populares asociados a las labores rurales permiten suponer que la tradición oral forma parte de los elementos fundacionales del vallenato. Por supuesto que los primeros cantores eran analfabetos, por lo que el vehículo para trascender sus mitos, leyendas, anécdotas, historias personales y ajenas era el relato oral (intergeneracional y descendente) y los cantos populares. Sin embargo, sólo en el segundo decenio del siglo XX el vallenato alcanza cierta notoriedad, aunque no goza de aceptación en las clases altas de las capitales de provincia, especialmente en Valledupar y Santa Marta, pues se sigue considerando *música de gente vulgar*. Esto no impidió, por supuesto, que el vallenato se siguiera difundiendo y comenzara a grabarse en discos de acetato. La primera grabación conocida, en 1942, fue la de Guillermo Buitrago; la organología de ese entonces estaba compuesta por guitarra, caja y guacharaca⁴. Tres años después, Abel Antonio Villa suprimió la guitarra y grabó un disco con el instrumento más representativo del vallenato: el acordeón.

Gracias a estas grabaciones, y a que los mismos cantores difundieron de manera personal sus propias canciones (al ser considerado un

³ Ciro Quiroz Otero (1983) ubica temporalmente esta canción en la década de 1930.

⁴ Según muchos investigadores esta organología representa la trietnia del vallenato: la guitarra representa el elemento blanco; la caja (pequeño tambor fabricado con corteza hueca de árbol y forrada con piel de ganado), lo negro, y la guacharaca (construida con una caña a la que se le hace una serie de ranuras horizontales para rasgar con un elemento de metal), lo indígena.

género marginal el vallenato no tenía mucha aceptación por otros medios, como la radio), esta música se diseminó por todo el Caribe colombiano. De allí que, dentro del género, se originaran otros subgéneros y ritmos de acuerdo con la región en la que se desarrollara⁵. Ese contexto permite explicar la temática de la canción que analizaremos en este trabajo: *El cantor de Fonseca*, compuesta por Carlos Huertas aproximadamente en 1959⁶ y grabada en 1973 por el cantante colombiano Jorge Oñate acompañado del conjunto de los Hermanos López. El objetivo consiste en describir los elementos del discurso narrativo presentes en esta composición.

Análisis de la estructura narrativa de “El Cantor de Fonseca”, de Carlos Huertas

- [1] Alguien me dijo: “¿De dónde es usted? (bis)
- [2] que canta tan bonito esa parranda,
- [3] si es tan amable tóquela otra vez
- [4] quiero escuchar de nuevo su guitarra.
- [5] Óigame, compa, usted no es del Valle
- [6] de Magdalena, ni de Bolívar,
- [7] pues se me antoja que sus cantares
- [8] son de una tierra desconocida”.
- [9] Y yo le dije: “Si a usted le inspira
- [10] saber la tierra de donde soy,
- [11] con mucho gusto y a mucho honor,
- [12] yo soy del centro de La Guajira”
- [13] “Nací en Dibulla, frente al mar Caribe (bis)
- [14] de donde muy pequeño me llevaron.
- [15] Allá en Barranca me bautizaron,
- [16] y en toda La Guajira me hice libre.
- [17] Yo vi tocar a Santander Martínez,
- [18] a Bolañito, a Francisco “el Hombre”,
- [19] a Lole Brito, al señor Luis Pitre,
- [20] los acordeones de más renombre.
- [21] Soy de una tierra grata y honesta
- [22] la que en su historia lleva mi nombre.
- [23] Yo soy aquel cantor de Fonseca,
- [24] la patria hermosa de “Chema” Gómez.

⁵ Son muchas las discusiones que se han generado en torno a la denominación misma de este género musical: vallenato. Algunos lo consideran excluyente con otros ritmos desarrollados por fuera del entorno de Valledupar, como las sabanas de Bolívar y Sucre y el Sinú, entre otros. Algunos artistas e investigadores musicales, como Adolfo Pacheco Anillo y Jorge Nieves Oviedo, proponen una denominación más genérica: música de acordeón del Caribe.

⁶ Testimonio del autor a este investigador. Cartagena de Indias, junio de 1993.

- [25] Viví en un pueblo chiquito y bonito (bis)
[26] llamado Lagunita de la Sierra,
[27] del que conservo recuerdos queridos
[28] emporio de acordeonistas y poetas.
[29] Allí toqué con Julio Francisco,
[30] con Monche Brito y con Chiche Guerra.
[31] Y conocí bien a Bienvenido
[32] el que compuso Berta Caldera.
[33] Ya me despido, soy Carlos Huertas,
[34] doy mi apellido y nombre de pilas.
[35] Yo soy aquel cantor de Fonseca
y soy nativo de La Guajira.

Si nos atenemos a la definición más clásica de narración, “narrar es relatar uno(s) hecho(s) que se han producido a lo largo del tiempo. La narración fija las acciones que acontecen en el suceder temporal, relacionadas con unos personajes y encaminadas a un determinado desenlace” (Álvarez, 2006: 17)⁷, “El cantor de Fonseca” se puede considerar un texto narrativo pues relata hechos que ocurren en una secuencia temporal (alguien, es decir, un personaje, *nace, se desplaza* –lo llevaron a otro pueblo–, lo *bautizan, se hace libre, ve tocar* y finalmente toca).

Este análisis simple permite vislumbrar que –como ya lo afirmaba García Márquez– es posible encontrar fuertes vínculos de las canciones vallenatas con los relatos literarios⁸. Y es que el alcance de la interpretación narrativa “que caracteriza los paradigmas del arte visual también caracteriza otros modos narrativos, especialmente la música. Instrumentos, tonalidades y temas melódicos principales pueden, de manera más o menos explícita o más o menos icónica, construir personajes y hacerlos transitar a través de esferas emotivas y de acción” (Ochs, 1997: 272-273). Es claro que el autor de “El cantor de Fonseca” ha creado un “personaje” –tratándose de un relato, podíamos decir que es un *homónimo* de su autor– que, a su vez, ha transitado por “esferas emotivas y de acción” –el texto se narra en primera persona, y en tal sentido, es muy vivencial y lleno de acciones asociadas a las “etapas de la vida” del protagonista–.

⁷ Tomamos esta definición, sin ninguna revisión crítica. Nótese que no establece diferencia entre los conceptos “narración” y “relato”, la cual se había establecido en las escuelas estructuralistas y funcionalistas. Considero que esta distinción tampoco es pertinente en este análisis, aunque no se descarta que en una ampliación de este trabajo haya que acudir a ella.

⁸ Como también ocurrió, por ejemplo, en México, en donde es fácil rastrear relaciones de los corridos rancheros con algunas de las producciones literarias de ese país.

Ahora, para adelantar un análisis más complejo, tomaremos como base la metodología del comentario narrativo de Darío Villanueva (1989), aunque –como base– no significa que se acojan a plenitud los criterios de análisis o no se agreguen nuevos criterios de acuerdo con algunos elementos que se pueden ir rastreando en la canción.

Historia y discurso

En la historia la canción se presenta como un relato autobiográfico. El protagonista cuenta su vida a partir de una pregunta desencadenante: “De dónde es usted” [1]. A partir de ella, el narrador-protagonista relata las distintas fases de su vida, desde su nacimiento en Dibulla, hasta convertirse en *el cantor de Fonseca*. Y de hecho el tema de la canción está construido sobre esta premisa: la auto proclamación del personaje como la voz más representativa de su tierra (la cual, por lo demás, y tal como lo muestra el narrador, es fecunda en cantantes y acordeonistas).

El discurso se construye como una estructura dialogada. Un primer personaje *pregunta* (acerca de la procedencia del “otro”), *evalúa* (que el “otro” canta una parranda *bonita*), *solicita* (que el “otro” toque de nuevo *su* guitarra), e *infiere* (que el “otro” es de una tierra *desconocida*, pues su modo de ejecutar la guitarra y de cantar no corresponde a uno de los estilos *conocidos*). El otro –el protagonista– responde la pregunta inicial: “Yo soy del centro de La Guajira”. Pero, enseguida, hace una analepsis y empieza a relatar su vida: desde el nacimiento hasta que se convierte en cantor (se manifiesta con la expresión “Allí toqué”) y se despide.

El texto está construido en tres estrofas de doce versos, y en cada una hay una configuración de los personajes desde una perspectiva actancial. En la primera –una estrofa de introducción– intervienen los dos personajes: uno pregunta y el otro responde. El primero sabe del segundo de *dónde no es* (“no es del Valle”, “del Magdalena”, “ni de Bolívar”) y quiere saber de *dónde es*. El otro –el protagonista– se identifica inmediatamente con una región. En la segunda estrofa el personaje narra las primeras etapas de su vida en las cuales él juega un papel *pasivo* o sólo es un testigo (*nace, lo llevan, lo bautizan* y ve tocar a otros artistas); el único momento que puede considerarse como cierta posición activa del personaje es cuando señala que “me hice libre” (sin embargo, en un análisis más de fondo, esta expresión implica “hacerse mayor de edad”, lo cual tampoco depende de la voluntad *activa* de las personas). En la tercera, el personaje asume posiciones activas (*vivió en –no lo llevaron a–* un pueblo chiquito y

bonito, y *toca* con otros acordeonistas –no *los ve tocar*, como en la estrofa anterior–) y finalmente se despiden.

En las dos últimas líneas de la estrofa dos y tres, el narrador utiliza unas fórmulas de auto identificación y auto proclamación similar. “Yo soy aquel cantor de Fonseca”, dice en la penúltima línea, [23] y [35], de cada una de esas estrofas. Pero establece una diferencia: en la estrofa dos el protagonista se siente como un *discípulo* de sus predecesores (ya habíamos dicho que en esta estrofa él asume una posición pasiva); Fonseca es su tierra, pero también lo es –o fundamentalmente lo es– de los *acordeones* de más renombre ([20], se refiere metonímicamente –instrumento por agente– a sus precursores musicales). En cierto modo, al valorar positivamente a sus émulo se está valorando positivamente como discípulo. En la tercera estrofa, por el contrario, se asume totalmente como el *cantor*. Líneas más arriba, [29] a [32], manifiesta que *allí toqué con...* Es decir, ya es un artista, un cantor. En últimas, un personaje activo.

En cuanto a una perspectiva sociológica, estamos frente a personajes que se pueden caracterizar como campesinos. Esto se demuestra con el uso de la expresión “compa” (apócope de *compadre*, aunque en este caso se usa sin los vínculos sacramentales de la expresión), la cual se usaba (se usa aún) entre los campesinos del Caribe colombiano. Su uso implica que era una relación entre iguales, pues esta expresión no era posible en relaciones jerárquicas, en cuyo caso se utilizaría “señor” (tanto de arriba hacia abajo, como a la inversa). Sin embargo, los personajes son unos *iguales desconocidos*; lo que ratifica esto es el uso de la forma de tratamiento “usted” para apelarse mutuamente. El primero pregunta: “¿De dónde es usted?” [1], y el segundo responde: “si a usted le inspira” [9]. En el Caribe colombiano, donde existe una clara tendencia al tuteo, el uso del *usted* sólo es posible entre desconocidos, o para respetar distancias jerárquicas o etáreas; en este caso, el que *uno* no supiera de dónde era el *otro* implica que no se conocían con anterioridad.

Modalización

La canción se narra fundamentalmente desde la perspectiva del protagonista. Sin embargo, en la primera estrofa él cuenta situaciones que corresponden a la perspectiva de (y son evaluadas por) su interlocutor: “[...] canta tan bonito esa parranda” [2] y “Óigame, compa, usted no es del [...] / pues se me antoja que sus cantares / son de una tierra desconocida”, [5] a [8]. En cierto modo, estas expresiones justifican las caracterizaciones que el narrador hará a continuación: de dónde viene y por qué *toca* de ese modo. De hecho, antes de señalar

su lugar de nacimiento, el narrador manifiesta los sentimientos que le produce el haber nacido en el centro de La Guajira: *mucho gusto y mucho honor* [11]. En adelante, todas las situaciones, personajes y lugares serán abordados desde su perspectiva y evaluados por él. De este modo ubica espacialmente el lugar de su nacimiento: Dibulla, “frente al mar Caribe” [13]. Al presentarse como un hombre nacido en el Caribe, también se caracteriza culturalmente: la música, el modo de hablar, las formas de tratamiento, el modo de vestir; en fin. Pero, al tiempo, se inscribe en una tradición pletórica de nombres y personajes que, a su parecer, *son los acordeones de más renombre*. Las cualidades de la tierra y de la gente se funden: “grata y honesta” [21]; podría pensarse que en esta frase se está usando algún *tropo* literario o una figura de desplazamiento, pero la tradición vallenata diría que *tierra y gente* son una sola cosa, y por tanto, tienen las mismas cualidades⁹. Esta valoración positiva de lo telúrico se mantiene a lo largo de la canción; en la última estrofa, por ejemplo, alude a la fecundidad artística de la tierra cuando señala que del pueblo donde vivió, Lagunita de la Sierra, conserva “recuerdos queridos” [26] y lo señala como un “emporio de acordeonistas y poetas” [28].

En cuanto a las voces, diremos que en un primer momento el texto presenta una clara *polifonía*, pues existen diversas –en este caso dos– voces: la del interrogador y la del protagonista. El personaje interrogador es actualizado en la canción mediante el estilo directo. No hay transición con el *que* y, además, no se traspone de la tercera a la primera persona (el narrador no dice, por ejemplo, *Alguien me dijo que si de dónde era yo*, lo que constituiría un estilo indirecto), sino que se toma la expresión tal como la expresó ese *alguien*. Sin embargo, a partir de la segunda estrofa, la voz del narrador monopoliza el texto, y esta situación se mantiene hasta el final. El personaje se despide ratificando su condición de cantor de Fonseca, pero no hay respuesta del interrogador inicial. Es decir, en todas las fases de la canción el narrador asume una posición de personaje y cuenta su historia y hace valoraciones. De allí que lo hayamos caracterizado como protagonista. Esto se podría graficar de la siguiente manera:

⁹ En una larga entrevista con Plinio Apuleyo, editada con el título de *El olor de la guayaba* (1980), García Márquez, nacido y criado en pueblos de influencia vallenata, atribuye la frialdad de los cachacos (habitantes del interior de Colombia) a que viven en una tierra fría.

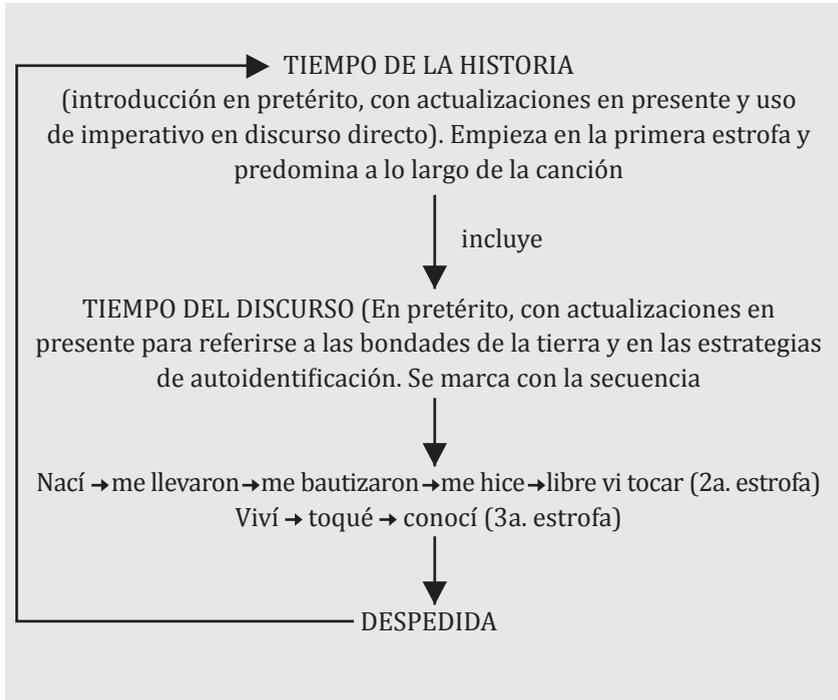
Estrofa Personaje	1 ESTROFA		1 ESTROFA		1 ESTROFA	
	Papel	Voz	Papel	Voz	Papel	Voz
INTERROGADOR (Alguien)	Interlocutor (Interroga)	Activa	Narratorio (Escucha)	Pasiva	Narratorio (Escucha)	Pasiva
PROTAGONISTA (Cantor de Fonseca)	Interlocutor (Responde)	Activa	Narratorio (Relata)	Activa	Narratorio (Relata)	Voz

Cronotopo

Las relaciones cronológicas y espaciales tienen una relación indisoluble en toda la canción. El narrador ha asumido sus hitos temporales en relación con ámbitos espaciales. Es decir, a cada etapa de su vida le corresponde un espacio distinto. Hay, en consecuencia, una movilidad temporal en relación con una movilidad espacial. En cuanto al tiempo, podemos señalar dos momentos: el de la historia y el del discurso. La canción se relata desde una recordación: el narrador cuenta que alguien le pregunta acerca de su origen, y a partir de allí él se presenta y salta hacia atrás (analepsis), para contar las distintas etapas de su vida –esto correspondería a la narración del discurso, contada cronológicamente (a partir de aquí el tiempo del discurso y de la historia coinciden, se hace proléptica), y abarca desde el nacimiento hasta la conversión del protagonista en el *cantor de Fonseca*-. De todos modos, la narración se construye básicamente en pretérito perfecto simple (*me dijo, nací, me llevaron, me bautizaron, me hice, vi, viví, toqué, conocí*).

Sin embargo, hay momentos narrados en presente que corresponden a la actualización de la situación desde la que se construye el relato, así mismo el narrador utiliza este tiempo verbal en las frases que sirven para su auto proclamación, o para señalar las bondades de su tierra. En este caso predomina el verbo atributivo *ser* en primera persona del presente (soy utilizado por el narrador en las líneas finales –última o penúltima– de todas las estrofas para señalar su origen o ratificarlo), o en tercera persona, singular y plural del presente, es y *son* (utilizado por el interrogador para referirse al *cantor* y a las características de sus *cantares*; y por el narrador para referirse a las bondades de su tierra). Igualmente, el narrador utiliza otros verbos en presente (*lleva* mi nombre, *conservo* recuerdos queridos, *me despido, doy* mi apellido y nombre de pila). El interrogador, por su parte, utiliza otros verbos distintos al *ser* (*canta* tan bonito..., *quiero* escuchar..., *se me antoja* que sus cantares...). Las únicas conjugaciones en modo distinto al indicativo las utiliza el interrogador: los imperativos *toque* (la) [3] y *oiga*(me) [5].

Las relaciones temporales podrían graficarse como sigue:



Espacialmente el narrador hace referencia a un macroespacio, el cual se señala en la última línea de la canción: “Yo soy nativo de *La Guajira*”. Sin embargo, en el final de la primera estrofa, afirma que sólo es de una parte de esa Guajira: del centro; en este caso, se puede hablar de un *mesoespacio*¹⁰. Finalmente, el narrador señala múltiples *microespacios*, a saber: el lugar en donde nació (“Dibulla”), en donde lo *bautizaron* (“Barranca”) y donde *vivió* (“Lagunita de la Sierra”). Esta región, el centro de La Guajira, corresponde a lo que el autor llama “Fonseca”. Hay dos referencias espaciales que son necesarias mencionar: una, el mar Caribe, que funge como un espacio de contexto e identificación cultural; y otra, el lugar en donde se *hizo libre*, toda “La Guajira”, que indica el carácter peregrino del cantor; es decir, su vocación de ir de pueblo en pueblo, algo similar a lo que hacían los antiguos juglares.

Estas referencias espaciales se pueden graficar de la siguiente manera:



Sin embargo, habíamos comentado que la relación tiempo-espacio es indisoluble, por lo cual es necesario mirar gráficamente esa relación, esto es, visualizar el cronotopo:

Cronotopo Estrofa	TIEMPO (ACCIÓN MARCADORA DE TIEMPO)	ESPACIO
PRIMERA ESTROFA	a) Encuentro (Interrogador-protagonista) b) Primera identificación personaje lugar	a) Innominado b) Centro de la Guajira (mesoespacio)
SEGUNDA ESTROFA	c) Nacimiento d) Desplazamiento pasivo (¿lo llevaron hacia dónde?) e) Bautizo f) Ve tocar a...	c) Dibulla (referencia al mar Caribe) d) Indefinido e) Barranca f) (Barranca, referencia implícita)
TERCERA ESTROFA	g) Vive en... (¿traslado activo?) h) Toqué con... i) Conocí a... j) Despedida e identificación	g) Lagunita de la Sierra h) Alli (anáfora de espacio g) h) Elipsis de espacio g) j) La Guajira (referencia al macroespacio)

Los personajes

En el relato –o, para ser más específico, en el escenario del relato– interactúan dos personajes. Uno, identificado por el narrador-protagonista con el indefinido *Alguien* (usado una sola vez en la primera palabra de la primera línea). Su voz –evocada en estilo directo por el narrador– domina las primeras ocho líneas de la canción. Este personaje no se caracteriza y de interlocutor, o si quiere, de interrogador en la primera estrofa, se convierte en personaje pasivo en las siguientes. Es decir, está configurado como un personaje plano. Es, por supuesto, el narratario del relato.

El narrador-protagonista, por su parte, se identifica inicialmente por su apelativo: *el cantor de Fonseca*, pero al final del relato, [33] y [34], *da su apellido y nombre de pila*: “Carlos Huertas”. Se considera el heredero de una tradición musical de la que fue testigo (vio tocar a personajes –famosos unos y mitológicos otros– del folclor vallenato, como Santander Martínez, “Bolañito”, Francisco “el Hombre”, Lole Brito y Luis Pitre), participante (tocó con Julio Francisco, con “Monche” Brito y con “Chiche” Guerra) o conoció (Bienvenido –Martínez, compositor vallenato–). En otro caso, señala directamente a otro hijo de Fonseca, “Chema” Gómez (mencionado al inicio de este trabajo como autor de la canción “Compae Chipuco”).

El narrador es un personaje que se identifica con su tierra y con el folclor. Se siente hijo privilegiado y se convierte –se auto denomina, más bien– como *el cantor de Fonseca*. El uso del pronombre definido lo hace único, o por lo menos, el mejor o más conocido de los artistas de su tierra. Pasa este personaje de *pasivo*, condición que prevaleció en la segunda estrofa, a ser *activo*, como se ve al final. En últimas, se convierte en el depositario de los conocimientos de los arcanos. Se configura, entonces, como un personaje redondo.

Fase complementaria

Pocas canciones del folclor vallenato como *El cantor de Fonseca* reflejan su relación con el contexto en el cual emergen. De hecho, en su estructura argumental se actualizan algunos de los debates que han ocupado durante mucho tiempo a los investigadores de este género musical. En un primer momento de la canción, cuando el interrogador señala que “[...] usted no es del Valle/ del Magdalena ni de Bolívar/ pues se me antoja que sus cantares/ son de una tierra desconocida/”, [5] a [8], hace referencia a una polémica antológica: el vallenato es sólo un ritmo –subgénero, más bien– dentro de un género: la música de acordeón del Caribe colombiano. En este caso, el vallenato

correspondería al subgénero que se desarrolló en el César y que tuvo como epicentro de difusión la capital de este departamento, Valledupar (apocopado en la canción como el Valle [5])¹⁰. Según Consuelo Araujo Noguera (1973: 39-60), el vallenato del Cesar se caracteriza porque se ejecuta en cuatro ritmos: paseo, merengue, puya y son.

Las otras regiones musicales son las de Magdalena y la de Bolívar en donde -sin menoscabo de los cuatro ritmos anteriores- se ejecutan otros: la cumbia, el pasebol, el porro, la gaita, en fin. Y claro, la otra región, la desconocida, es La Guajira, la cual, desde siempre, ha reclamado el derecho de ser considerada la cuna de la música vallenata, pues los ejecutantes más conocidos y más influyentes -los mencionados en la canción- nacieron en ese departamento. Esta canción constituye, entonces, además que un acto de auto proclamación, uno de reivindicación de La Guajira como epicentro de este folclor. Incluso, hace una reivindicación ajena: la de atribuir la canción "Berta Caldera" a Bienvenido (Martínez). Esta canción fue grabada como anónima en múltiples versiones, o atribuida a otros autores, hasta que Carlos Huertas develó la verdadera paternidad en "El cantor de Fonseca".

En cuanto a los aspectos intertextuales, es de suponer que en la música existen diversas variables de una misma temática (la auto proclamación como *los* cantantes de un lugar¹¹, el testimonio respetuoso a los primeros cantantes, las reivindicaciones a las personas y lugares, entre otras). En ese sentido, "El cantor de Fonseca" alude a una tradición musical en la que está enmarcada. De allí que evoque otras canciones (como "Berta Caldera") y a otros autores, acordeonistas y poetas nacidos en la región del compositor. El intertexto, en consecuencia, se encuentra en las mismas raíces culturales y musicales en las que nació, creció y aprendió a tocar el compositor de la canción.

Conclusión

El anterior análisis permite ratificar que la canción vallenata "El cantor de Fonseca" está configurada como un texto narrativo. En ella hemos encontrado los rastros de una tradición musical fuertemente cruzada por elementos de la tradición oral. El narrador cuenta la historia de su vida desde que nace hasta que se convierte en el cantor más reconocido de su tierra.

¹⁰ Valledupar es el escenario en donde se lleva a cabo el más grande de los eventos musicales de este ritmo: El Festival de la Leyenda Vallenata, el cual se realiza anual e ininterrumpidamente desde 1968.

¹¹ En el vallenato es posible encontrar canciones en las que los autores se auto proclaman como los cantores de un lugar: de Villanueva, del Valle(dupar) o de El Molino, algunas anteriores y otras posteriores a "El cantor de Fonseca".

Precisamente, la configuración de la tierra como espacio narrativo adquiere una relevancia fundamental, pues permite presuponer que –dada su característica de tierra grata, honesta, fecunda en artistas y poetas– el protagonista es hijo de una tradición. El narrador-protagonista recorre toda la región del centro de La Guajira (esto es, Fonseca) y asocia sus desplazamientos entre los microespacios con los momentos fundamentales de su propia existencia.

La canción está construida a partir de un diálogo entre una persona que interroga al protagonista (identificada en el relato con el indefinido *alguien*), y el narrador protagonista, quien inicialmente se identifica con un auto apelativo, el *cantor de Fonseca*, y al final de la canción *da su apellido y nombre de pila: Carlos Huertas* (un nombre que coincide con el del autor de la canción). Sin embargo, la interacción de los dos personajes sólo ocurre en la primera estrofa, pues en las dos siguientes la voz del narrador domina la estructura fónica del texto.

Finalmente, esta canción está orientada a mostrar las características musicales de una región del norte de Colombia, La Guajira. El narrador enumera una serie de artistas que le precedieron y otros con los cuales coincidió, nacidos en su tierra, con el fin de manifestar que en ella fructificó una tradición de la cual es el heredero. Al tiempo, establece una diferencia con otras regiones musicales del Caribe colombiano: Valle(dupar), Magdalena y Bolívar.

El cantor de Fonseca, por lo tanto, demuestra que la narración forma parte de las expresiones fundamentales del vallenato. Las mismas que le permitieron escribir a García Márquez un extenso vallenato de 450 páginas.

Bibliografía

- Adam, Jean Michel & Lorda, Clara Ubaldina (1999). *Lingüística de los textos narrativos*. Barcelona: Ariel.
- Alcoba, Santiago (coord.) (1999). *Laoralización*. Barcelona: Ariel.
- Alvarez, Miriam (2006). *Tipos de escrito I: Narración y descripción*. Madrid: Arco/Libros.
- Araújo de Molina, Consuelo (1973). *Vallenatología. Origen y fundamentos de la música vallenata*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Gutiérrez H., Tomás Darío (1992). *Cultura vallenata, teoría y pruebas*. Bogotá: Plaza y Janés.
- Ochs, Elinor (1997). "Narrativa". En Van Dijk, Teun (comp.) (1997). *El discurso como estructura y proceso, estudios del discurso: introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.

- Mendoza, Plinio Apuleyo (1980). *El olor de la guayaba, entrevista con Gabriel García Márquez*. Bogotá: Oveja Negra.
- Oñate Martínez, Julio César. (2003). *El ABC del vallenato*. Bogotá: Taurus.
- Otaola Olano, Concepción. (2006). *Análisis lingüístico del discurso: la lingüística enunciativa*. Madrid: Ediciones Académicas.
- Quiroz Otero, Ciro. (1983). *Vallenato, hombre y canto*. Bogotá: Ícaro Editores.
- Rubio Martín, María; De la Fuente, Ricardo & Gutiérrez, Fabián. (1994). *El comentario de textos narrativos y teatrales*. Salamanca: Biblioteca Filológica-Ediciones Colegio de España.
- Villanueva, Darío. (1989). *El comentario de textos narrativos: la novela*. Valladolid-Gijón: Júcar-Aceña.
- Williams, Raymond (1992). *Novela y poder en Colombia, 1844-1967*. Bogotá: Tercer Mundo.

