

DISCURSO MUSICAL Y DISCURSO LITERARIO: LA AMALGAMA DEL SENTIR CARIBEÑO BAJO EL RITMO DEL ACORDEÓN

YANETH SANDOVAL CAMACHO¹
LUIS JAVIER HERNÁNDEZ CARMONA²

“Oiga usted el acordeón, lector amigo, y verá con qué dolorida nostalgia se le arruga el sentimiento”.

Gabriel García Márquez

LA MÚSICA DE ACORDEÓN Y LA CULTURA PLURAL

El vallenato, máximo representamen³ de la música de acordeón, hoy día declarado patrimonio cultural de la humanidad por parte de la Unesco, es un complejo campo semiótico que involucra en sus espacios de significación diversos elementos, que en la amalgama del discurso literario y el discurso musical, presenta una riqueza simbólica que se ha metamorfoseado desde lo testimonial hasta lo patrimonial. Y es importante destacar este aspecto porque con él estamos infiriendo sobre las raíces ancestrales de esta manifestación folclórica y su decantación a través del sincretismo que permite su permanencia y su afianzamiento en el espectro cultural latinoamericano, y obviamente, representando al Caribe colombiano en toda su fuerza y extensión.

1 Formación humanística. Orientadora de procesos en la comunicación para el desarrollo de un ser social en el campo educativo. Licenciada en Lenguas, Magíster en Educación y Doctoranda en Ciencias Humanas de la Universidad del Zulia. ysandoval2@unisimon.edu.co

2 Profesor Titular Universidad de Los Andes-Venezuela. Doctor en Ciencias Humanas. Miembro Correspondiente de la Academia Venezolana de la Lengua. Coordinador del Laboratorio de Investigaciones Literarias y Semióticas (ULA-LISYL). Editor-Jefe Fondo Editorial “Mario Briceño-Iragorry” ULA-NURR. hercamluisja@gmail.com

3 La noción de representamen es utilizado en el presente trabajo a partir de las definiciones de Charles Sanders Peirce, quien considera al signo un representamen; algo que está por algo para alguien en algún aspecto o capacidad. Y al mismo tiempo permite la elaboración de un signo más desarrollado o complejo a través de una serie de asociaciones de significación. En el caso del acordeón, este permitirá la asociación con el vallenato como género aglutinante, pero paralelamente, será reconocido a través de la abstracción referencial del instrumento.

Y es importante recalcar esta metamorfosis que se produce entre lo testimonial y lo patrimonial porque allí radica en muchos sentidos la esencia semiótica de la música de acordeón y su establecimiento de un imaginario que rebasa lo estrictamente musical y se acendra en el sentimiento Caribe, identifica al Ser Caribe que trasunta desde lo regional hacia lo universal. De allí que podamos articular nuestra reflexión desde las teorías de Paul Ricoeur en su planteamiento *Del texto a la acción*, cuando expresa: “La conciencia sólo se convierte en universal al entrar en un mundo de la cultura, de las costumbres, de las instituciones, de la historia. El espíritu es la efectividad ética” (2001, p.261).

En este sentido, la música de acordeón se universaliza en su devenir por la historia y la cultura, se atemporaliza en medio del espíritu y las relaciones intersubjetivas que devienen del desdoblamiento de los interpretantes a partir del discurso literario y el discurso musical en su interrelación semiótica y la constitución de una imprescindible semiosis al momento de re-significar los procesos culturales caribeños y colombianos en general. Pero no desde una óptica meramente mediática o de fenómeno musical que hoy sacude al mundo con las diversas acepciones y adaptaciones musicales que se le han hecho, e indudablemente han contribuido a su arraigo y sostenimiento en el mundo.

Porque la música de acordeón ha dado un salto cualitativo desde sus manifestaciones originarias hasta nuestros días, lo que nos lleva a proponer este estudio semiótico para indagar sobre la recurrencia referencial que sostiene esta manifestación cultural asida entre el pasado y el presente. Obviamente, no se trata de anclarnos en un pasado estático y pretender desarrollar un trabajo desde la inamovilidad histórica-cultural. Eso está muy claro; el pasado no puede ser un *país extraño* como lo titula Lowenthal, en sus reflexiones:

Así, venerado como una fuente de identidad de la comunidad, apreciado como un recurso precioso y en peligro, el ayer se convirtió en algo cada vez más diferente del hoy [...] El pasado es un país extraño cuyas carac-

terísticas están configuradas de acuerdo con las predilecciones actuales; su rareza está domesticada por la forma en la que conservamos sus vestigios [...] Nuestros propios pasados, más numerosos y exóticos, apreciados como vestigios, están despojados de los significados iconográficos que una vez encarnaron. (1998, p.8).

Bajo estas reflexiones, nuestra perspectiva se perfila hacia esos ‘significados iconográficos’ que encarna la música del acordeón y sirven de sustento referencial a través de su evolución como género musical y manifestación literaria, haciendo profundo énfasis en el discurso literario que soporta las composiciones musicales y contienen las isotopías fundacionales que permiten establecer una relación simbólica y de sostenimiento de un imaginario preponderantemente telúrico-sensible. De esta forma se asume lo originario como base testimonial-identitaria sin menoscabo de las manifestaciones dentro de los espacios de la cotidianidad, puesto que:

Hay que interesarse no en los productos culturales ofrecidos en los mercados de bienes, sino en las operaciones que hacen uso de ellos; hay que ocultarse de las “diferentes maneras de marcar socialmente la diferencia producida de un dato a través de una práctica”. Lo que importa ya no es, ni puede serlo, la “cultura erudita”, tesoro abandonado a la vanidad de sus propietarios. Ya no es más la “cultura popular”, denominación tomada del exterior por los intelectuales que inventariaron y embalsamaron lo que un poder había eliminado ya. (Giard; 1990, p.XVIII)

Entonces la propuesta se afianza en revisar la impelencia simbólica de la música de acordeón desde la cultura plural, que es quien garantiza la permanencia de lo autóctono-originario en la reinención de la cotidianidad como imaginario que permite la confluencia de diferentes semiosis o formas de construcción de significado desde la dialéctica simbólica establecida entre los interpretantes, el texto y los contextos a manera de resignificación de los contenidos simbólicos que embragan los elementos constituyentes de la semiosis.

Por ello, el vallenato se puede estudiar desde diferentes campos del cono-

cimiento, y a partir de diversas metodologías de análisis, entre ellas, la semiótica como proceso de resignificación desde diferentes posicionalidades enunciativas que permiten tener un acercamiento de interpretación de este fantástico acontecimiento cultural social, político, económico, religioso. Puesto que en él convergen diversos discursos que para efectos de este trabajo hemos puntualizado como: discurso musical y discurso literario; una manera de destacar la magia estética en función de los contextos y de los sujetos intervinientes-interpretantes.

Pero además, interesa sobremanera destacar *el acordeón* como representamen fundacional de este género musical, que paulatinamente se ha instituido a manera de isotopía concatenante dentro de los universos simbólicos contenidos dentro del vallenato. En tal sentido, se pretende con la inclusión de la música vallenata en este documento, exaltar y pluralizar una cultura de la música que hace parte del folclor de un país para resignificar el sentido del acordeón y su figuración simbólica que sirve de embrague entre el discurso literario y el discurso musical dentro del vallenato. De esta manera, valorar la poesía, la narración y su vinculación con el hombre y la tierra que sirve de escenario en la que confluyen las diferentes isotopías y referencias, y sobre todo, interpretar al sujeto transfigurado en texto diversificado en las composiciones que añoran rescatar la idiosincrasia de los pueblos, producto de la relación con, su gente y su cultura.

De allí que semióticamente estamos hablando de la configuración de un *texto plural* que interprete las diversas resignificaciones de los contenidos culturales en medio de la cotidianidad; de lo cotidiano “sembrado de maravillas, espuma tan deslumbrante [...] como la de los escritores o los artistas. Sin nombre propio, toda suerte de lenguajes dan motivo a esta fiestas efímeras que surgen, desaparecen o recomienzan” (De Certau, 1999, p.216). E indudablemente el vallenato representa la cultura plural diversificada entre el discurso estético y el discurso musical como semiosis interactuantes de un fenómeno cultural asido a sus raíces identitarias; prolegómeno de un pasado y un presente en constante reactualización que requiere de nuevas formas de interpretación.

EL ACORDEÓN, LA DULCE ESTANCIA CARIBENA

Desde su mismo nacimiento el acordeón ha estado envuelto en una historia de disputas por su paternidad. Algunos historiadores lo ubican con el austríaco Cyrill Demian en 1829, quien debe renunciar a los derechos del invento en 1835 por las modificaciones que había sufrido. Pero lo cierto es que la música de acordeón siempre ha cautivado a los hombres, y su música entre ancestral y sentimental es una especie de enigma que hechiza las voluntades y las transporta a espacios estésicos⁴ y de encuentro de los sujetos consigo mismo y con los otros, en un complejo proceso intersubjetivo que permite el desdoblamiento de los enunciantes-percibientes en el discurso amalgamado de literatura y música; letra y cadencia impregnadas de una subjetividad trascendente y trascendida.

De esta manera, cuando referimos la subjetividad trascendente y trascendida estamos aludiendo a una interpretación desde el sentimiento que crea una forma de racionalizar los contenidos desde la espiritualidad o espiritualización de la referencialidad, lo que genera una significación que produce lógicas de sentido desde lo afectivo-subjetivo involucrando el mundo íntimo, experiencial y patémico de quienes reciben el mensaje, que en el caso de la música de acordeón se manifiesta por doble cadencia: la letra que comporta el sentido poético-metafórico, y el lenguaje musical. La gran alegoría de la poesía como onomatopeya que reconstruye los sentidos y significados, al mismo tiempo que permite la amalgama sensible que sostiene los vínculos empáticos y de reconocimiento entre sujetos, textos y contextos.

Porque el acordeón representa el instrumento de ritualización de las composiciones musicales, entendida esta ritualización como la ejecución particularizada de un ritmo determinado, pero siempre manteniendo la esencia universal de la música y su vinculación con lo cósmico en su doble vertiente de

⁴ Espacios estésicos, siguiendo las teorizaciones que hace Greimas (1990) en su texto *De la imperfección*, para incorporar las relaciones de reconocimiento del objeto estético a partir del 'estremecimiento' de los interpretantes en la formulación de criterios patemizados. Esto es, la conmoción del interpretante espiritualiza el objeto y se convierte en reflejo de sí mismo.

unión a un mundo primigenio donde mora el espíritu, o como la expresión y comunicación entre los hombres, los tiempos y las historias, constituyéndose la música en “una zona intermedia entre lo diferenciado (material) y lo indiferenciado (la “voluntad pura” de Schopenhauer)” (Cirlot, 1991, p.319). E indudablemente, la música se transfigura en espacio de la enunciación donde convergen palabra, sonidos, articulaciones corporales y expresiones metafóricas que crean escenarios alternativos de significación.

Así que entramos a las dimensiones de una voluntad sensible que rige los principios de la racionalidad hacia el sujeto mismo y no estrictamente sobre el objeto de conocimiento. O más bien, el objeto de conocimiento se reconoce a partir del sujeto que es estremecido por una experiencia musical que permite su tránsito hacia la memoria, los recuerdos y la nostalgia como la gran decantadora de los espacios ensoñativos; nostalgia donde confluye lo telúrico, los motivos y el hombre en su constante búsqueda existencial que lo ayude a sostenerse en medio del mundo y sus vicisitudes, haciendo de la música una constante lectura del mundo y los seres que a través de ella construyen nociones de realidad.

Y desde este punto de vista, tanto las ejecuciones, los ejecutores; como los instrumentos musicales adquieren una importante fascinación porque permiten extrapolar realidades y crear mágicas situaciones que involucran tiempos y realidades neutrales que permiten al hombre desincorporarse de la conciencia histórica e ingresar a los confines de la conciencia cósmica⁵, o conciencia de la trascendencia y vuelo del espíritu. De allí que el acordeón, respondiendo a esa iconografía de lo sublime que es la música, siempre ha despertado una fascinación, tal y como lo demuestra don Pío Baroja en su *Elogio sentimental al acordeón*⁶:

5 La conciencia cósmica es la articulante de las semiosis simbólicas que permiten al hombre interpretar la realidad desde las perspectivas de realidad/ficción; ambos mecanismos como formas articulantes de sentido y referencia simbólica. Tal es el caso del mito, la religión, la tierra y sus dimensiones cosmogónicas, entre otras.

6 El *Elogio sentimental del acordeón* es un capítulo de *Paradox Rey* una de las novelas que componen la trilogía *La vida fantástica* de Pío Baroja, publicada en 1906.

¡Oh modestos acordeones! ¡Simpáticos acordeones! Vosotros no contáis grandes mentiras poéticas como la famosa guitarra; vosotros no inventáis leyendas pastoriles, como la zampona o la gaita; vosotros no llenáis de humo la cabeza de los hombres, como las estridentes cornetas o los bélicos tambores. Vosotros sois de vuestra época: humildes, sinceros, dulcemente plebeyos, quizá ridículamente plebeyos; pero vosotros decid de la vida, lo que la vida es en realidad. (Baroja, 1948, p.265).

Lo que destaca la fascinación de este integrante de la Generación Modernista Española del 98⁷ por el acordeón y su referencia patémica dentro de las expresiones musicales y su circulación directa y decisiva con el sujeto. Al mismo tiempo que nos deja conocer la vinculación del instrumento con el alma popular de los pueblos, que indefectiblemente está unida y estrechamente vinculada a lo telúrico como base o soporte de todo estamento cultural. Porque indudablemente toda la historia de la humanidad está contenida en la relación entre dos grandes isotopías fundantes: Dios y la tierra como principios originarios para que nacieran las grandes civilizaciones y se extendieran bajo el vuelo de la palabra y la música, quienes también mantienen secularmente un vínculo indisoluble que con el paso del tiempo se ha convertido en binomio creador de nuevas formas de significación-representación.

Y particularmente en Colombia, huelga referir esa vinculación del acordeón con el alma telúrica de los pueblos, que sin caer en precisiones historicistas, representa el sincretismo e hibridez étnica-cultural propio de la América mestiza, y que a partir de ese arraigo en el corazón de las comunidades se expresa inicialmente como manifestación testimonial, para luego convertirse en patrimonio. Esto es, en isotopía cultural que soporta las bases identitarias de una nación. E indudablemente, la costa Caribe estrecha sus vínculos culturales e idiosincráticos alrededor de la figura del acordeón

7 Es menester hacer hincapié en la importancia que tiene para los modernistas la prevalencia del espíritu en las diversas formas artísticas a través de las cuales se manifiesta el hombre. El modernismo se constituye en propuesta para rescatar la sensibilidad amenazada por la razón de las propuestas positivistas, y mostrando la vinculación del orden estético con la existencia de los artistas que intentan presentar ante lo estrictamente racionalista y objetivo, una nueva forma de apreciar la realidad y proponer el espíritu y la letra como formas de resignificar el mundo.

y la música que brota nostálgica de sus acordes, para constituirse en esa dual referencialidad entre lo histórico y lo cósmico que regentan la música vallenata.

A regiones de la costa Caribe colombiana como Córdoba, Sucre, Cesar, Atlántico, la Sierra Nevada, el Magdalena, La Guajira y la provincia de Valledupar se le atribuye el reconocimiento geográfico-histórico que se ha extrapolado de sus orígenes y localidad específica a través de la música del acordeón y su vinculación a la pluralidad cultural, y donde ingresa el contenido nostálgico de las composiciones musicales al siempre referir al espectro telúrico enraizado a través del sentimiento y la congoja. Sentimiento y congoja que no es significado como un lamento, sino recurso ensoñativo que permite interactuar con los espacios originarios y fundantes a través de las cuitas que anhelan y desean vehementemente ese encuentro con lo telúrico y sus cosmogonías concomitantes.

Valledupar es la capital del departamento del Cesar en Colombia. Su nombre deviene de la hibridez entre lo telúrico y lo originario. Desde el punto de vista geográfico es un lugar que está ubicado en un valle y Upar fue un jerarca representativo y guerrero del grupo precolombino. De aquí surge Valle de Upar, que según la historia, los españoles dieron el nombre a todo el Valle situado entre la Sierra Nevada, la cordillera de los Andes, el río Magdalena y el sur de la península de La Guajira, también llamada provincia de Valledupar y de Padilla.

EL VALLENATO, LA CONFLUENCIA DE LO MÁGICO-MARAVILLOSO

El vallenato es un género musical autóctono de la Costa caribe colombiana, que en su estructura diversifica la influencia blanca, negra e indígena⁸; las

8 Indudablemente el vallenato ingresa a la referencialidad cultural latinoamericana como testimonio del mestizaje creador, característica extraordinaria de ese mestizaje fecundo y poderoso donde se afirman los valores identitarios de América Latina. Una originalidad y tarea creadora que no cesa y se convierte en objeto dinámico que hasta nuestros días sigue produciendo un nuevo lenguaje para la expresión del hombre. Y lo más importante es que sin forzar o adular las constantes referenciales pueda mantenerse dentro del colectivo en su esencia existencial y creadora.

referencialidades telúricas, cósmicas y humanas que privilegian al Ser en sus diversidades y relación con sus contextualidades. Íntimamente ligado a la topografía y los sentires ancestrales, esta música se clasifica de acuerdo a patrones musicales característicos: vallenato-vallenato, referido en función de la región descrita anteriormente; el vallenato-bajero se ubica en el territorio del actual departamento del Magdalena, y vallenato-sabanero que comprende gran parte de los departamentos de Bolívar, Sucre y Córdoba. Esta referencialidad geográfica podría justificar las tendencias por establecer la génesis de la música vallenata en esta región.

Sin embargo, nuestra preocupación no es exactamente encontrar el lugar preciso de origen, sino estudiar el vallenato como *práctica semiótica* que ha generado un intercambio simbólico desde lo intratextual, lo contextual y lo dialógico en función a lo identitario que no solo involucra a Colombia, sino es parte de Latinoamérica, lo que amplía enormemente las concepciones sobre región y su noción de integración cultural, y de allí, la figuración de una isotopía concatenante que permite establecer una lógica de sentido dentro de la dinámica cultural como eje de circulación referencial y resignificación de las semiosis⁹ constituyentes.

Estas semiosis constituyentes son entendidas como las diversas agregaciones y asimilaciones que con el paso del tiempo han operado en la música vallenata a manera de campo semiótico; en la diversificación de las composiciones poéticas y las adaptaciones de las expresiones musicales. Porque lo que sí tienen en común las regiones mencionadas es que vibran y viven la música con el mismo sentimiento, estableciendo una relación intersubjetiva que permite la confluencia de enunciantes-atribuyentes a partir de los órdenes patémicos diversificados en las diferentes y disímiles manifestaciones espirituales de los pueblos, por lo que hay que recalcar el sentido espiritual de la música vallenata como compleja interpretación de las más

9 Bajo la referencia de semiosis queremos referir las relaciones de significación-representación que se producen en un campo o espacio semiótico, entendido este a su vez como la convergencia simbólica que genera posibilidades de interpretación de un acontecimiento a partir de diversas lógicas de sentido. Bajo esta particularidad se está enfocando la semiótica como una perspectiva metodológica.

sentidas manifestaciones de los seres, que arraigados en la tierra y el sentimiento, resignifican las realidades desde su cotidianidad, donde música y vida, son ejercicios que se complementan en el diario convivir.

Esta música no es un artificio de la creación estética, sino más bien la creación estética que cohabita con el diario devenir de los hombres en vivo reflejo de sus costumbres y faenas; –ilusiones y desengaños–; utopías y nostalgias. Es el hombre mismo, que bajo los artilugios de la ensoñación, invoca el discurso metafórico para interpretar realidades más allá de cualquier lógica racional u objetivada. Porque la música vallenata une y diversifica; afianza y expande el sentir Caribe dentro de la universalidad del sentimiento y la convocatoria a través de la afectivización de los referentes, lo que indudablemente lo ata a un colectivo que cada día involucra más adeptos sin importar raza, color, nacionalidad; sencillamente, a quien se sienta convocado por el sentimiento que reúne lo mágico y lo maravilloso como forma de ‘leer’ el mundo.

Así que en el vallenato, y su consiguiente desdoblamiento en la música de acordeón como representamen generador de significación, produce la recurrencia referencial en cuanto a los temas narrativos y líricos de sus textos, donde las isotopías del amor, la naturaleza, la nostalgia por lo telúrico y por la sociedad que cambia, crean ejes temáticos que van mudando de piel en función de las regiones geográficas o manifestaciones patémicas, pero siempre manteniendo la hegemonía en cuanto a la expresión del Ser a partir de la música, donde la música es vida, y la vida, motivo para reflejar y verse reflejado. Y desde esta reflexión es menester referir que no es la paternidad de la música de acordeón la que promueve la escritura de este texto, sino más bien, el momento de pensar en la música de acordeón desde sus creadores, compositores, intérpretes y ejecutores; la música de acordeón como universo simbólico que sirve de junción a la diversidad que apunta hacia la búsqueda de la unicidad semiótica en la confluencia de las interpretaciones.

Se puede afirmar sin lugar a equívocos que la música de acordeón es una práctica de vida que involucra factores de disímiles y sincréticas procedencias que llegan a conjuntarse en el espíritu humano para formar una manifestación musical que integra y compele a través de sus discursos poéticos, ritmos musicales y manifestaciones dancísticas a través del baile; manifestaciones todas ellas que manifiestan la euforia y el compromiso con la tierra mágica que inspira tan afortunado y característico ritmo, donde la cotidianidad se convierte en espacio ‘sagrado’ para diversificar lo sublime a través del discurso estético y los intentos del hombre por exteriorizar su sensibilidad trascendente, que en pablaras de Kant, representan:

El hombre, que por medio de la razón pueda fijarse a sí mismo sus fines, o, en el caso de que haya de tomarlos de la percepción exterior, pueda juntarlos con fines esenciales y universales y entonces juzgar también estéticamente la concordancia con aquéllos: este hombre es, pues, entre todos los objetos del mundo, el único capaz de un ideal de la belleza, tal como la humanidad en su persona, en tanto inteligencia, capaz del ideal de la perfección. (1968, p.72)

Bajo esta apreciación kantiana se hace evidente la noción sobre lo *estésico* que referimos en párrafos anteriores y la conjunción de las formas y maneras de percepción a partir del hombre que conjunta en su interpretación (mirada) toda una serie de relaciones objetivas-subjetivas, y desde allí construye su noción de mundo que será compartida por otros mediante este mismo proceso de adecuación. Evidencia que en la música vallenata salta a la vista por su fuerza espiritual y establecimiento de lazos contiguos entre el hombre Caribe, el Latinoamericano y el Universal evocado en la manifestación musical y su influencia dentro del universo cultural y la dinámica que imprime a este.

Porque esta instrumentación del discurso estético dentro de la dinámica representacional del hombre, ha mostrado una vía alterna para referenciar el mundo y sus relaciones discursivas, tal y como lo apunta *Novalis* en sus Fragmentos y discursos (1995):

Poesía es presentación del ánimo –del mundo interior en su conjunto–. Es ya su medio, las palabras aluden a él, puesto que son la manifestación exterior de aquel imperio interior de energía. Del todo como lo hace la plástica respecto a las formaciones del mundo exterior, o la música en relación a los tonos. El efecto se sitúa en el extremo opuesto –en tanto que ella es plástica– aunque también existe una poesía musical que coloca el ánimo en un variado juego de movimientos. (p.115)

En todo caso se trata de hacer visibles y audibles los mundos íntimos, y al mismo tiempo, encontrar elementos correligionarios que permitan la inducción empática de las formas discursivas y su potencialidad para construir mundos posibles, atar toda lo representacional dentro del orden simbólico de los imaginarios, tal y como lo refiere Castoriadis al abordarlos como manifestaciones sociales:

Todo simbolismo se edifica sobre las ruinas de los edificios simbólicos precedentes, y utiliza sus materiales –incluso si no es más que para rellenar los fundamentos de los nuevos templos– como lo hicieron los atenienses después de las guerras médicas. Por sus conexiones naturales e históricamente ilimitadas, el significante supera siempre la vinculación rígida a un significado preciso y puede conducir a unos vínculos totalmente inesperados. (1983, p.209)

Dentro del orden de los imaginarios, la imprevisibilidad patémica rompe con la rigidez estructural de las formas simbólicas que se anclan determinantemente en lo lexical, lo que es desbordado en la música vallenata por la inferencia del discurso metafórico que permite la traslación extralingüística y acerca la manifestación musical a una filosofía del lenguaje donde se conjunta historia y narratividad, dos formas para balancear lo real y lo patémico en función de la manifestación del imaginario.

De por sí, el acercamiento a la música de acordeón a través de la semiótica provee las posibilidades de resignificación desde diversas perspectivas enunciativas, desde diferentes discursos articulados por las semiosis tex-

tuales, actanciales, contextuales y textuales. Es la forma de articulación metodológica para establecer relaciones dialógicas desde la intersubjetividad, y desde allí, definir vínculos referenciales-patémicos con otras instancias o perspectivas de análisis que indudablemente involucran al texto y el contexto a manera de estructurantes vitales del imaginario vallenato y sus implicaciones simbólicas.

Bajo esta referencialidad es importante destacar que dentro de las semiosis textuales ubicamos el discurso literario y el discurso musical; bajo la denominación de las actanciales, queriendo significar la presencia de los ejecutores de la música de acordeón, al mismo tiempo que incluimos los espectadores a quien va dirigida para potenciar la circulación sígnica y sus colateralidades. Mientras que las semiosis contextuales son todas aquellas que sirven de embrague y posibilitan el dialogismo entre los diferentes discursos e intérpretes; –siendo la responsable de la confluencia patémica-referencial. Y las semiosis textuales como ejes concatenantes de todos los anteriores elementos para permitir la diversificación teórica-metodológica de los objetivos pretendidos en este ejercicio semiótico y la música de acordeón.

MÚSICA DE ACORDEÓN: LOS ACORDES PATÉMICO-IDENTITARIOS

Indudablemente Latinoamérica está enmarcada dentro de lo telúrico como arquetipo fundacional; desde las Crónicas de Indias hasta nuestros días, el mundo primordial latinoamericano se mueve en torno a la noción telúrica que a través del arte y el discurso estético-musical se ha diversificado en múltiples acercamientos, o en todo caso, intentos de acercamiento del hombre para interpretar sus realidades. Así que, con toda propiedad académica podemos hablar de una *nostalgia telúrica* como estructurante histórico-identitario en Latinoamérica. Isotopía que al mismo tiempo permite la conexión con la universalidad, creando lazos empáticos que luego permiten la asimilación cultural bajo una relación profundamente intersubjetiva.

Esa nostalgia telúrica permite al europeo vencer la ajenidad en estas tierras y sentir las propias, hasta el extremo de llegar a defenderlas frente a sus congéneres, lo que indica la posibilidad de creación de espacios simbólicos que a la postre se convierten en los estamentos fundacionales de nuestro continente. Pero de igual forma esa nostalgia telúrica alimenta la tan emblemática utopía latinoamericana de reencontrarnos alrededor del Ser latinoamericano, o de la raza cósmica, como la llamó José Vasconcelos, ese lugar donde las definiciones y certezas coadyuvan en función de lo profundamente identitario.

E indudablemente en ese forjamiento de lo identitario o ciudadanía latinoamericana, la literatura, la música y el arte en general, han creado un espacio referencial donde se construye la historia patemizada que corre paralela a la historia cronológica-conmemorativa. Y es así como el referente telúrico se puede enmarcar como *continuum* semiótico que enhebra el decurso histórico desde el discurso estético y la figuración simbólica, donde el relato, la narración, la poesía sobresalen desde la tierra, y específicamente en la música, en la música de acordeón del Caribe colombiano. Las realidades se diversifican en el sonido que reinterpreta la forma de expresar y significar el acontecimiento desde el sentido patemizado, permitiendo la convergencia entre lo real y lo telúrico; –lo telúrico y lo espiritual–; que en resumen, es el discurso estético encarnado en el acordeón, magistralmente expresado en la canción *Nació mi poesía* de Fernando Dangón: “Amor de mis amores/ Tú que eres errante golondrina/Deja de ser alma peregrina, y escucha mis canciones/Ven a la tierra mía, mi tierra gloriosa de acordeones/Región laboriosa con mil dones/Seguro que aquí te quedarías”.

La música de acordeón desde la perspectiva semiótica se diversifica en las posibilidades de interpretación y los espacios enunciativos que generan la significación-representación dando cuenta de los cambios y evoluciones de esa música en función de las transmigraciones referenciales, que claramente se pueden notar en las siguientes situaciones de circulación signica; inicialmente quien ejecutaba el acordeón, componía y cantaba. Hoy no es así.

El acordeonero dejó de cantar para convertirse en emblemático ejecutante del instrumento que no solo refiere al momento de la ejecución, sino que simboliza todo un pasado memorial por quienes lo han ejecutado, lo que crea paradigmas sostenedores de la semiosis a través de la tradición y los principios didácticos-moralizantes.

Así mismo la figura del compositor es el embrague entre tiempos, sujetos y situaciones; la posibilidad polifigurativa de los textos permite la conjunción de tiempos y espacios, donde la patemia vista desde la semiótica de la afectividad-subjetividad permite la extrapolación isotópica y el anclaje simbólico a partir de la intersubjetividad. Además de compositor es intérprete de la realidad, 'lector' de realidades que las traduce a través del discurso metafórico homologado en letra y música; ritmo y cadencia que tocan las fibras más profundas. Así que las composiciones musicales sostienen la tradición e idiosincrasia, lo identitario-constituyente, y que a través de la adaptación a nuevas voces y ritmos certifican la permanencia de lo fundacional.

En este aspecto, y en referencia a las semiosis constituidas, es importante destacar que en cuanto a la música de acordeón ocurre un fenómeno interesante demostrado a través de las relaciones de autonomía e interdependencia que opera en las relaciones sígnicas, y soportadas por los siguientes fundamentos semióticos, que en su análisis pueden referir por separado enfoques intratextuales que permitan destacar desde el orden simbólico-figurativo las relaciones de significación-representación, y obviamente, estaremos aplicando la autonomía de los textos, como también podemos hablar de autonomía en la ejecución del acordeón y su figuración onomatopéyica.

Pero en lo que sí debemos insistir es en la interdependencia que todos estos elementos tienen cuando referimos el *producto* semiótico como el gran resultante de esas autonomías compartidas dentro de los espacios de significación, y los que permiten las concatenaciones de sentido y referencia, que además de ser un acercamiento analítico novedoso, ofrece un abanico

múltiple de posibilidades de interpretación o construcción de lógicas de sentido. Esta circunstancia enunciativa-metodológica permite establecer paridades entre temas, autores, ejecutores y textos de música vallenata; entendida esta paridad no solo desde las semejanzas sino también desde las oposiciones. Es porque ello manejamos el término de concatenación isotópica.

Esta peculiar iniciativa metodológica nos lleva a considerarla recurrencia referencial y la constitución de una relación isotópica que vemos profundamente soportada por la visión ensoñada de lo telúrico, tal y como aparece contenida en esta estrofa de la obra *Por ti Valledupar*, de Gustavo Gutiérrez Cabello, cuando dice: “Qué hermoso es decirle al Valle/Aquí estoy presente yo/Es la frase que debemos/Decir todos con honor/Siempre vivo enamorado/De tus paisajes de sol/Tierra de mi ensoñación”. Y es precisamente en esta semiosis traslativa-discursiva donde queremos hacer énfasis. Obviamente, advirtiendo que actualmente los conciertos de música de acordeón, en muchas oportunidades, responden más a la espectacularidad comercial que a la referencia testimonial-patrimonial, y donde esta última ha estado ubicada dentro del estudio de expertos en las áreas de la antropología, etnomusicología, folkloristas o aficionados que se aventuran en la indagación de tan complejo y sincrético tema.

Por ello nuestra intención encuentra soporte en el mundo del discurso estético, discurso que como realidad alternativa y paralela crea nuevos espacios de resignificación, tal es el caso de Gabriel García Márquez, quien impulsó el conocimiento del vallenato ante el mundo; su obra toda está impregnada del colorido y sabor de la música Caribe, puesto que sus personajes representan el alma Caribe que es alimentada desde la nostalgia telúrica esbozada en párrafos precedentes. Recordemos que en la ceremonia del Premio Nobel de Literatura 1982 en Estocolmo, fue acompañado por un conjunto vallenato reconocido, los hermanos Zuleta Díaz.

Además, incluyó en el epígrafe de su obra *Amor en los tiempos del cólera*

(1985), una estrofa de la canción *Diosa Coronada* cuyo autor es el insigne compositor Leandro Díaz, quien componía con los ojos del alma, pues era ciego de nacimiento. E indudablemente García Márquez introdujo y referenció el vallenato en su narratología por relaciones de amistad, gustos, ideologías o cercanías telúricas, lo que evidencia la inserción patémica dentro de su realidad literaria o mundos posibles literarios, dejando en evidencia que la literatura es la visión patemizada de la realidad para ser compartida a través de las relaciones intersubjetivas y la creación de lazos empáticos y de pertenencia simbólica mediante el arraigo de elementos fundacionales, idiosincráticos, que permiten la aparición de las magias y maravillas de una región Caribe entronizada en un imaginario inagotable que hoy identifica a Colombia ante el mundo, lo que evidentemente influyó de manera determinante en la inclusión de vallenato en la lista de salvaguarda urgente de la UNESCO, bajo la siguiente reflexión:

El vallenato es un género musical tradicional surgido de la fusión de expresiones culturales del norte de Colombia: canciones de los vaqueros del Magdalena Grande, cantos de los esclavos africanos y ritmos de danzas tradicionales de los pueblos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta. Todas estas expresiones se han mezclado también con elementos de la poesía española y el uso de instrumentos musicales de origen europeo. Nostálgicas, alegres, sarcásticas y humorísticas, las letras de las canciones del vallenato interpretan el mundo a través de relatos en los que se combinan el realismo y la imaginación. Los instrumentos tradicionales del vallenato son tres: la caja (pequeño tambor que se toca con las manos), la guacharaca (pedazo de madera con ranuras que se raspan con un peine de alambre) y el acordeón. Este género musical, que posee cuatro aires principales con esquemas rítmicos propios, se interpreta en festivales musicales específicos y también, esencialmente, en parrandas de familiares y amigos, por lo que desempeña un papel esencial en la creación de una identidad regional común. Además de su transmisión en esas ocasiones, el vallenato es objeto de una enseñanza académica formal. Actualmente, la viabilidad de este elemento del patrimonio cultural afronta una serie de amenazas, en particular las derivadas del conflicto armado existente en el país, exacerbado por el narcotráfico. Además, un nuevo tipo de valle-

nato está marginando el género musical tradicional y atenuando el papel que éste desempeña en la cohesión social. Por último, cabe señalar que cada vez se usan menos los espacios callejeros para las parrandas vallenatas, con lo cual se corre el peligro de que desaparezca un medio importante de transmisión intergeneracional de los conocimientos y prácticas. (UNESCO, 2015)

En este sentido la música vallenata aborda la interpretación de las composiciones que bajo los escenarios de la globalización permanecen dentro del acervo histórico-cultural, y que todavía se pueden rescatar si se aplican estudios que reconozcan el sujeto que enuncia en la ambivalencia cultural, textual y subjetiva. Esto aporta a la cultura colombiana y latinoamericana en general, el sostenimiento de esta música porque sensibiliza, concientiza y valora lo que se ha pretendido sustituir con el paso del tiempo. Y desde los ejes semióticos, darle una nueva mirada desde la articulación entre compositores, ejecutantes, contextos y espectadores bajo la dinámica patémica como forma de sostenimiento y asimilación de referencialidades que permitan la perdurabilidad en la evolución espacio-temporal.

Así que no se trata de mantenerse apegado a un pasado o una tradición como elementos inamovibles de la cultura, sino adecuar a los planteamientos lotmanianos de la cultura y sus nociones de semiosfera en cuanto a las *culturas no hereditarias*, soportadas en los siguientes asideros:

Cuando la civilización primaria formada como sistema de costumbres se anquilosa en tal medida que su redundancia aumenta catastróficamente, surge la necesidad de una autorrecodificación que se realiza como introducción de una gramática de la cultura. En esta etapa la gramaticalidad interviene como un principio revolucionador y conduce a una brusca complejización de la estructura interna del código de la cultura. (Lotman, 1998, p.139)

Y precisamente eso es lo que proponemos de la música de acordeón del Caribe colombiano, leerla desde una nueva gramática de la cultura que tenga la semiótica como basamento fundamental, y de esta manera se establece la

relación simbólica entre compositor, canciones y quien lo escucha, surgiendo así los diversos planos de la resignificación que dinamizan los textos y resignificar la referencialidad sin perder la base fundacional ni la perspectiva desde el presente y su proyección en el futuro. Por ello, atendiendo lo anterior y haciendo referencia a Ricoeur:

El significado del texto no está detrás del texto, sino enfrente de él, no es algo oculto, sino algo develado. Lo que tiene que ser entendido no es la situación inicial del discurso, sino lo que apunta hacia un mundo posible, gracias a la referencia no aparente del texto.(1994, p.100)

Y dentro de estos ejes semióticos o de resignificación, Greimas (1973) postula la existencia del universo semántico constituido por la suma de todos los significados posibles generados en los sistemas de valores de las culturas que convergen en una comunidad etnolingüística, universo semántico ante el cual, Greimas reconoce la imposibilidad del sujeto de concebirlo o captarlo en su totalidad. De allí entonces, introduce el concepto de narratividad en la base de la semiótica del discurso. Bajo esta referencia la música de acordeón será el gran texto de la multiculturalidad que centra su esencia en lo patémico del compositor como eje relacionante entre lo originario y lo presente, por tanto se presentará la música de acordeón como el discurso literario, poético y narrativo que merece estudios que puedan generar teorías para la conservación y salvaguardia como patrimonio histórico de la humanidad, pero también visto como la posibilidad de construcción de un gran imaginario que conduce por diversos caminos y veredas a los principios identitarios, la forma simbólica de andar nuevamente los caminos desandados, tal y como lo expresa el ya referido tema *Nació mi poesía* de Fernando Dangón: “Pero el folclor perdura/como el arwaco en la serranía/Como el río Cesar en loznía/Con sus aguas puras/Qué bellas melodías/Que compone el hombre sin premura/Y todos sus amigos murmuran/Qué hermosa y grande es la tierra mía”. Este imaginario ha sido patemizado y narrado a través de la ensoñación de la nostalgia telúrica, y que desde las teorías de la enunciación es la confluencia entre narración e imaginación como formas de construir las

nociones de realidad que se constituye en visión estética testimonial.

Al respecto, Greimas (1980) aporta como hipótesis que el significado solo puede ser aprehensible si se presenta de manera articulada o narrativizada. En segundo lugar sostiene que las estructuras narrativas pueden ser percibidas en otros sistemas independientes de las lenguas naturales, lo cual le permite postular la existencia de dos niveles de análisis: el superficial y el profundo, ambos constituyen el tronco donde se ubica la narratividad. Y precisamente eso sucede en la práctica semiótica del discurso musical, un nivel profundo como el propuesto en este trabajo con respecto a la música de acordeón, a quien creemos, se le han hecho desde el punto de vista semiótico, solo análisis superficiales y de corte tradicionalmente sociológico y de impacto mediático.

UNA CONCLUSIÓN PERENTORIA

De manera tal que en el discurso cultural reflejado desde las perspectivas patémicas se evidencia la transformación tanto en lo espiritual o sentimental como en su propia apariencia, pero que aún conservaría la belleza de la expresión telúrica que despierta las pasiones de los hombres y, básicamente, desencadena el deseo por recuperar la ciudadanía perdida entre los albores de la ciudad y los amenazantes tiempos actuales. Es pertinente mencionar estrofas del tema de Adolfo Pacheco, *El viejo Miguel* cuando dice “Yo me desespero, me da dolor porque la ciudad tiene su destino y tiene su mal para el provinciano/yo a mi pueblo no lo llego a cambiar ni por un imperio, yo vivo mejor llevando siempre vida sencilla”.

Y esa es la figuración semiótica de la música vallenata y su gran representamen encarnado por el acordeón, ese instrumento que dejó de ser un simple objeto sonoro, para convertirse en genuino representante de la cultura Caribe, de la interpretación del sentir de un pueblo que se sostiene en medio de la humanidad a través de una manifestación poética-musical-corporal-referencial que se pierde en la localidad para universalizarse en el alma de los pueblos del mundo.

En este sentido, la música vallenata se transfigura en semiosis impelente que genera nuevos campos de significación-representación a partir de la combinatoria de sincréticos elementos que permiten su asombrosa novedad y constante reactualización. La música vallenata es embrague entre tiempos y generaciones; –compositores y temáticas–; espectadores y anhelos que se ven compartidos en el gran texto de la cultura donde el hombre es el gran oficiante de la ritualidad estética que permite renombrar y significar realidades desde los más sentidos e íntimos lugares del alma y el mundo íntimo, que ha encontrado en el acordeón y la música vallenata su más fiel y representativo interpretante, como aparece reflejado la canción *Villanueva mía* de Hernando Marín: “Te doy el collar de mis años y el pozo de dicha de mi corazón/Y te dejaré para mañana, aunque tú no me des nada la creciente de mi amor. Te doy un pedazo de parranda, te doy una serenata con guitarra y acordeón”.

El sentimiento amoroso o amor cortés enraizado con la vida bohemia del intérprete/compositor de la música vallenata; la ilusión por la mujer pretendida se hace voz en la parranda caracterizada por la guitarra y el acordeón, donde estos instrumentos se hacen representamen del alma del sujeto que acude a ellos para entrecruzar en la cotidianidad sentimiento, palabra, voz y cadencia musical para que la súplica de amor surta el efecto esperado, lo que vincula esta circunstancia estética con toda la historia del arte y la conjunción del sentimiento y los medios para hacerlo conocer o comunicar como los mecanismos ideales para la vinculación intersubjetiva entre los amantes a través de lo exhortativo-exaltativo que recurre al discurso metafórico para expresar lo inexpresable contenido en el alma.

Entonces lo primordialmente identitario local se hace ‘cultura de lo plural’ a partir de la sensibilidad trascendente que transfiere el espíritu a la composición musical, la fuerza romántica que transforma realidades y muestra espacios y tiempos que no son reconocibles a simple vista, porque:

El espíritu humano, sabiendo muy bien que nunca captará lo infinito en

plena claridad, y cansado de su errabunda búsqueda de lo indeterminado, anuda su nostalgia a imágenes terrestres en las que parece amanecer un rayo de lo supraterrrestre. Ese místico aparecer de nuestra más profunda emoción en imágenes, ese resurgir de los espíritus del mundo... ese anhelo de lo divino en la intuición, eso es lo propiamente romántico (Ballestero, p.1985: 12)

Y en la música vallenata el espíritu trasmigra a través del ritmo característico de la tierra Caribe, convirtiéndose en amalgama sensible que posibilita, por una parte, la identificación con una tierra promisoría a través de la nostalgia telúrica que posibilita el sempiterno eterno retorno a las formas originarias. Y por la otra, se hace universal en la música que contagia espíritus y estremece cuerpos al ritmo pegajoso del acordeón como primera voz que devela imaginarios ensoñados y realidades mágicas. Es así como las mariposas amarillas de Mauricio Babilonia emergen de tiempo en tiempo para mostrar el dulce olor a la tierra y sus formas simbólicas, converger entre palabra y música de acordeón para señalar caminos y demarcar horizontes, o en palabras de García Márquez: “incorporar el arte a la vida cotidiana es tal vez el destino superior de las artes”.

BIBLIOGRAFÍA

- Ballestero, M. (1985). *El devenir y la apariencia*. Barcelona: Anthropos.
- Baroja, P. (1948). *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Castoriadis, en Buenfil, B. R. (2004). *Argumentación y poder, la mística de la revolución mexicana rectificada*. México: Editores Plaza y Valdez.
- Cirlot, J. (1991). *Diccionario de símbolos*. Colombia: Grupo Editor Quinto Centenario.
- De Certeau, M. (1974). *La Culture au pluriel*, Union Générale d'Éditions, Cit. en de Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana/ITESO/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1999, XXIII.

- García, M. G. Textos Costeños. Artículo de la columna Punto y Aparte, mayo de 1948. *El Universal*, Cartagena.
- Giard, L. (1990). Historia de una investigación. En: *La invención de lo cotidiano de Michel De Certeau*, Universidad Iberoamericana/ITESO/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos. México.
- Greimas, A. J. (1980). *Las adquisiciones y los proyectos*. En Courtés, J., Introducción a la semiótica narrativa y discursiva. Metodología y aplicación. Buenos Aires: Hachette.
- Greimas, A. J. (1990). *De la imperfección*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Kant, I. (1968). *Crítica del juicio*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Lotman, I. (1998). *Semiosfera II*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lowenthal, D. (1998). *El pasado es un país extraño*. Madrid: Ediciones Akal.
- Novalis. (1995). *Himnos a la noche/Cánticos espirituales*. Valencia: Pre-Textos.
- Pierce, C. (1932). *Collected Papers*. Cambridge: Harvard University.
- Ricoeur, P. (1976). Teoría de la interpretación. *Discurso y excedente de sentido*. Editores Madrid, España: Siglo XXI Editores.
- Ricoeur, P. (2001). *Del texto a la acción*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- UNESCO, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. *El vallenato, música tradicional de la región del Magdalena Grande*. Diciembre 1 de 2015.