

a propósito de una diferencia: el pasillo fiestero argelino, ¿una particularidad rítmica?

j. jairo montoya gómez*

1. TEMA

Hay palabras que por el uso y el abuso que de ellas hacemos acaban arrastrando en sus campos semánticos una verdadera proliferación de significaciones que les hacen perder la mayoría de las veces su pertinencia y sobre todo su razón de ser en el contexto en el cual ellas afinan sus "aperturas" de comprensión de los fenómenos que instauran; hasta el punto que ese desgaste por exceso que les hacemos sufrir, termina así dejándolas casi vacías.

Quizá sea ésta la suerte que han tenido que correr dos palabras claves para nosotros, en estos momentos de aparente des-

concierto e incomprensión de nuestra situación actual: CULTURA E IDENTIDAD.

Más allá de los usos ideológicos y de los "abusos" políticos con los que se manipulan en las instituciones más variadas de nuestra sociedad, deberíamos por lo menos intentar rastrear el horizonte de comprensión que ellas abren para esto que llamamos los fenómenos humanos.

Cultivo, labranza y cuidado son las acepciones más prístinas de la palabra CULTURA, indicando con ellas en primer lugar que es un **ejercicio continuo** del obrar humano, y en segundo lugar que esa actividad no distingue esas esferas de la "naturaleza" y del "espíritu" ya tan caras a nosotros en los conceptos opuestos del hacer práctico y del "cultivo" espiritual. Dicho brevemente: ni la cultura es un espectáculo para contemplar, ni su ámbito se reduce simplemente a la esfera espiritual. Dinámico por excelencia, este trabajo y cultivo **define** al hombre en su condición

* El autor es profesor titular de la Universidad Nacional, adscrito al Departamento de Humanidades de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional, Sede de Medellín.

de hombre, es decir en su relación con "su" mundo y con los "otros".

Es allí donde permite crear lazos, ataduras; donde el cultivo y el cuidado nos hacen "los mismos", justo porque reconocemos al otro como "el mismo" (*idem*), y al hacerlo así, nos reconocemos como **idénticos**. Pero es también allí donde con más ahínco se revela el reconocimiento de la diferencia como condición necesaria para la afirmación de la identidad, en tanto es imposible reconocerse a sí mismo como "idéntico" sin el respeto al otro como diferente.

Si esa actividad humana que es el teatro ha servido muchas veces como metáfora explicativa de la cultura y ello en toda la amplitud de su puesta en escena, podríamos buscar por el contrario en la tierra una metáfora geológica para comprenderla. O dicho con más propiedad, deberíamos rescatar el suelo filológico del que surge la palabra cultura para entender por qué ella es en sí una **metáfora geológica**.

Capas, sedimentos, estratos y niveles, configuran su formación. Ellos arrastran y atesoran el ejercicio de los hombres, sosteniendo o deteniendo sus procesos, a veces incluso transformando bruscamente sus estratificaciones, pero siempre marcando en la MEMORIA de la etnia, **sus huellas y registros**. Allí está la posibilidad de la repetición y de la transformación. Y allí está también la razón de ser de nuestro trabajo respecto a esto que llamamos cultura.

Esas representaciones colectivas que, desde los fenómenos de superficie como los hábitos y costumbres hasta las capas profundas de los valores y los símbolos, acaban constituyendo verdaderos engramas de reconocimiento de las colectividades humanas, pueden con toda pertinencia señalar los principios de identidad de una "cultura determinada".

Pero más allá de esas representaciones, más allá de la "CONCIENCIA" SOCIAL que ellas instauran (y tomamos aquí la

palabra "conciencia" en el sentido que le da la lingüística) y que los historiadores denominan con el término de "mentalidad", hay un sustrato de actitudes vitales (de "competencia" diríamos también en términos lingüísticos) que configuran el espacio de los IMAGINARIOS DE LA CULTURA.

Es allí donde el tejido de relaciones entre el individuo y el grupo configura lazos afectivos, "formas de comportamiento" que hacen posible la inserción del primero en el segundo, sin que dicha inserción pase necesariamente por el reconocimiento explícito de sus códigos, y que se nos ofrece a nosotros como un rico campo de trabajo.

Es aquí donde quiero proponer como simple ejemplo —y ello con la ilusión de que muy pronto estos trabajos particulares nos permitan adentrarnos en la indagación de nuestros "imaginarios de larga duración"— un pequeño ejercicio que tiene que ver con un engrama muy particular de nuestra condición humana: EL RITMO.

Ritmo vital y vivencial, que marca todo un comportamiento fisiológico anclado en valores y formas temporales; pero también ritmo que despliega en el "espacio humanizado" de nuestra cultura una verdadera estética social, presente en el lenguaje, en la fiesta, en las formas de comportamiento cotidiano, en el contexto pragmático que instaura, en fin en las cargas afectivas y valuativas que conlleva:

A propósito de una diferencia: el pasillo fiestero argelino, ¿una particularidad "rítmica"?

2. MOTIVO

Recostada en la ladera oriental de la cordillera central justamente al sur-este del Departamento, Argelia de María fue naciendo lenta y calladamente como la

mayoría de los pueblos antioqueños, al calor de ese proceso colonizador que desde comienzos del siglo pasado configuró la región del viejo Caldas.

Tres momentos precisos marcan su historia:

1861-1891: La búsqueda de un camino alternativo que permitiese la salida de Sonsón al río de la Magdalena y el proceso de persecución política que el Gobierno del General Mosquera impuso en la región del oriente antioqueño, hicieron posible la lenta consolidación casi que anónima, del poblamiento del sureste del Departamento.

Una de esas fondas que se formaron a lo largo de la "Cuchilla del Tigre" en el "Camino del Calón", vio surgir, justo a orillas de la quebrada Llanadas un pequeño caserío que recibió el nombre de "San Julián" en memoria de la esposa de su fundador Don Gregorio Gutiérrez González, quien con su cuñado Monseñor Isaza había buscado en estas tierras el refugio a la persecución del General Mosquera.

Cuenta la tradición que de vuelta del destierro, Monseñor Isaza regaló a sus fieles peones los terrenos en los cuales se reubicaría el caserío y que el poeta rebautizaría con el nombre de Argelia.

La encrucijada de los siglos XIX y XX (1890-1910 aproximadamente), abre otra dimensión al caserío: pronto se constata en la región una zona rica en yacimientos minerales que, como era de esperar, atrajo la mirada colonizadora del centro y del oriente antioqueño.

Confluyen allí gentes de Rionegro, Marinilla, Santuario, El Peñol y Sonsón fundamentalmente, quienes como arrieros, mineros, carpinteros o agricultores, irían a conformar lo que hoy pudiéramos llamar el "sustrato" cultural de nuestra raíz musical.

Pronto una rica toponimia que recreó los lugares del auge minero del departamento signará las veredas de la región: La

Mina, El Tesoro, El Zancudo, El Oro, La Plata, etc. Y allí, los Isazas, Sánchez, Serinas, Castañedas, Osorios, Cardonas, Galeanos, Orozcos, etc., irán configurando el amplio espectro de estos primeros pobladores.

En medio de esta geografía y en las manos de muchos de ellos, debió forjarse el "pasillo argelino". Al menos así lo indican los testimonios orales que aún pueden recogerse, y la presencia viva de algunos de sus intérpretes que desde las décadas de los 30s, 40s, cultivan su creación y ejecución.

Los años cincuenta marcan un tercer momento en nuestro pueblo. Un nuevo auge de la minería trae consigo ya no tanto una avalancha de pobladores, cuanto el resurgimiento de una actividad cultural que tuvo a comienzos de siglo émulos de la talla de Don Tomás Carrasquilla, Ricardo Rendón, Mauricio Botero, etc. Las tertulias literarias, las representaciones teatrales, los "escarceos" por la plástica y obviamente el interés por la música, irrumpen de nuevo en la vida del pueblo. Y con ellos, emerge con fuerza el pasillo, reiniciando treinta-cuarenta años de una rica producción que es la que hemos querido recoger y estudiar.

Es muy probable que las décadas de los 20-30s. vean engendrarlo. Lo que sí puede afirmarse es que desde los años cincuenta podemos rastrear una "particularidad musical" en el pasillo de la región, que a lo mejor indica una modalidad propia de este ritmo, quizá con un alcance topográfico más amplio de lo que llamamos propiamente Argelia.

Aún perviven figuras que lo moldearon en sus composiciones e interpretaciones; y una sucesión más o menos persistente de generaciones nuevas lo han cultivado, a veces incorporándolos a sus repertorios musicales sin clara conciencia de su "pertenencia" a nuestro pueblo, pero reconociéndolos eso sí, con los nombres de sus "compositores e intérpretes".

3. DESARROLLO: (PERO... ¿QUE PASILLO?)

Conocemos con el nombre de aires musicales andinos —y específicamente colombianos— aquella música que, dadas determinadas circunstancias de poblamiento y colonización, y ciertas particularidades regionales, geográficas, socioculturales y sobre todo de vida cotidiana signada por las labores agrícolas, por su estructura familiar fuertemente cerrada, por la segmentación peculiar de su tiempo vivido, por las relaciones afectivas y amorosas cifradas fuertemente en la desconfianza y el recato, fue amalgamando lentamente el legado europeo y africano con los aires y ritmos indígenas, para producir una gama amplia de manifestaciones musicales. Valses, danzas, bambucos, pasillos, torbellinos, guabinas, joropos, etc., conforman entre otros el amplio espectro de ritmos y melodías que junto a los festivos rajaleñas y a las rumbas criollas, identifican un mapa geo-musical bastante preciso en la región andina.

La influencia de la música europea de salón que vino a nosotros sobre todo de Francia y de Austria vía España y que se hallaba presente en los bailes y en los vals vieneses que tanto gustaban, es más que evidente en este ritmo específico del pasillo.

La forma binaria y la forma ternaria del minueto tan empleada por la música del siglo XIX, fue traída a los salones por la aristocracia criolla. Y es allí donde empieza a conformarse ese ritmo del pasillo, más ligero que el vals y cuya invención y ejecución llevarán a su culmen los compositores y las estudiantinas de fines del XIX. Sólo que esas formas binarias y ternarias no tendrían en él un desarrollo temático como el minueto.

El pasillo andino colombiano está compuesto generalmente de tres partes melódicas características, enlazadas entre sí la mayoría de las veces mediante la alternancia de sus tonalidades mayores y menores

y cuyo desarrollo se repite en estructuras dobles que respetan las tres partes melódicas para concluir retornando a la primera parte.

Tres instrumentos ya clásicos están presentes en su ejecución:

- la bandola o lira, como instrumento melódico.
- la guitarra marcante (o acompañante).
- el tiple acompañante.

El esquema armónico, rítmico y melódico del “pasillo andino”, un pasillo en tres por cuatro, cuya armonía es limpia y justa como dice el Maestro Luis Uribe Bueno, responde en su desarrollo melódico a una clara acentuación en el primer tiempo del compás, marcada incluso en forma evidente por la guitarra acompañante.

Pues bien: lo normal hubiese sido que el “pasillo argelino” obedeciese a este mismo esquema compositivo y de ejecución del pasillo andino colombiano. No obstante hay una serie de particularidades que le dan a su estructura y su interpretación un matiz específico que es el que intentamos explicitar:

—Primero: EL SOPORTE INSTRUMENTAL del pasillo argelino presenta modificaciones en la utilización de los instrumentos clásicos. Está compuesto fundamentalmente de tres instrumentos: una guitarra melódica (llamada popularmente guitarra puntera), una guitarra acompañante (o bajo marcante) y un tiple. Escasa presencia de la bandola o lira, actualmente casi en un total desuso, pero claramente ubicable en su “geografía” cuando existió como elemento clave para la interpretación del pasillo en algunas veredas de la región.

Como era de esperar, cuerdas de ACE-RO para lograr producir con ellas una SONORIDAD Y TIMBRE EXPRESIVOS, de importancia vital para su ejecución. Y en el tiple, una variación característica fundamental: a diferencia de las “requintillas” que configuran las notas SI, SOL, RE, de las cuerdas 2ª, 3ª y 4ª del tiple clásico.

sico, en el tiple acompañante del pasillo argelino el SI, cuyo registro tímbrico es el más alto, es generalmente unitonal, evitando con ello la distorsión que puede producir la requintilla y dotando al acompañamiento del tiple de un acento grave que le permite así obtener una sonoridad más diáfana y una textura más profunda en el ritmo.

Ausencia de instrumentos de percusión: la guitarra acompañante marca no sólo el desarrollo melódico, sino que actúa también como indicador percutivo.

—Segundo: LA ESTRUCTURA del pasillo argelino es BINARIA.

Dos modalidades básicas pueden encontrarse en su estructura compositiva:

O la modalidad TONICA/DOMINANTE/SUBDOMINANTE.

O la modalidad TONICA (1)/ SUBDOMINANTE que se convierte en TONICA (2)/ DOMINANTE (2)/ TONICA (1).

No obstante ambas modalidades comparten un elemento común: su asombrosa sencillez en la melodía, en su acompañamiento y en su ejecución. En efecto:

—La melodía se desarrolla sobre la tríada del acorde mayor: es decir, convierte las notas del acorde en el elemento básico de la melodía, que se desarrolla así como un juego con el arpeggio.

—Sólo existen dos posibilidades de desarrollo melódico, a diferencia del pasillo andino tradicional que cuenta con tres.

—El brillo que este pasillo exige, obliga a que la guitarra melódica privilegie en su ejecución el "punteo" en los primeros trastes del diapason, a diferencia de lo que pasa en la mayoría de los pasillos andinos.

Y esa melodía viene marcada en la guitarra acompañante o marcante fundamentalmente en lo que podríamos llamar las cuerdas "mayores" de la guitarra: se potencian en estos bajos los acentos propios del ritmo, jugando a veces con acentuacio-

nes distintas en los diferentes tiempos del compás (preferiblemente entre el primero y el segundo tiempos del mismo), y demarcando de esa manera la acentuación misma del acompañamiento, en una perfecta combinación con la acentuación lineal que rige la estructura rítmica del pasillo.

Por ello el BAJO en el pasillo argelino es algo más que un simple bajo acompañante. Rescatando los famosos "pasacaglia" (o pasacalles) tan en boga en la música de salón del siglo XVII, este bajo logra un contrapunto melódico que produce un claro efecto musical.

Una estructura rítmica como ésta, hace comprensible que el tiple, instrumento acompañante por excelencia, no pueda "quemarse" como lo hace consistentemente en el pasillo andino. Y no puede hacerlo porque allí se marca el tiempo que identifica la estructura del pasillo andino (acentuación en el primer tiempo del compás); cuando el énfasis del pasillo nuestro se duplica y se desplaza, melódicamente en la guitarra "puntera", rítmicamente en la guitarra marcante, en los dos primeros tiempos del compás, produciendo en consecuencia ese esquema rítmico tan peculiar.

Quizá ello también explique por qué razón el tiple tenga en nuestro pasillo una "presencia callada", sin pretensiones mayúsculas, pero eso sí, **manejando** los hilos de un ritmo que se convierte de esa manera en un punto intermedio entre el pasillo andino y la "rumba criolla", claro está, con una clara identidad.

—Por último, hay un elemento de estructura armónica bastante dicente: la casi totalidad de los pasillos argelinos están contruidos en la TONALIDAD MAYOR, propia de los temas fiesteros. Esta ausencia de las cadencias del bemol que marca en los tonos menores ese "aire" de tristeza, de melancolía, de pesar tan propio de muchos pasillos andinos (y que no hace más que poner de manifiesto en el ritmo una "actitud vital"), es comprensible: Un pasillo fiestero, que fácilmente se

“roba” el oído y el cuerpo de quien lo ve y lo ejecuta, debía privilegiar una estructura armónica mayor.

En síntesis: el pasillo argelino presenta estos tres elementos fundamentales:

—Una estructura melódica generalmente en tono mayor, desarrollada binariamente a partir de la tríada del acorde.

—Un bajo marcante que privilegia el pasacalle como forma melódica y que acompaña en un perfecto contrapunteo a la guitarra puntera.

—Un acompañamiento en el tiple con disolución del marcaje rítmico en el primer tiempo y énfasis en los otros dos tiempos del compás.

4. CONTEXTO Y ESCENARIO. (EJECUCION)

Difícilmente se encuentra este pasillo argelino como una pieza musical exclusivamente para OIR. Largas jornadas de fiesta enmarcan su entorno y determinan su puesta en obra, haciendo de él un elemento de cohesión social básicamente rural.

En efecto: la tradición compositiva de dichos pasillos se encuentra fundamentalmente en las veredas distantes de la cabecera municipal, en las cuales la ejecución de los instrumentos se enseña —o mejor se aprende— de generación en generación perpetuando un esquema rítmico idéntico cuyas variaciones melódicas obedecen a patrones compositivos extremadamente simples y claramente identificables por regiones.

El predominio del elemento “rítmico-corporal” en este pasillo alegre y fiestero, se “roba” inmediatamente el oído y el cuerpo de quien lo VE y lo EJECUTA. Al punto que puede constatarse cómo la melodía puede “perderse” u ocultarse de la guitarra que la ejecuta, para aparecer más bien en el ritmo de la danza; o si se pre-

fiere, para convertirse en MARCA evidente en los pies de los danzantes. De ahí que esa simplicidad compositiva que presenta este pasillo permita la ejecución reiterada de su estructura binaria por largos períodos de tiempo en los cuales el BAJO ya sólo acompaña el movimiento de la danza.

Pero también este predominio rítmico-corporal y su correspondiente “alteración rítmica” que hemos constatado, puede hacerse perceptible en la “postura” de los ejecutantes: el hombro derecho de los músicos marca muchas veces de manera no consciente el ritmo específico del pasillo, imponiendo a la pieza musical la particularidad melódica que queremos anotar; es decir, pasillos hechos también para VER Y BAILAR. Quizá este hecho permita comprender la “total” ausencia de letras o de cantos en ellos.

Decíamos que por naturaleza el pasillo de Argelia es rural. No en vano la mayoría de ellos se reconocen hoy con los nombres de las veredas donde se ejecutan, o de los intérpretes-compositores que los han “inventado”: Chamberí, Giraldo, Don Jesús, Sánchez I y II, Aurora, etc., son nombres que identifican aquellos que aún perduran en la tradición actual.

Quizá este entorno permita comprender entonces que hay aquí en esta forma de RITMAR una actividad estética de cohesión social como la fiesta y el jolgorio, algo más que un simple elemento del folclor.

Se anclan en el pasillo argelino unas formas de comprender la relación hombre y entorno cargadas de elementos infra-simbólicos como la cadencia, el ritmo, la repetición, propias a lo mejor de una forma de vida poco complicada en su estructura temporal. Se manifiestan en su ritmo y melodía unos elementos vivenciales cargados posiblemente de nostalgia, de recato, quizá de una actitud poco optimista ante la vida. En fin, aflora allí una verdadera urdimbre de relaciones sociales que identifican grupos, que cohesionan formas de vida, que vehiculan en síntesis una vi-

sión del mundo cuyos efectos se esparcen por muchas otras formas del comportamiento estético.

A MANERA DE CONCLUSION. (FINAL)

Cuatro elementos permiten al menos esbozar un intento de explicación para esta particularidad rítmica que hemos descrito y que aquí simplemente vamos a enunciar.

En primer lugar: la ubicación geográfica de esta región, situada de cara al Magdalena, identifica a lo mejor una topografía más amplia que la que comprende el Municipio de Argelia, y nos exige más bien un esfuerzo por comprender topológicamente un fenómeno estético como éste. Los espacios estéticos que configuran nuestro entorno simbólico tienen indudablemente otra distribución diferente a la del territorio.

En segundo lugar: nuestra memoria musical es una perfecta hibridación o amalgama que implica más bien la interferencia de varios "imaginarios rítmicos".

Los primeros asentamientos de la colonización trajeron obviamente un sustrato cultural propio de la región del oriente antioqueño del cual el pasillo andino era uno de sus componentes. Pero es más que lógico suponer que las peculiares condiciones topográficas de la región, impusieron restricciones fuertes a la permanencia intacta de este sustrato. La cordillera central por ejemplo es una verdadera "muralla" que se interpuso a la presencia de los medios de comunicación de nuestro entorno y generó por el contrario la influencia de la meseta cundiboyacense.

En efecto en las décadas del cuarenta y cincuenta ya se constata la presencia casi que exclusiva de los medios radiales de la capital. Los programas de música colombiana que una emisora como Radio Santafé difundía diariamente se convirtie-

ron en un elemento cotidiano necesario para la mayoría de la gente de la región; hasta el punto de que cualesquiera de sus miembros podía distinguir con claridad no sólo los ritmos, sino también sus intérpretes. Aún hoy, cincuenta años después, esta emisora sigue siendo el principal agente, interlocutor, y por qué no decirlo, el cotidiano **COMPAÑERO** en las faenas del campo y en la vida del pueblo.

En tercer lugar, era de esperarse que el pasillo fiestero boyacense tan difundido en el altiplano por las emisoras radiales, produjese transformaciones lentas pero profundas en el sustrato musical del pasillo andino que nuestra región tenía. Y por eso, constituido en un verdadero "referencial rítmico" para ese sustrato, acabó **recreándolo**, hasta el punto de producir esta particularidad musical que hemos querido presentar.

Por último hay aquí algo más que un simple fenómeno aislado en el contexto de la formación de nuestra cultura y de sus particularidades. Los niveles del comportamiento estético que configuran ese entramado de relaciones entre los sujetos reconocidos por otros y reconocibles entre ellos mismos como pertenecientes a un mismo núcleo cultural, nos ofrecen una gama bastante rica de elementos, de marcas, de signos y de símbolos cuyas formas de relacionarse entre sí constituyen eso que llamamos cohesión social.

Por ello habría qué pensar en tratar de indagar si ciertas formas lingüísticas, ciertas maneras de la mesa, ciertos hábitos y costumbres, ciertas formas arquitecturales, de adorno y de vestido, ciertos rituales de fiesta, en fin, ciertas maneras de ser tan peculiares como las que se observan en esta región, tejen con este "pasillo fiestero" algo más que relaciones externas entre ellos, y acaban conformando un verdadero "mapa" de comportamiento estético que deberíamos en principio tratar de desentrañar.

De una u otra manera, una cosa al menos sí queda clara. En esta cartografía que

debemos inventar, nuestro PASILLO ARGELINO, fiestero por naturaleza, es una creación muy particular cuyos elementos armónicos y rítmicos, amalgaman e hibri-

dan dos tradiciones musicales, para producir así este SENCILLO Y ALEGRE RITMO que tiene el encanto de una rápida fascinación.