

# Claves, núcleos y ensambles polirrítmicos en la música afrolatinoamericana: lados y direcciones de la *clave*<sup>1</sup>

## 9. Groove, Pulsación, Microtemporeo y Polirrítmica en el Candombe

Luis Ferreira\*

Este artículo, último de la serie, indaga e introduce algunos de los recientes usos locales y conceptualizaciones analíticas del término Groove, surgido en la música popular y artística mediatizada en Estados Unidos. El trabajo se divide en tres partes, en la primera, presentaré un mapeo introductorio del campo conceptual cubierto por la producción teórica y didáctica en torno al término Groove y algunos de los principales posicionamientos al respecto; abarcaré ejemplos de su surgimiento y utilización en las músicas populares de Estados Unidos como una categoría de la práctica tanto para músicos como para mediadores (radialistas, presentadores de televisión, críticos) y públicos de baile, hasta su conceptualización como categoría analítica en estudios de corte musicológico y etnomusicológico para caracterizar esas músicas, especialmente afroestadounidenses; mostraré también posicionamientos en cuanto a su pertinencia para caracterizar músicas tradicionales africanas.



Alejandro Luzardo y La Candombera en la filmación del clip *Cómo me gusta*. Abril de 2015, Montevideo, Captura de pantalla de [<https://www.youtube.com/watch?v=6Tr1z4lI31E>]. Accesado el 21/11/2023.

---

<sup>1</sup> El uso no comercial de los contenidos del presente artículo es libre y gratuito en el respeto a la ley Nro. 11.723, manteniendo la mención de la fuente y el derecho de autor. Su reproducción total o parcial con fines comerciales está prohibida sin la autorización del autor o del Instituto de Investigación en Etnomusicología.

En la segunda parte, aplicaré algunas de estas conceptualizaciones al caso concreto de la música tradicional de tambores afroargentinos de candombe que, al igual que entre otros géneros tradicionales, Groove no constituye una categoría local de la práctica. Finalmente, alrededor de la última década, aparece el término en nuevas expresiones del candombe articuladas con el jazz y el funk, en las que Groove es utilizado como una categoría descriptiva, apropiada por músicos locales en circulación y/o relocalización internacional. En suma, identificamos el término Groove, primero, como una categoría de la práctica en determinados ámbitos y como una categoría analítica para dar cuenta de ciertos aspectos del microtemporeo y la polirrítmica entre otros factores. Finalmente, como una categoría de los músicos locales que “explica” sensiblemente las maneras de hacer respecto al tiempo rítmico.

Para la primera parte utilizaré distintas fuentes y estudios de la música popular y tradicional a partir de una prospección bibliográfica. Para la segunda, tomaré estudios anteriores de mi autoría, basados en trabajo de campo etnográfico, análisis musical, y de la bimusicalidad como condición de investigación lograda con el aprendizaje por inmersión en las prácticas de performance en estudio. Para la tercera parte me valdré de notas periodísticas con entrevistas, más materiales variados como flyers de difusión y capturas de imagen de clips de YouTube. Respecto a la primera parte, es necesario aclarar que ningún mapa puede suponerse que abarque la totalidad de la producción publicada y menos aún que se pueda suponer ingenuamente que sea neutral. Por el contrario, quizás, a partir de distintos trabajos, se pueda contribuir a avanzar en una problematización en el tema a partir de la acción musical y proponer sugerencias metodológicas de cómo proceder en relación al mismo en el campo etnográfico, cuestión que indagaré en la segunda parte, sobre una práctica musical concreta.

## 1.

El término *groove* caracteriza a la música cantada y de baile de nuestra época, un resultado de las mezclas musicales ocurridas a lo largo del siglo XX, y la caracterización y el término se han popularizado entre los músicos populares del sur latinoamericano en las últimas décadas (Di Cione, 2014). En su origen, groove refiere al surco, una impresión lateral observable de la grabación, en los discos de gomalaca comerciales de 10” en 78 rpm de las décadas de 1920 a 1950, continuado luego en los “micro” surcos de las grabaciones de los discos de vinilo en 33 rpm. Literalmente, el vocablo inglés *groove* significa “surco”; aparece relacionado entonces a la música desde

la invención del gramófono que imprime, justamente, un surco sobre un disco horizontal, en un recorrido en espiral. Por su posibilidad de hacer miles de copias de un original, el artefacto se populariza masivamente en la década de 1920. La palabra *groove* pasa así a relacionarse con la calidad del sonido (*sound*) y de la intensidad del pulso (*beat*) de la músicaailable producida industrialmente.

En 1945, en la música mediatizada de Estados Unidos, la composición y grabación de “Groovin’ High” (que podría traducirse como “Alto Grooveado”) se constituye en un “hit” y la primera grabación del nuevo jazz bebop, compuesta por el influyente compositor y trompetista Dizzy Gillespie (Owens, 1996; Maggin, 2005: 167).<sup>2</sup> La composición deviene rápidamente un “estándar” (“clásico”) de los músicos del jazz bebop (Martin y Waters, 2005: 203, 209; Priestley *et al.*, 2003: 18). De acuerdo al crítico de jazz Scott Yanow, la pieza y el disco dejaron en “shock” a los contemporáneos de Gillespie y tuvo consecuencias permanentes en el cambio de dirección estilística del jazz (Yanow, 2000: 55). El nombre ha sido usada para titular compilaciones posteriores e incluso como título de la biografía de Gillespie de 2001 titulada *Groovin’ High: The Life of Dizzy Gillespie* (Shipton, 2001). Posteriormente, otro artista de jazz, el también trompetista y compositor Miles Davis, lanzó en 1957 un álbum titulado *Bags’ Groove*, incluyendo una performance de 1954 de la composición homónima del vibrafonista Milt Jackson, cuyo seudónimo era Bags (Bolsitas), de modo que el título de la pieza y del álbum refieren, al “Groove de Jackson”.

Sin embargo, es en el ámbito del Rhythm and Blues en los 1950 y sobre todo del Soul en los 1960 y el Funk desde finales de los 1960 y en los 1980, que el termino Groove se populariza entre los músicos y, mediado por los críticos, presentadores y radialistas, pasa al público receptor para denominar características de la manera de tocar de los músicos en estos géneros afroamericanos. Por ejemplo, el baterista y educador musical Brad Schluter analiza el “mambo groove” del baterista Milt Turner siguiendo la potente mano izquierda del piano de Ray Charles. Y narra en detalle la performance del baterista Al Jackson Jr., con la banda de Otis Redding en el tema “Try a Little tenderness” (“Prueba un poco de ternura”), caracterizando la producción del Groove en esta canción:

“Entra con una sensación de doble clic en el aro que impulsa el groove, acompañada de corcheas casi inaudibles tocadas en el platillo de pie. Más tarde, hay un sorprendente relleno de batería tocado en la caja y un ritmo Motown [el principal sello discográfico

---

<sup>2</sup> Escúchese [[https://www.youtube.com/watch?v=-sttF6\\_NIOQ](https://www.youtube.com/watch?v=-sttF6_NIOQ)] Accesado 30/07/2023.



El cuadro sintetiza nomenclaturas y conceptos respecto a pulsación y pulso, de importantes referentes de la musicología histórica y de la etnomusicología. Como puede observarse, hay coincidencias pero también divergencias entre estudiosos sobre qué se entiende por pie, tiempo, pulso y pulsación en musicología y etnomusicología además de las diferencias lingüísticas.

Siguiendo a Kwabena Nketia y a Gerhard Kubik, sugiero que la pulsación y el tiempo/pulso/beat pueden comprenderse como una construcción social producida por la mutua sintonización entre los/las músicos: un fenómeno de interacción y retroalimentación micro-social en el proceso de la performance musical, codificada socioculturalmente, y no un simple ajuste a un ideal de isocronía u homocronía (Ferreira, 2013).

Como veremos enseguida, Groove estaría relacionado con el impulso del pie/pulso/beat (*marcação*, cabeza del tiempo en Brasil) por un lado y, por otro, con el flujo de sutiles inflexiones de la pulsación fina, denominadas microrrítmica, resultante de la microtemporalidad recurrente involucrada.

Respecto a la noción de Groove las divergencias de significado son bastante variadas. Una primera constatación a realizar es que si la noción de Groove varía de un contexto sociocultural a otro en la práctica de los/las músicos, esta noción también aparece variablemente de un estudioso o educador a otro. Además, Groove alude a una dualidad: por un lado es verbo (proceso, construcción), por otro es sustantivo (calidad resultante). En suma, Groove, como anteriormente Swing, Suíngue,... son palabras con distinto grado de variación de significado (términos polisémicos) empleadas a veces como sinónimos o como alternativas, o en oposición unas con otras. A fin de evitar la confusión terminológica y de sentidos, no tengo la pretensión de abrir una discusión entre estos términos, pero sí intentar exponer introductoriamente algunos de los debates sobre Groove, evitando la indiferencia por el debate sobre las palabras, que "es acompañada comúnmente, por una confusión de ideas sobre la cosa" como señala en el campo de la historia Paul Veyne (1978:9).

Richard Middleton, uno de los principales estudiosos de la música popular mediatizada, tanto la canción como la de baile, en el área anglosajona, propone una teoría que unifica el ritmo y el gesto corporal, en la cual:

“Un punto de partida básico para el modelado gestual de tipos de canciones es la noción de «groove» rítmico. Las diferentes configuraciones de colocación de notas, articulación y acento de los diversos componentes de la batería, en tempos específicos, juegan un

papel importante en la definición de estilos. Pero muy rápidamente esto adquiere aspectos texturales más extendidos; la forma gestual varía según el tipo de línea de bajo y la colocación y articulación de notas de otros instrumentos: guitarras, teclados, metales. Estas interacciones producen un centro gestual alrededor del cual se orientan muchas de las canciones populares, y los oyentes están íntimamente familiarizados con los diferentes “grooves” asociados con, digamos, la balada de rock, el reggae, el funk, etc.” (Middleton, 1993:180-181; trad. LF)

Middleton aporta claramente a la variable sociocultural, por supuesto pero, sobre todo, al entrelazamiento entre música y el movimiento o gesto corporal organizado para la producción musical polirítmica y, a la vez, para el baile policentrado y organizado por tal música. También el destacado sociólogo Ángel Quintero Rivera, en su análisis de las músicas “mulatas” apunta a las heterogeneidades del tiempo manifestadas en el carácter polirrítmico de la música, inseparable de lo corporal en el baile, aunque no se refiere al Groove para estas músicas caribeñas y brasileñas (Quintero Rivera, 2005: 13)

Por otra parte, dos importantes etnomusicólogos estadounidenses, Steven Feld y Charles Keil en conversación, aportan al respecto de la relación entre Groove y música. Keil hace énfasis en groove como verbo por el cual “la música te atrae y te atrae, a través de discrepancias participativas, hacia sí misma y te da esa conciencia de participación”. El foco de atención de Keil es en esas mínimas discrepancias del sonido, inflexiones de ataques y de afinaciones, que hacen a la atracción musical. Por su parte Feld focaliza el proceso de repetición cíclica con variación de la música popular afroestadounidense, en particular el funk:

“Es la música la que suena. Groovea, cíclica, te atrae y trabaja en ti, se repite y varía... Cuando decimos «tiene groove», también estamos diciendo que hay algo que es regular y de alguna manera sostenido, identificable y repetitivo. Generar «Groove» es un proceso, y es la música que groovea, tiene Groove. Pero parte de la dualidad [entre verbo y sustantivo] es que a medida que la música tiene Groove, hay siempre algo de nuevo y algo de familiar en ella. [...] *Ain't that a groove!* [¿No es eso un Groove?]<sup>4</sup> ¿Qué mejor portavoz que James Brown [el referente del funk afroestadounidense desde fines de los 1960] para el vínculo entre las dimensiones experiencial y mediada del Groove?” (Feld y Keil, 1994: 22-24; trad. LF)

Más adelante Feld relaciona el Groove con la noción de estilo, citando al musicólogo Leonard Meyer (1967) respecto a que el “Estilo constituye el universo del discurso en el cual los significados musicales emergen”, noción que Feld generaliza sugiriendo que “cada Groove construido culturalmente es un tal universo, independientemente de si una sociedad se caracteriza por tendencias hacia formaciones de estilo monolítico más

---

<sup>4</sup> *The James Brown Story, Ain't That a Groove, 1966-69*. Polydor Records, 422-821-231. 1984, EE.UU. Véase “James Brown & The Famous Flames Ain't That A Groove”, filmado en mayo de 1966. Disponible [<https://www.youtube.com/watch?v=MKoH-jisDvg>] Accesado 30/04/2023.

singulares o hacia múltiples formaciones de estilo” (Feld y Keil, 1994: 110; trad. LF). Enseguida, Feld se focaliza en la recepción, en el hecho de “entrar”, de “sumergirse” en la experiencia del Groove: “La música está misteriosamente «en» estos recovecos físicos, presionada en el vinilo, y los oyentes pueden imaginarse viajando allí para fusionarse «en el ritmo»” (Feld y Keil, 1994: 111; trad. LF).

En el (meta)género *salsa*, música popularailable de matrices afrolatinoamericanas y en particular cubanas, el etnomusicólogo Peter Manuel enfatiza el aspecto de variación en la producción de Groove. La base es “un intrincado compuesto rítmico creado por la percusión, el bajo y el piano, que juntos constituyen la sección rítmica... De acuerdo al pianista Sonny Bravo «cualquiera en la sección puede alterar un poco lo que está haciendo para construir el groove»” En cuanto a la improvisación del cantante solista y de instrumentos de viento o cuerda (como el *tres* cubano), “lo ideal es que los solos intensifiquen el groove para los bailarines, y los solistas aprenden a medir el éxito de sus improvisaciones por el grado en que los bailarines se «sueltan»” (Manuel, 1998; 133, 143; trad. LF).

Una investigadora dedicada al estudio microrítmico del Groove en la músicaailable afroestadounidense es Anne Danielsen (2012) quien entiende que lo que define que un Groove sea un Groove, en un sentido estético, “reside primariamente en sus gestos sonoros más que en sus figuras estructurales abstractas”. Su premisa teórica es que “el ritmo comprende una interacción, entre por un lado estructuras referenciales no-sonoras – los esquemas usados por el performer o el receptor en sus actos de identificar qué patrones rítmicos están siendo tocados; por otro lado, los eventos rítmicos sonoros”. En efecto, para esta autora el Groove abarca tanto el temporeo a nivel microrrítmico (microtemporeo) como la dinámica sonora e interna de tales eventos. Las características microrrítmicas surgen de la performance musical, pero también, en las últimas décadas, a partir de “grooves programados con máquinas” (Danielsen, 2012: 155).

El análisis musicológico de estos gestos sonoros abarca entonces dos dimensiones. La primera concierne a las identificaciones de desviaciones temporales respecto a una grilla métrica ideal, es decir características de micro-temporeo o de métricas derramadas como propone Martha Ullhõa (2006) en la Música Popular Brasileña. La segunda apunta a abarcar cada aspecto del evento musical, incluyendo enfáticamente el movimiento corporal que el término “groove” implica. En términos conceptuales requiere no solamente focalizar discrepancias participativas como plantea Keil (2001), sino sobre todo y, por el contrario, atender a fuertes alineaciones

participativas. Damos así a Groove un sentido bastante corriente en la práctica de los/las músicos, donde el foco buscado para el impacto estético se encuentra en el grado intencional de precisión temporal a lograr, en el “impulso” dado al ataque de cada sonido.

Esta cuestión es señalada por el compositor Mark Abel en su estudio y tesis del Groove como una estética del tiempo medido, donde varios instrumentos contribuyen al mismo gesto sonoro. El Groove es “una forma de organizar el aspecto temporal de la música: un abordaje particular al ritmo y la métrica musical” (Abel, 2014: 1; 12; trad. LF). Este autor distingue cuatro factores del Groove, presentes simultáneamente: 1. Tiempo Metronómico; 2. Sincopación; 3. Métrica en profundidad: métrica en múltiple niveles; 4. Back-Beat. El primero refiere a una actitud estricta hacia la isocronía del pulso/beat como una condición necesaria para la presencia del Groove, aunque no suficiente (Abel, 2014: 29). Microfluctuaciones regulares en el temporeo resultantes en microrritmos son permitidos porque no afectan el nivel macro el cual responde a la intención de la interpretación del Groove que es “dar lugar a la percepción de un pulso constante” (Iyer, 2002, *cit. en* Abel, 2014: 29; trad. LF).

El segundo factor es la presencia más o menos continua de sincopación en dos tipos combinados: la anticipación del pulso y la polirrítmica (Abel, 2014: 30-31; 42). Vinculado a este factor, el tercer factor refiere a la “metricidad en profundidad, o métrica multi-niveles”: “La forma más fructífera de concebir la métrica en la música groove... es como una serie de niveles que van desde subtiempos, tiempos, compases y frases hasta secciones de mayor escala” (Abel, 2014: 48; trad. LF).

El cuarto factor, denominado “back-beat”, término usual entre los bateristas y bajistas de jazz y de rock, refiere a “una de las características más desconcertantes de los grooves de la música popular del siglo XX” ya que dependen del contratiempo, es decir, “un énfasis en los contratiempos del compás (tiempos dos y cuatro) y, a menudo, los contratiempos de otros niveles métricos también” (Abel, 2014: 49, 56; trad. LF). Más aun, “en gran parte de la música groove es posible detectar contratiempos en varios niveles métricos simultáneamente”. Este último aspecto es relevante en el campo de la práctica del candombe tradicional afrouruguayo (género musical del sudeste sur latinoamericano) en que el sonido prominente del tambor agudo establece un pulso regular continuo en las segundas semicorcheas de cada tiempo cuya funcionalidad es organizar la performance de los demás instrumentos. El pionero de la musicología uruguayo Lauro Ayestarán recogía de los tamborileros afrouruguayos esta regla “si se

pierde el chico [nombre de los tambores agudos] se acabó el candombe” (Ayestarán, [1965] 2014: 141).

Ahora bien, Abel detecta una contradicción para la concepción europea dominante del ritmo: ¿cómo pueden tiempos o pulsos que la métrica define como débiles, o que deben ser débiles para generar la métrica, también pueden ser fuertes? La respuesta que da es que el estatus del tiempo “uno” “no depende de su fuerza sonora relativa sino de su papel a la hora de marcar el inicio del ciclo (Abel, 2014: 50). Y por mi parte agregaría: de marcar también, teleológicamente, hacia donde se dirigen los eventos del ciclo presente, a tono con las definiciones de maestros afrouruguayos de tambor de candombe al afirmar: “lo que importa es el uno” (Fernando “Hurón” Silva en conversación con Diego Azar; comunicación personal, 2020). Advierte Agawu en la música tradicional de África Occidental, la existencia del tiempo de apoyo silencioso (*silent downbeat*) el cual afecta aquellos elementos que crean el movimiento hacia adelante, la dinámica musical; su función esencial radica en su “fuerza articuladora derivada de un poderoso uso retórico del silencio” (Agawu 1986: 72; 76; 79-80).

En sus conclusiones Abel reflexiona, luego de pasar revista a otras músicas inclusive las europeas occidentales del clasicismo, para afirmar que

“no es cierto que la música groove sea cuantitativamente más metronómica, más sincopada o más profundamente métrica que otros tipos de música. Como hemos visto, todas estas características pueden estar presentes individualmente en otras músicas. Más bien, se trata de un efecto cualitativo que surge cuando estas cuatro características se juntan en constelaciones específicas” (Abel, 2014: 59; trad. LF).

La tesis de Abel intenta mostrar que el Groove es esencialmente un producto emergente en el contexto de la sociedad postindustrial occidental, y en este sentido argumenta que el Groove no es, de hecho, una cualidad de la música africana tradicional, y por ende, podríamos suponer, tampoco lo sería de la afrolatinoamericana y caribeña tradicionales.

En cambio, el musicólogo ghanés Kofi Agawu replica la posición de Abel argumentando que “el groove en la música africana se sedimenta en distintos niveles. Algunas manifestaciones son sutiles, matizadas o apenas perceptibles, mientras que otras son firmes, agresivas o incluso directas” (Agawu, 2016:17; trad. LF), aspectos que exploraremos a seguir en el caso del candombe tradicional afrouruguayo, a partir de trabajos previos etnográficos y de análisis musicológico (Ferreira, 2005; 2013).

## 2.

En un trabajo anterior (Ferreira, 2013) he presentado elaboraciones conceptuales y resultados de mis investigaciones sobre la práctica de grupos de tambores de candombe de tradición afrouruguaya, en que examiné distintas formas de tiempo cíclico y argumenté cómo la auto-regulación musical y la pulsación son producidas por la interacción microsocial y el monitoramiento entre los músicos. Acciones intencionadas, monitoramiento mutuo – “sintonía mutua” como refería Alfred Schutz (1977) desde la sociología fenomenológica – e intersubjetividad musical, caracterizan a la producción colectiva de los grupos de tambores de candombe. El fenómeno es comparable a lo que muestran estudios de otras prácticas musicales afroamericanas y africanas – la *conga* cubana de La Habana, los *tambores redondo* o *culo’e puya* del Barlovento venezolano, la *rumba afroargentina*, el *tambor de crioula* entre muchas otras tradiciones musicales afrobrasileras (Ferreira, 2005, 2022; Brandt, 1987; Cirio, 2016; Ferretti *et al.*, 1981; Guillot, 2022).

En sistemas musicales auto-regulados y polifónicos – poli-melo-ritmos extendiendo el concepto de *melo-ritmo* de Meki Nzewi (1974) – como el que estudio, la pulsación responde a concepciones de tiempo cíclicas y espirales y de un *núcleo estructurante* formado por dos patrones contrastantes (Ferreira, 2005). Sugerí la noción de espiral – enrollándose y desenrollándose – como una metáfora útil para la comprensión de estas prácticas de performance musical, abarcando varios niveles simultáneamente: los ciclos de llamados y respuestas, los ciclos en el macro tiempo de la performance entre la contracción y la expansión de la energía con la auto-regulación (Ferreira, 2013).

La microestructuración de los patrones básicos que caractericé por distintas modalidades de *rugosidad* de la pulsación, revela una organización musical dinámica resultante de procesos sociales, cognitivos y corporales que corresponden a la propuesta de Steven Feld y Charles Keil (1994) sobre el *carácter procesual* de las músicas afroamericanas. Estos autores se basan en estudios de música afrocubana como el de Olavo Alén además del jazz. Sugiero que estas *rugosidades* y *juegos de lenguaje* musical definen configuraciones peculiares a los distintos géneros musicales afroamericanos. Estos aspectos singularizarían una estética musical construida sobre cualidades de la estructura poli-melo-rítmica y de la microestructuración y fluctuación del tiempo, así como de cualidades sonoras resultantes de los modos de producción del sonido (“golpes” localmente llamados *galleta*, *masa*, *palo*, *timbaleteado*, *madera*). El resultado es un entrelazado de franjas tímbricas y de acción de los distintos

instrumentos con fases de expansión, contención/sostenimiento y decaimiento de la energía y el tempo (Ferreira, 2001: 162-63).

En mi trabajo mostré, además, la dimensión del espacio en la configuración de los tiempos de la performance en la práctica estudiada: formación-inicio-recorrido-cierre / parada con templado de los instrumentos / arranque-recorrido-cierre // arranque-recorrido de retorno-cierre / parada / arranque-recorrido de retorno-final. Señalé también en esta práctica en calles de un barrio urbano o conectando dos barrios, la dimensión climática por el templado/destemplado de las lonjas que modula la intensidad de la performance y la resultante sonora, requiriendo de habilidades específicas para tocar en cada situación, así como de la funcionalidad histórica de las “paradas” para re-templar los tambores y sociabilizar (Ferreira, 2013).

Transcripción del patrón del tambor “chico”, menor y más agudo; de dos patrones alternativos en un tambor mediano “repique”, o simultáneos de haber dos tambores; patrón básico del tambor “piano”, mayor y más grave. El signo M corresponde a la percusión de la baqueta contra la caja del tambor. Transcripción LF.

Comparativamente, prácticas como los congados en Minas Gerais, Brasil, el tempo de la música es modulado por el recorrido urbano con fuertes laderas: rápido “sierra abajo” / lento “sierra arriba” (Lucas, 2002:192-193).

En tanto, en el candombe el/los tambor/es grave/s (y el bajo eléctrico, o el contrabajo en las décadas de 1950-70, en grupos con otros instrumentos además de los tambores<sup>5</sup>) es fundamental para la producción de Groove en la música, junto con los tambres menores, más agudos, y su “back-beat” en las segundas semicorcheas de cada tiempo. Si para estos últimos se requiere la precisión entre sí, en los graves se requiere de especial habilidad con la energía atencional y física, de modo de “montar” el patrón del tambor grave respecto al “péndulo” y “guía” del patrón agudo que deja los “agujeros” donde se afirma(n) los graves produciendo Groove. A su vez, los tambores

<sup>5</sup> Escúchese *Pedro Ferreira, el Rey del Candombe y su Orquesta Cubanacán* (grabaciones originales 1957-1962). CD Ayuí A/M 46, Uruguay, 2019.

menores toman de referencia, especialmente a altas velocidades de ejecución (140 a 150 MM), el sonido abierto muy prominente de los tambores graves en la cuarta semicorchea del primer tiempo. A este respecto Kazadi wa Mukuna advierte que “es como si cada patrón rítmico contuviese agujeros que proporcionan "receptáculos" para otro patrón, y así sucesivamente” (Mukuna, 2013: 125; trad. LF). Pero la imagen de “agujero” también estaba presente en conversaciones que mantuve *circa* 1978 en mi experiencia como músico en la Comparsa (equivalente, en menor escala, de las Escuelas de Samba en Brasil) “Marabunta”. Obviamente, estas denominadas “semicorcheas” a las que me refiero responden a su vez a microrritmos compartidos grupalmente, niveles de *rugosidad* de la pulsación como he argumentado en otro trabajo (Ferreira, 2013).

Menor: <i>Chico (guía)</i>		G	p	P		G	p	P		G	p	P		G	p	P
Grande: <i>Piano (base)</i>	M			P		m			M			P	M			
Pasos																

Transcripción del “núcleo estructurante” del candombe: patrón del tambor “chico”, menor y más agudo; patrón básico del tambor grave “piano”. Obsérvese la interrelación de los “agujeros”. Transcripción LF.

He caracterizado a este tipo de entrelazamiento estratificado de dos distintas líneas-de-tiempo contrastantes y entrelazadas y regulares (cíclicas) en términos de un *núcleo estructurante*, consistente en la articulación mínima de dos líneas-de-tiempo contrastantes tímbrica y rítmicamente, implicando habilidades peculiares para llevarlo a cabo en una práctica musical específica (Ferreira, 2005). Diferencio este concepto de la noción de *núcleo estructural* con la que caracteriza Gerhard Kubik a una única línea-de-tiempo tímbricamente prominente como las *claves* en la música afrocubana y por la cual se organizan otros instrumentos o el canto (Kubik, 2004: 91). Meki Nzewi, en tanto, caracteriza como *ciclo temático conjunto (Ensemble Thematic Cycle)* a aquella sección de composición “en la cual todas las líneas son recicladas, es decir, repetidas” (Nzewi, 1997, cit. en Mukuna, 2013: 125; trad. LF). Sugiero que el ciclo temático conjunto contiene y amplía el núcleo estructurante como en el caso del candombe: el núcleo estructurante de los tambores chico y piano-base (tambores menores/agudos y mayores/graves) se amplía con los tambores medianos repiques, y los pianos-repicados que se llaman y responden entre sí, formando ese ciclo temático conjunto que propone Nzewi.



Comparsa “Valores de Ansina”: una “salida de tambores” en marcha por la calle Isla de Flores, Montevideo, 2023. Captura de pantalla de [<https://www.youtube.com/watch?v=AH7pLzAXMaI>] Accesado el 21/11/2023.

Respecto al microtemporeo y al monitoramiento mutuo entre los músicos quiero señalar dos fenómenos que son función del espacio de la formación en la calle (por ejemplo en hileras de 5 a 7 músicos según el ancho de la calle). El momento de ataque de cada músico ocurre en función del entorno de la performance: ¿qué es lo que escucha cada músico? ¿Dónde se encuentra situado en la formación en marcha: al medio, al fondo, al frente, en un borde al costado? Son diferencias de tiempo del orden de diezmilésimas de segundo decisivas en el monitoramiento y la interacción, entre una precisión grupal que suena *pák*, o una microdiscrepancia que suena *prák* o *hasta prrák* (con la fonética de la r vibrante del castellano).

El segundo aspecto, derivado de la ubicación espacial en la formación, es el proceso de performance en el cual un músico que “sube” – incrementa la intensidad, levemente el tempo e impulso de los ataques de sus toques – es capaz de modificar en su entorno sonoro la percepción de los músicos a su lado: van a haber menos sonidos prominentes y con menor intensidad a ser percibidos del entorno por efecto del enmascaramiento que el primer músico va a producir por su intensidad. Quien “sube”, amortigua sonoramente su entorno. Viceversa, cuando “baja”, va a percibirse más el entorno. Una conciencia práctica de este fenómeno dicta que los tambores menores, para los cuales rige la regla de la precisión conjunta en cada uno de los tres golpes que ejecutan, se dispongan espacialmente en columnas, uno detrás de otro, asegurando

además de la percepción auditiva la cinética-visual del movimiento del brazo de la mano que “pega”.

En cuanto los tambores medianos, que improvisan y se llaman y se responden entre sí, no coinciden necesariamente en la precisión de sus golpes, salvo momentáneamente cuando se suman “llamando a subir”. Ambos casos muestran cuánto hay puntos sonoros de alineación precisan y cuánto puntos sonoros más “suelos”, relativizando así la noción de discrepancias participativas de Keil (2001) válida para los tambores medianos y grandes al improvisar pero no para los tambores menores cuyos microrritmos además deben ser, por regla estricta, coincidentes: “reman todos juntos” (Ferreira, 2013).



Comparsa “Valores de Ansina” en la “salida de tambores” por la calle Isla de Flores, Montevideo, para la filmación en abril de 2015 de *Cómo me gusta*, con Alejandro Luzardo y La Candombera. Captura de pantalla de [<https://www.youtube.com/watch?v=6Tr1z4lI31E>]. Accesado el 21/11/2023.



Comparsa “Valores de Ansina” participando en el desfile oficial de las “Llamadas” de Carnaval 2023, 11 de febrero, Montevideo. Captura de pantalla de [<https://www.youtube.com/watch?v=GqNWr9pu9y4>]. Accesado el 21/11/2023.

### 3.

Hasta el momento el término Groove no aparece utilizado por los músicos locales de tambor de candombe tradicional en Uruguay ni tampoco en Argentina, considerando la expansión de esta manifestación sobre todo en la ciudad de Buenos Aires, practicada crecientemente por jóvenes blancos porteños de clase media (Frigerio y Lamborghini, 2012).

Un espacio en el que se asocia el término Groove en relación al candombe es en la diáspora uruguaya en España, en especial en Barcelona. Es el caso de “Álvaro Perez y Candombe Cool - The Groove”.<sup>6</sup> En su tesis, Miquel G. González (2008) revisa el concepto en la banda *Candombecool* en términos de “lograr un groove que tenga incluido el ritmo del candombe. Los tambores, encargados de generar este groove, son el centro de la composición y el elemento esencial de la propuesta musical, sin otros instrumentos que doblen sus patrones...” (González, 2008: 115). De esta banda se desprende el guitarrista, compositor y arreglador Alejandro Luzardo quien vivió en Barcelona y desarrolló sus ideas sobre el candombe de su práctica profesional y de su escucha de músicos de jazz cubanos y brasileños, implementándolas con su banda *La Candombera* a su retorno a Uruguay. El término Groove da título a una de sus composiciones “Childo Groove”.<sup>7</sup>

De esta circulación de “músicos transeúntes” – caracterizados por su “trayectoria muy marcada por la movilidad, tanto en el espacio geográfico como en el musical” (Coelho, 2013: 253, trad. LF) el término Groove es adoptado en Uruguay por músicos de tambor de candombe y de otros instrumentos que forman parte de esta corriente estética de “nuevo candombe”, a veces autodenominado “jazz afrouuguayo”: el saxofonista y compositor afrouuguayo Líber Galloso<sup>8</sup> con su banda *La Calenda Beat*, y el proyecto Candom-Bebop del mencionado Alejandro Luzardo con su banda *La Candombera*, que incluye en su repertorio ¡una versión “candombera” del clásico “Groovin’ High” de Dizzy Gillespie, que mencioné al inicio!<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Escúchese [<https://www.youtube.com/watch?v=gcBuIQAQy1k>]

<sup>7</sup> CD RAL –Righi-Arnicho-Luzardo. 2005, Uruguay.

<sup>8</sup> Egresado del Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla, DGEArt.

<sup>9</sup> Escúchese [<https://www.youtube.com/watch?v=hj19B9P0En8&list=RDhj19B9P0En8&index=1>]  
Accesado 30/07/20203.

Sergio Faluótico, maestro de batería uruguayo residente en Canadá, comenta el CD “In Creyendo” de Santiago Blanco (también baterista de *La Candombero*)<sup>10</sup> y analiza la interacción entre la percusión y el baterista-líder en términos de Groove:

“La sección de percusión es un instrumento cuyas voces cubren espacios específicos del groove. La sección rítmica (piano/bajo/batería) es otro instrumento cuyo nexa con la sección de percusión es la batería. Ambos actúan como firmes eslabones de una cadena que continúa a través del bajo hacia los solistas. [...]

En un inteligente papel más allá de marcar el ritmo sobre los tambores o establecer el famoso pocket, la batería crea tensión sobre el ritmo a través de un riff desplazando el quarter note [la negra] hacia el último semicorchea hasta abrirlo, liberarlo, pintarlo con acordes, estableciendo nuevamente el pulso y el groove sobre los tambores [de candombe]” (Faluótico, s/f).<sup>11</sup>



A la izquierda: flyers de difusión del Grupo de Líber Galloso y de Alejandro Luzardo y La Candombero en 2021. Capturas de pantalla de facebook. A la derecha, Tapa del CD Candom-Bebop, Sondor 7730725838727, Uruguay, 2015. Captura de pantalla de [https://www.sondor.com/alejandro-luzardo---la-candombero.html] Accesado 30/03/2023.

En otro momento, de su propia experiencia como baterista y educador, Faluótico enseña que, “cuando generás ese ritmo generás eso que se llama groove, que es una superestructura que va más allá de vos, ya no tenés que pensar que lo estás haciendo, lo estás haciendo y te podés dedicar a escuchar... [e] hilvanar grooves” (Faluótico, 2021: 01:44:05; transcripción LF).

Parte de esta diáspora y circulación de músicos uruguayos, Daniel Maza, destacado bajista radicado hace décadas en Argentina, y Fabián “Sapo” Miodownik, baterista de *La Candombero*, ofrecieron en Montevideo en noviembre de 2022 una “Master class de bajo y batería”, para “todos los instrumentos”, acerca de “Técnica e

<sup>10</sup> Santiago Blanco y “Cosa e’ Mandinga” CD “In Creyendo”. Producción del autor con apoyo del Fondo Nacional de la Música (FONAM), 2016, Uruguay.

<sup>11</sup> Escuchese [https://www.tranvias.uy/musica/discos/item/in-creyendo.html]

improvisación abordando el armado de grooves en ritmos compuestos aplicados a diferentes estilos y ritmos uruguayos y regionales”.<sup>12</sup> Anteriormente, Maza y Miodownik conformaron con Hugo Fattoruso un “Trío Oriental”, presentándose en la Ciudad de Buenos Aires en agosto de 2019; entrevistado en la prensa local, Miodownik expresa que “El ritmo de Maza es firme como una pared, con un *groove* tremendo, y eso nos permite a Hugo y a mí jugar un poco más, salir de los esquemas para después volver” (Giordano, 2019; énfasis en el original).

Por tanto, los Grooves se hilvanan y pueden ser varios armados a la vez y es posible enseñar y aprender a hacerlo. A la vez un Groove puede ser generado por el sonido y ritmo de un músico en su instrumento y llegar a tener una cualidad “tremenda”. ¿Qué nos dice esta apropiación, ocurrida en unos pocos años, del término Groove por parte de los músicos del Sur? Sugiero que, además de su *poiésis* musical transformativa, son protagonistas en la producción de conocimiento sobre la música, apropiándose del término Groove como una palabra-llave para denominar características específicas de su práctica musical. Esta “apropiación” ocurre en el sentido, definido por el filósofo Paul Ricoeur, del proceso de aprendizaje en el círculo hermenéutico – de una precomprensión a la explicación, a una nueva comprensión – proceso válido incluso para todos los que operan dentro de una tradición (Ricoeur, 1996, cit. en Cámara de Landa, 2004: 192-193).

\*\*\*

En suma, en el campo de la etnomusicología (o musicología general), aparte de considerar la apropiación y (re)significación de la noción de Groove por músicos como los citados, he argumentado más arriba que, también el concepto de Groove permite una caracterización del *candombe* tradicional afrouruguayo, además de en sus manifestaciones afines con el jazz en prácticas transculturadas e híbridizadas en Buenos Aires, Montevideo y Barcelona.

Este Groove es el resultado de una compleja interrelación de factores analizados en la sección anterior. Primero, la isocronía metronómica del “uno”, a nivel macrotemporal del ciclo rítmico (un compás en la notación tradicional en 4/4); una cuasi-isocronía de los tiempos/pies/beats uno, tres y cuatro, sonoros por profundos

---

<sup>12</sup> [<https://www.agadu.org/agenda.php?ag=7048>]. El mismo día, el “Daniel Maza Trío” con el guitarrista Alejandro Luzardo, realizaron una presentación en una importante sala de la capital uruguaya [<https://www.uniradio.edu.uy/2022/10/dialogos-comanches-entre-musicos-y-carne-sintetica/>]

golpes de “masa” en los tambores graves. Segundo, distintas combinaciones de sincopación por adelanto, especialmente la cuarta semicorchea de los primeros y terceros tiempos en los tambores graves (modalidad repicada en el bombo, bass-drum o kick de los bateristas). Tercero, la polirrítmica general y una métrica de múltiples niveles y rugosidades de la pulsación (Ferreira, 2013). Cuarto, el pulso regular e isocrónico en las segundas semicorcheas de los cuatro tiempos del ciclo en los tambores menores, estableciendo un nivel constante de back-beat referencial; otro nivel de back-beat es dado por “golpes de palo” chasqueado en los tambores mayores en la segunda semicorchea del segundo tiempo y en la primera del cuarto tiempo (modalidad replicada en la caja o snare-drum por los bateristas).

Finalmente, si bien he tomado los factores analíticos señalados por Abel (2014) para caracterizar el Groove, al igual que Agawu, tomo distancia y diferencia del argumento de Abel de circunscribir el Groove a un fenómeno de resistencia cultural emergente en las sociedades industriales y posindustriales del norte. Hemos encontrado el término Groove a partir de la movilidad espacio-geográfica y del tránsito de conceptos movilizados por músicos transeúntes del llamado Sur Global. Pero, a la vez, el fenómeno musical del candombe, en afinidad a la posición de Agawu (2016) sobre la existencia de formas de Groove en la música tradicional de África Occidental, analizado musicológicamente cumplimenta con aquellos factores y su interrelación, correspondientes al Groove en cuanto concepto etnomusicológico. El trayecto que hemos recorrido en este artículo siguiendo la categoría de Groove, muestra la cualidad rizomática del Atlántico Negro propuesto por Gilroy (2014[1993]) y, como sugerí en el artículo previo de esta serie, su dimensión contemporánea marcada por comunidades multirraciales, mestizadas y la circulación de géneros, conceptos y músicos migrantes.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABEL, Mark. 2014. *Groove: an aesthetic of measured time*. Leiden, Boston: Brill Edit.
- AGAWU, Kofi. 1986. “«Gi Dunu», «Nyekpadudo», and the Study of West African Rhythm”. En: *Ethnomusicology*, Vol. 30, Nro. 1, pp. 64-83.
- AGAWU, Kofi. 2016. *The African Imagination in Music*. New York: Oxford University Press.
- AROM, Simha. 1985. *Polyphonies et Polyrythmies instrumentales d’Afrique Centrale. Structure et méthodologie*. Paris: SELAF.
- AYESTARÁN, Lauro. 2014. *Textos breves*. Montevideo: Biblioteca Artigas.
- BRANDT, Max H. 1987. *Estudios etnomusicológicos de tres conjuntos de tambores Afrovenezolanos de Barlovento*. Caracas: CCPYT.
- CÁMARA DE LANDA, Enrique. 2004. *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- CIRIO, Norberto Pablo. 2016. *Música Afroporteña: compartiendo nuestro candombe*. Librillo y CD. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- COELHO, Luís Fernando Hering. *Os músicos transeuntes: de palavras e coisas em torno de uns batutas*. Itajaí (Santa Catarina, Brasil): 2013.
- COOPER, Grosvenor; MEYER, Leonard. 1963. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- DANIELSEN, Anne. 2012. “The Sound of Crossover: Micro-rhythm and Sonic Pleasure in Michael Jackson's «Don't Stop 'Til You Get Enough»”. En: *Popular Music and Society*, Vol. 35, Nro. 2, pp. 151-168.
- DI CIONE, Lisa. 2014. “Del vinilo al amor: algunos usos locales, musicales y estéticos del concepto de «groove».” En: *XVIII Jornadas de Investigación en Artes*, 4-7/11, Universidad Nacional de Córdoba.
- FALUÓTICO, Sergio. 2021. “Entrevistas del Club”. En: *Atresillado. Entrevistas del Club de Bateristas del Uruguay II*. Disponible en [<https://www.youtube.com/watch?v=6lilpqAtJHc>] Accesado: 20/06/2023.
- FALUÓTICO, Sergio. s/f. “In Creyendo” En: *tranvias.uy*. Disponible en [<https://www.tranvias.uy/musica/discos/item/in-creyendo.html>] Accesado: 20/06/2023.
- FELD, Steven; KEIL, Charles. 1994. “Dialogue 1: Getting into the Dialogic Groove”. En: *Music Grooves*. Chicago: The University of Chicago Press.

- FERREIRA, Hugo H. 2015. *Chico, Repique y Piano: breve historia de la llegada del candombe a la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Fundación Ciccus.
- FERREIRA, Luis. 2002. *Los Tambores del Candombe*. Buenos Aires: Colihue-Sepé.
- FERREIRA, Luis. 2005. “Conectando estructuras musicales con significados culturales: un estudio sobre sistemas de tamboreo en el Atlántico Negro”. En: *Anales VI Congreso de la Rama Latinoamericana – Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, Buenos Aires.
- FERREIRA, Luis. 2013. “Concepciones cíclicas y rugosidades del tiempo en la práctica musical afroamericana. Un estudio a partir del candombe en Uruguay”. En: C. Aharonián, *La música entre África y América*, pp. 231-261. Montevideo: CDM/MEC.
- FERREIRA, Luis. 2022. “Entre flujos y migraciones en el Atlántico Negro: la configuración musical de la rumba y el candombe de Buenos Aires”. En: *Contrapulso – Revista latinoamericana de estudios en música popular*, Vol.4, Nro.2, pp. 60-77.
- FERRETTI, Sergio, et al. 1981. *Tambor de Crioula*. Rio de Janeiro: MEC-FUNARTE.
- FRIGERIO, Alejandro; LAMBORGHINI, Eva. 2012, “Encontrarse, compartir, resistir: Una «nueva construcción» del candombe (afro)uruguayo en Buenos Aires”. En: *Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay*, Vol. 10, pp. 95-113.
- GILROY, Paul (2014). ‘El Atlántico Negro como contracultura de la modernidad’ [1993]. En: *Atlántico negro. Modernidad y doble conciencia*, pp. 13-60. Madrid: Akal.
- GIORDANO, Santiago. 2019. “Trío Oriental en Buenos Aires”. En: *Página 12, Sección Cultura y Espectáculos*, 7 de agosto.
- GONZÁLEZ, Miquel Gené. (2008). *Hay candombe. Prácticas musicales dentro de las dinámicas sociales de la comunidad uruguaya en Barcelona*. Proyecto final [Tesina] en la Escola Superior de Música de Catalunya. Barcelona.
- GUILLOT, Gérald. 2022. “Persistence of common traits in Afro-Brazilian musical traditions despite the diversity of social- cultural contexts”. En: Palacios Mateos, F. (edit.), *Comprendiendo/Understanding América - el aporte esencial de la música afroamericana al significado sociocultural del continente / the essential contribution of Afro-American music to the sociocultural meaning of the continent*, pp.124-148. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- HOOD, K. Mantle. 1971. *The Ethnomusicologist*. New York: McGraw Hill.

- KEIL, Charles. 2001. "Las Discrepancias Participatorias y el Poder de la música". En: F. Cruces, et al., *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, pp. 261-272. Madrid: Trotta.
- KUBIK, Gerhard. 1990. "Drum patterns in the «Batuque» of Benedito Caxias". En: *Latin American Music Review*, Vol. 11, Nro. 2, pp. 115-181.
- KUBIK, Gerhard. 2004. *Zum Verstehen afrikanischer Musik: Aufsätze*. Wein: Lit Verlag.
- LACERDA, Marcos B. 1990. "Textura instrumental na África Occidental: a peça Agbadza". En: *Revista Música*, São Paulo, Nro. 1, pp. 18-28.
- LOCKE, David. 1982. "Principles of Off-beat Timing and Cross-Rhythm in Southern Eve Dance Drumming". En: *Ethnomusicology*, Vol. 26, Nro. 2, pp. 217-246.
- LUCAS, Glauro. 2002. *Os Sons do Rosário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- MAGGIN, Donald L. 2005. *Dizzy: The Life and Times of John Birks Gillespie*. Harper Collins.
- MANUEL, Peter. 1998. "Improvisation in Latin American Dance Music. History and Style". En: Nettl, B.; Russell, M. (edit.), *In the Course of Performance. Studies in the World of Musical Improvisation*, pp. 127-147. Chicago: The University of Chicago Press.
- MARTIN, Henry; WATERS, Keith. 2005. *Jazz: The First 100 Years*. Thomson Wadsworth.
- MIDDLETON, Richard. 1993. "Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap". En: *Popular Music*, Vol. 12, Nro. 2, pp. 177-190.
- MUKUNA, Kazadi wa. 2013. "Africanisms in the Afro-Brazilian Musical Cultures: A Linguistic Consideration". En: Aharonián, Coriún (comp.), *La música entre África y América*, pp. 121-129. Montevideo: CDM/MEC.
- NKETIA, J.H. Kwabena. 1974. *The Music of Africa*. Nueva York: Norton.
- NZEWI, Meki E. 1974. "Melorhythm Essence and Hot Rhythm in Nigerian Folk Music". En: *The Black Perspective in Music*, Vol. 2, Nro. 1, pp. 23-28.
- OWENS, Thomas. 1996. *Bebop: The Music and Its Players*. Oxford University Press.
- PRIESTLEY, Brian; GELLY, Dave; BACON, Tony; TRYKNA, Paul. 2003. *The sax & brass book: Saxophones, Trumpets and Trombones in Jazz, Rock and Pop*. Backbeat Books.
- QUINTERO RIVERA, Ángel G. 2005. "El debate sociedad-comunidad en la sonoridad. El desafío de las músicas «mulatas» a la modernidad eurocéntrica

- convencional”. En: D. Mato (org.), *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*, pp. 267-282. Buenos Aires: CLACSO.
- SCHLUETER, Brad. 2012. “The Greatest Grooves Of R&B And Soul”. En: *Drum! Play Better Now*, July 5.
- SCHUTZ, Alfred. 1977. “Making Music Together - A Study in Social Relationship”. En: Dolgin, J.L., Kemnitzer, D.S.; Schneider, D.M., *Symbolic Anthropology - A Reader in the Study of Symbols and Meanings*, pp. 106-119. Columbia University Press, New York.
- SHIPTON, Alyn. 2001. *Groovin' High: The Life of Dizzy Gillespie*. Oxford University Press.
- ULHÔA, Martha Tupinambá de. “Métrica Derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular”. En: *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL)*, La Habana, 2006.
- VEYNE, Paul. 1978. *Comment on Écrit l'Histoire*. Paris: Seuil.
- YANOW, Scott. 2000. *Bebop: The Best Musicians and Recordings*. Backbeat Books.

---

Como citar este artículo:

FERREIRA, Luis. 2023. *Groove, Pulsación, Microtemporeo y Polirrítmica en el Candombe*. Buenos Aires: Instituto de Investigación en Etnomusicología, Dirección General de Enseñanza Artística, GCBA, 2023. Disponible en: [<https://www.buenosaires.gob.ar/cultura/ensenanzaartistica/instituto-de-investigacion-etnomusicologia/producciones/etnomusicologia>]