

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

## 5. Rumba, candombe afroporteño, clave y llamador\*

Luis Ferreira

El propósito de esta serie de trabajos es divulgar a la comunidad avances y resultados del proyecto de investigación que realizo en el IIET/DGEArt acerca de las músicas afrolatinoamericanas: la utilización de un tipo de patrones rítmico-tímbricos conocidos como *claves*, *maderas*, *cáscaras* y *levadas*. La bibliografía sobre el tema, tanto en el campo de la investigación como en el de la educación musical es muy amplia y variada y el tema ha recibido atención analítica reciente en Argentina (Valles *et al.*, 2017) además de ser tema de referencia en educadores y músicos populares en géneros afrolatinoamericanos como la rumba, el son, el candombe, el samba entre otros. Este quinto texto continúa una segunda entrega donde se abordan las conexiones, afinidades y adaptaciones de ciertos principios en torno a este tipo de patrones en los flujos del Atlántico Negro Sur, en particular los que relacionan los candombes de ambas márgenes del Río de la Plata con el son y la rumba en Cuba como fenómenos transnacionales.



Conjunto Regional Cubano “Habana”, fundado y dirigido por Isaac Tantalora, Buenos Aires, mediados de la década de 1930. Al centro Isaac Tantalora (bongó), a su derecha Pedro Ferreira (guitarra); a la izquierda, parado, Carlos Ponce (voz y claves). Foto gentileza de Héctor Ocampo Gómez.

---

<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 este segundo texto se indaga en el *guariló* o *candombe afroporteño* como se lo reivindica, advirtiendo ciertas afinidades musicales con las prácticas de músicos afrocubanos migrados a Buenos Aires y a Estados Unidos en la primera mitad del siglo XX.

Comenzaremos refiriéndonos a la rumba cubana y la cuestión de la dirección de la clave para abordar, enseguida, algunas cuestiones sobre el *candombe afroporteño*. Atendiendo al entramado polirrítmico de la clave con las tumbadoras, uno de los primeros manuales didácticos de “percusión latina”, publicado en inglés en 1982, del músico dinamarqués Birger Sulsbrück (quien estudió en Cuba con Luis Abreu, de Los Papines; Tomás Jimeno Días, Clemente Balsinde y Rolando Sigler, de Rumbavana) afirma lo siguiente en relación a los lados de la clave de rumba. De las dos tumbadoras de base de la rumba, la de sonoridad media denominada *conga* o *segundo*, los golpes “abiertos” de su patrón básico pueden ser tocados de tres maneras: 1º, en el primer compás de la canción o arreglo, independientemente de la dirección de la clave; 2º, coincidiendo con los golpes del lado 3 de la clave, independientemente de la dirección de la canción o arreglo; 3º, como balance al patrón de la clave, manera en que la mayoría de los congueros cubanos toca – es decir, cuando el arreglo está en clave 3-2 los golpes abiertos van en el segundo compás, cuando el arreglo está en 2-3, los golpes abiertos van en el primer compás, es decir, siempre del lado 2-3 – (Sulsbrück, 1986[1980]: 4, 126, 132).

Sulsbrück coincide en sus apreciaciones con otro trabajo, muy difundido, el de Rebeca Mauleón, publicado diez años después y también en inglés, que presenta un arreglo básico de rumba guaguancó (Mauleón, 1993: 210-211). En definitiva, ambos autores afirman que *generalmente* los golpes abiertos del tambor de sonido medio, el *segundo*, ocurren del lado 2-3 de la clave, intercalados con los golpes de este último, pero no dicen que sea una regla (Fig. 22).

En la transcripción puede verse lo que ocurre sonoramente: en el primer compás los dos primeros golpes de clave ocurren en la primera y cuarta semicorcheas del primer tiempo; en el segundo compás, los dos golpes sonoramente prominentes del tambor medio ocurren en la primera y cuarta semicorcheas del primer tiempo, en espejo con el primer compás, es decir a *contraclave*. Mientras, el tambor grave, la *tumba*, toca el patrón de *salidor* consistente en un golpe abierto en la cuarta corchea de ambos compases.

Fig. 22. Transcripción de patrones básicos de rumba guaguancó en Sulsbrück (1986[1980]) y Mauleón (1993).

Clave: 

Tumba - segundo: 

Tumba: 

Un manual de referencia, publicado en Cuba por las musicólogas Victoria Eli Rodríguez y Zoila Gómez García (1989: 57), presenta una transcripción efectuada por Juan Elósegui que muestra la relación de la clave con las tumbadoras en la rumba guaguancó. El patrón denominado “tres golpes” muestra que los golpes abiertos de la tumbadora de sonoridad media coinciden con el lado 3 de la clave (Fig. 23).

Fig. 23. Transcripción de patrones básicos de rumba guaguancó (Eli Rodríguez y Gómez García, 1989).

Clave: 

Tumba - tres golpes: 

Tumba - salidor: 

Es decir, el texto cubano de Eli Rodríguez y Gómez García (1989) presenta lo que aparece como caso minoritario en los textos en inglés de Sulsbrück (1986[1980]) y de Mauleón (1993).

Dando crédito al trabajo de coautoría del músico Tomás Cruz (2004), publicado en inglés en EUA, afirma haber recogido testimonios de viejos músicos cubanos, según quienes, hasta antes de mediados de los 1950 ese patrón de la tumbadora media, denominado *tres dos*, coincidía con el patrón 3-2 de la clave – como ocurre en la transcripción de Elósegui en el libro cubano – mencionando inclusive el antecedente de uno de los grupos más famosos de rumba, *Los Muñequitos de Matanzas*, conocido en la época como “*Conjunto Guaguancó Matancero*”. Según Cruz, fue a partir de la década

de 1950 que se habría vuelto una práctica corriente en Cuba tocar el *segundo* a contraclave, aunque para ese momento el guaguancó ya se encontraba en Puerto Rico y en Nueva York donde algunos músicos de salsa continuaron tocando los golpes abiertos del *segundo* del lado 3-2, reforzándolo, en vez de tocar a contraclave como se generalizó en Cuba (Cruz *et al.*, 2004: 21-22).<sup>2</sup>

La versión incluida en el texto de Eli Rodríguez y Gómez García corresponde, por tanto, a la práctica cubana hasta la década de 1950 en que se generaliza tocar a contraclave, “balanceando” el patrón de clave.

La tesis de Orlando Fiol coincide con el trabajo de Cruz, sosteniendo que se comenzó a tocar el *tres dos* del lado 2 en los 1950 en Cuba. Recoge la opinión de “muchos rumberos cubanos de que este cambio despejó un espacio métrico para el *quinto* (tambor líder) para marcar pasos de baile y solear, con el *tres dos* desplazado cumpliendo un rol responsorial en la conversación”. Así mismo, da cuenta de una tensión con los anteriores migrantes cubanos y puertorriqueños en Nueva York que mantuvieron la primera forma y la llevaron a secciones de rumba guaguancó en la salsa (Fiol, 2018: 134-36).

Pasando al sur del Atlántico, en la práctica de los afroporteños de Buenos Aires – circunscripta a la esfera privada a lo largo del siglo XX – de acuerdo a la investigación de Pablo Cirio y el documento musical que recientemente editó en CD por el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, las versiones de cantos categorizadas como “ancestrales” y “tradicionales” presentan todas ellas como punto axial el lado 3-2,<sup>3</sup> respecto a la percusión. Esta se encuentra organizada en torno a juegos de dos tambores: el repiqueteador también denominado repicador, contestador, salidor o requinto; el llamador también denominado tumba base, mayor o quinto (Cirio, 2016: 11).

En particular en el candombe afroportero tradicional, conocido también como *guariló*, el tambor *llamador* realiza con sonidos abiertos los tres golpes del lado 3 de la clave de son. Esta característica es entonces comparable con la rumba guaguancó

---

<sup>2</sup> Escúchese la canción “Chano Pozo”, grabada en EUA en mayo de 1959 por el afrocubano Ramón “Mongo” Santamaría, donde los golpes abiertos del tambor *segundo* coinciden con el lado 3 de la clave (En: Mongo Santamaría: *Mongo*, Estados Unidos, Fantasy 8032, 1959. Reeditado en Mongo Santamaría: *Afro-Roots Vol. 1*, Estados Unidos: Fantasy PRST 24018-1, Estados Unidos, 1972. Reeditado en Mongo Santamaría: Prestige PRCD 24018-2, Estados Unidos: 1989).

<sup>3</sup> Advierte Cirio que, al respecto del repertorio tenido como más antiguo por los afroporteños, su “estructuración [es] sobre la clave 3-3-4-2-4”, así como también el “tradicional” cuya melodía es condicionada por la misma clave, en particular en el *guariló* en forma instrumental y exclamativa sobre la clave (2016: 11, 12, 22).

cubana que señalamos más arriba, donde el tambor medio, la *tumbadora* denominada *tres dos* o *segundo*, toca dos o tres golpes abiertos exactamente siguiendo la métrica del lado 3-2 de la clave, excepto que generalmente lo hace “a contraclave” es decir, mientras las claves tocan el lado 2-3. Pero, como advertí, siguiendo a Cruz y a Fiol, la generalización de esta práctica habría ocurrido en la década de 1950 en Cuba, siendo la anterior, “a clave”, la más corriente en Cuba, y continuada, según afirman dichos autores, por la migración anterior a los 1950 de músicos cubanos como Ramón “Mongo” Santamaría y/o por transculturación de la rumba guaguancó a los Estados Unidos y a los migrantes de Puerto Rico.

Respecto a esta correspondencia de semejanza con la práctica en Buenos Aires, memorias de afroporteños dan testimonio de que en sus fiestas – que ocurrían al menos hasta la década de 1970 en el llamado *Shimmy Club*,<sup>4</sup> en un local del centro de Buenos Aires (Frigerio, 1993; Cirio, 2003, 2019) – participaban activamente músicos afrocubanos migrados a esta ciudad como Isaac Tantalora (1900-1970) arribado con una compañía cubana en 1926.<sup>5</sup> Es plausible por tanto que los afrocubanos hubieran incidido directamente, sobre todo Tantalora,<sup>6</sup> reforzando afinidades con las maneras ya existentes o introduciendo la tendencia a realizar el patrón de clave 3-2 con golpes abiertos en el tambor llamador (también denominado segundo, o tres golpes), como habría sido habitual entre los músicos cubanos de rumba anteriores a la generalización, a partir de mediados de la década de 1950, del toque a contra-clave.

Esta perspectiva permite sustentar además la importancia que tienen los flujos culturales, conectividades y afinidades entre distintas prácticas musicales de la diáspora africana, que configuran la variedad y riqueza musical de lo que Paul Gilroy denomina Atlántico Negro. Músicos migrantes afrocubanos en Nueva York y en Buenos Aires con su participación en las prácticas establecidas barrial y profesionalmente en el primer caso, festivas y comunitariamente en el segundo, actuaron más allá de nacionalismos, como puentes de diálogos y de transculturaciones musicales.

---

<sup>4</sup> Imágenes de estas fiestas pueden verse en “MUESTRAS VIRTUALES - El carnaval afroporteño en el Shimmy Club - Memorias de familias afroargentinas”, disponible en [<https://bcn.gob.ar/muestras-virtuales/el-carnaval-afroporteno-en-el-shimmy-club>] accesado el 19/06/2021.

<sup>5</sup> Memorias de la Sra. Amelia Tantalora, hija de Isaac Tantalora, en entrevista por el autor en 2016.

<sup>6</sup> Charla en vivo entre los activistas afroargentinos Carlos Lamadrid, referente de la Asociación Misibamba, y el Lic. Federico Pita, entrevistador, en “Conciencia Negra”, Programa 22, Radio Diafar, 18/08/2016, 09:00 hs. Diafar Diáspora Africana de la Argentina [[www.radiodiafar.com](http://www.radiodiafar.com)]. Accesado el 29/08/2016 en [<https://www.mixcloud.com/RadioDIAFAR/conciencia-negra-programa-21/>]. La significativa participación de Tantalora, afrocubano entre los afroporteños del Shimmy Club, queda evidente en un canto de rumba que le dedicaban y en cuya letra se menciona su apellido (Cirio, 2019: 16).

## BIBLIOGRAFÍA

- CIRIO, Pablo. 2003. “La desaparición del candombe argentino. Los muertos que vos matáis gozan de buena salud”. En: *Música e Investigación*, N° 12-13, pp.181-182.
- CIRIO, Pablo. 2016. “Música Afroporteña: compartiendo nuestro candombe”. Librillo acompañando el CD homónimo *Música Afroporteña: compartiendo nuestro candombe*. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- CIRIO, Pablo. 2019. “El Shimmy Club”. En: *Pregón Criollo – Boletín de la Academia Nacional del Folklore*, Nro. 91 (jul.), pp. 13-18.
- CRUZ, Tomás; MOORE, Kevin; GERALD, Mike; FIOL, Orlando. 2004b. *The Tomás Cruz Conga Method. Volume II. Intermediate. Essential Cuban Conga Rhythms*. New York: Mel Bay Publications.
- ELI RODRÍGUEZ, Victoria; GÓMEZ GARCÍA, Zoila. 1989. *...haciendo música cubana*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- FIOL, Orlando Enrique. 2018. *Cubaneo In Latin Piano: A Parametric Approach To Gesture, Texture, And Motivic Variation*. Tesis PhD en Música. Universidad de Pennsylvania. Accessible Penn Dissertations. 3112.
- FRIGERIO, Alejandro. 1993. “El Candombe Argentino: Crónica de una Muerte Anunciada”. En: *Revista de Investigaciones Folklóricas*, N° 8, pp. 50-60.
- MAULEÓN, Rebeca. 1993. *Salsa Guidebook*. California: Sher Music Co.
- SULSBRÜCK, Birger. 1986. *Latin-American Percussion [1980]*. Copenhagen: Wilhelm Hansen.
- VALLES, Mónica; PÉREZ, Joaquín; MARTÍNEZ, Isabel C. 2017. “La clave rítmica como organizador de la temporalidad en las músicas latinoamericanas”. En: Romé, Santiago (coord.), *1er Congreso Internacional de Música Popular, Epistemología, Didáctica y Producción*, pp. 370-380. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.

---

\* Como citar este artículo:

FERREIRA, Luis. 2021. “Rumba, candombe afroporteño, clave y llamador”. En: Serie *Claves, núcleos y ensambles polirrítmicos en la música afrolatinoamericana: lados y direcciones de la clave*. Buenos Aires: Instituto de Investigación en Etnomusicología, Dirección General de Enseñanza Artística, 2021. Disponible en [<https://www.buenosaires.gob.ar/cultura/ensenanzaartistica/instituto-de-investigacion-etnomusicologia/producciones/etnomusicologia>]