

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

## 2. Claves – líneas-de-tiempo – en la organización polirrítmica\*

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. En este segundo texto, trataré de su funcionalidad en la organización musical polirrítmica.



Los tejidos africanos se componen de largas fajas, teñidas con la técnica del *batik*, entrecosidas longitudinalmente hasta alcanzar el ancho deseado; corresponden a la misma concepción de un tejido sonoro-musical-corporal de franjas melo-rítmicas y de acción. A la izquierda: doble campana *agogó* (metalurgia artesanal), al centro las claves, a la derecha campana de mano (sin badajo) percutida con baqueta.<sup>2</sup>

---

<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.

<sup>2</sup> Algo aparentemente abstracto y presente en todas las culturas como es la línea, su significado es, no obstante, particular a cada cultura. En el caso de la cultura yoruba en Nigeria, África Occidental, la precisión lineal en las esculturas, su nitidez absoluta, de acuerdo al historiador Robert Farris Thompson,

El musicólogo cubano Leonardo Acosta ha advertido, citando al músico y educador Lino Neira, “el uso por los músicos cubanos de las expresiones ‘estar en clave’ o ‘tener clave’, en un sentido similar al de un músico de jazz cuando habla de ‘tener *swing*’ o ‘tocar con *swing*’.” (Neira, 2002, *apud* Acosta, 2014: 58-59). Por su parte, el musicólogo también cubano, Olavo Alén, señala de las claves que “[t]an importante se ha hecho este instrumento entre los soneros, que hay una conocida frase entre estos músicos que señala que ‘sin clave no hay son’.” Y observa que, “ejecutadas por el cantante del conjunto sonero... constituyen la guía rítmica que estabiliza toda la polirritmia del conjunto”, así como también en la rumba, donde “un cantante solista... tocaba las claves para con ellas estabilizar la polirritmia general del toque” (Alén, 1994: 33, 47).

Entre los investigadores africanos, los musicólogos ghaneses Kwabena Nketia (1982[1975]), Kofi Agawu (1986; 1995) y William Anku (2000) han destacado y estudiado cierto tipo de patrones, conceptualizados por Nketia (1982[1975]) en términos de líneas-de-tiempo (*time-lines*), por su importancia para la organización polirrítmica de la música; estas líneas-de-tiempo deben comprenderse, de acuerdo a Anku (2007), como ciclos de tiempo (*time cycles*) ya que se trata de un concepto circular más que lineal. En este sentido, su forma de representar gráficamente estos patrones es con círculos.

Sobre todo, señalan los mencionados investigadores que la polirrítmica no se reduce al uso de una línea-de-tiempo ni se organiza solo por ésta, pero, explícita o implícita, la línea-de-tiempo es importante para la organización musical. En este sentido, el musicólogo nigeriano Meki Nzewi caracteriza la estratificación y entrelazamiento de líneas en un conjunto instrumental como *ciclo de ensamble temático*:

“[...] el largo y el contenido significativo del mínimo común múltiple de los desiguales largos/contenidos de todos los temas composicionales asignados a los distintos instrumentos de un ensamble para los propósitos de la performance/composición, y que es reciclado dentro de un marco de tiempo fijo, pero con influencia cualitativa variada en el curso de una performance” (Nzewi, 1997, *apud* Mukuna, 1997: 242; trad. L.F.).

---

constituye “una de las principales preocupaciones de los escultores yoruba, captada por quienes aprecian el trabajo de esos escultores”. Pero los yoruba no solo se refieren a la calidad de las líneas que graban en la escultura, sino también en las cerámicas, en los tejidos, en las marcas de linaje que trazan en sus mejillas, en las marcas de arado en la tierra de cultivo. Líneas que significan, literalmente, “civilización” (Thompson, 1973, *apud* Geertz, 1994: 121-122). Sugiero que se puede comprender así mismo a las líneas de los entramados musicales yoruba, porque el profundo interés por las líneas, y por formas particulares de líneas, como sucede con el sentido del arte en toda cultura, “se origina en una sensibilidad característica en cuya formación participa el conjunto de la vida” (Geertz, 1994: 122).

---

En particular, de acuerdo al etnomusicólogo Gerhard Kubik, el patrón de línea-de-tiempo es especialmente útil para orientar a los músicos, cantantes y bailarines (Kubik, 1984, *apud* Oliveira Pinto 2001: 239); esta funcionalidad musical ha sido advertida también por otros investigadores (Pantaleoni, 1972; Arom, 1985) y caracterizada tempranamente como “patrón guía” en el trabajo pionero de Arthur M. Jones (1959).

Sobre la música cubana, Acosta advierte críticamente la reducción de la clave a los mencionados dos patrones más conocidos del son y la rumba, argumentando, por un lado, la existencia de una diversidad de patrones de clave y, por otro, de que, si bien la clave es imprescindible, no estructura la temporalidad de la música. Propone en cambio que la caracterización musical estaría dada por la polirritmia: “lo verdaderamente importante en toda música afrocubana no es la clave (ninguna), sino la polirritmia de la cual la respectiva clave es solo una parte, como lo es cualquier voz en un conjunto polifónico” (Acosta, 2014: 57). Esta cualidad polirrítmica coincide entonces con la planteada por los musicólogos africanos y africanistas, aunque Acosta, al expresar que la clave es solamente una parte del todo, arriesga diluir la específica funcionalidad musical de este tipo de patrón, pese a que Neira, a quien Acosta cita, aclare que se trata de “guías metrorrítmicas básicas” asumidas en “códigos rítmicos internos” (Neira, 2002, *apud* Acosta, 2014: 59), es decir, en cada músico. Al respecto, coincidiendo con lo que Neira señala con las expresiones “estar en clave” o “tener clave”, la musicóloga Isabelle Leymarie, a partir de testimonios cubanos concluye que “la clave es interiorizada por los músicos... [s]i no se respeta, la música cae ‘fuera de clave’ y se rompe el equilibrio de la orquesta, pendiente de la sutil superposición de los instrumentos, cada uno con un papel claramente definido” (Leymarie, 2005: 38).

Sobre este punto, en otros trabajos he argumentado que la organización polirrítmica en varias músicas afrolatinoamericanas no es una mera combinación arbitraria ni tampoco una sumatoria o yuxtaposición de patrones rítmico-tímbricos diversos, sino que se trata de una organización a partir de un *núcleo estructurante* (Ferreira, 2005). No debe confundirse con el *núcleo estructural* como conceptualiza Kubik a los patrones de línea de tiempo: “una fórmula de línea de tiempo forma el núcleo estructural (*strukturellen Kern*) de una pieza musical, algo así como un almacenamiento condensado y extremadamente concentrado de lo rítmico-motriz...” (Kubik, 2004: 91; trad. L.F.).<sup>3</sup> Con el término *estructurante* me refiero conceptualmente

---

<sup>3</sup> “Eine Time-line-Formel bildet den *strukturellen Kern* eines Musikstückes, etwas wie eine kondensierte und äußerst konzentrierte Speicherung der rhythmisch-motionalen...”

a un modelo de articulación de patrones entrecruzados que estructura a la acción de los músicos a la vez que la articulación de esos patrones es estructurada por la acción de los músicos con la performance. Refiero a un nivel de fundamento, compuesto por una articulación específica de particulares patrones cíclicos contrastantes morfológica y tímbricamente, que los músicos aprenden a percibir en conjunto (dónde colocar la atención, el encaje de la atención) y a tocar (entrelazar un patrón con otro, montarlos entre sí). Estas habilidades – saberes – constituyen a la identidad del músico – ser en cuanto se es capaz-de-hacer – en una comunidad, implicando pertenecimiento e identificación cultural.

El fenómeno fue advertido por Jones (1959) y John M. Chernoff (1979) en las músicas de África Occidental en términos respectivamente de preferencia y de sensibilidad para tocar pares de “ritmos entrecruzados”. Pero mi propuesta va más allá de preferencia y sensibilidad. Considero que el núcleo estructurante subyace al ciclo de ensamble temático (en la definición de Nzewi citada arriba) y que lo presupone. Implica la habilidad de “montar” un cierto tipo de patrón (asimétrico por lo general) respecto a otro tipo diferente de patrón de tambor (frecuentemente simétrico y contra-métrico), peculiares a cada práctica musical: el tambor menor *chico* y el tambor grande *piano* y/o la *madera* en el candombe, el tambor *salidor* y el tambor *llamador* y/o la *clave de rumba* en la conga cubana, por ejemplo (Ferreira, 2005; 2013). En el candombe se puede representar la dupla de patrones en forma gráfica lineal o como dos cintas cuyos extremos se juntan formando aros (Fig. 6 y 7).

Fig. 6. Transcripción lineal del *núcleo estructurante* del candombe

|                             |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|-----------------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 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                       |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |

Fig. 7. Representación cíclica circular simplificada del *núcleo estructurante* del candombe

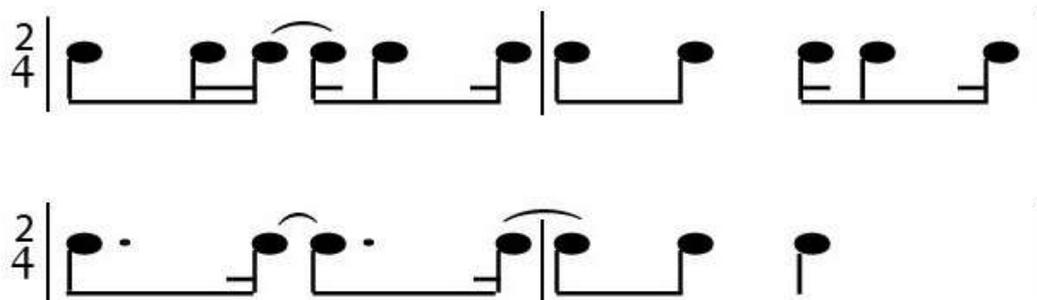


Como he analizado en otro trabajo (Ferreira, 2013: 239), los músicos del tambor grande aprenden a tocar sus golpes de *masa* (M) en los “agujeros” que deja el patrón de los menores (Galleta, palo, Palo). La noción de agujero surge de conversaciones reflexivas

con y entre músicos de tambor de candombe en mi experiencia musical en las décadas de 1970-90 en Montevideo. Coincidentemente, el mismo término aparece señalado por el etnomusicólogo congoleño Kazadi wa Mukuna advirtiéndolo que “cada patrón rítmico contiene agujeros proveyendo ‘receptáculos’ para otro patrón, y así sucesivamente” (Mukuna, 1997: 242; 2013: 125; trad. L.F.).<sup>4</sup>

En cuanto al comportamiento musical de los patrones, señala Arom, a partir del estudio de las músicas tradicionales centroafricanas, que los patrones musicales, en sí mismos “modelos mínimos”, pueden presentarse bajo uno de tres aspectos: *manifiesto o materializado, esporádico, o implícito*. El patrón de cinco golpes de clave de son en buena parte de las grabaciones de sones de hasta mediados de siglo XX se presenta como un modelo que, en la formulación de Arom, “se realiza tal cual, sin la menor variación... modelo... *manifiesto o materializado*... un *ostinato estricto*” (Arom, 2001[1991]: 220). Ocurre igualmente con el patrón de cinco golpes de la rumba en conjuntos tradicionales de percusión, canto y danza, aunque generalmente se manifiesta junto con el patrón de *cáscara* (ejecutado con dos baquetas sobre la caja de un tambor conga o tumbadora) de diez golpes o incluso es substituido por éste (Fig. 8).

Fig. 8. Patrón de cáscara de la rumba. Abajo patrón de clave 3-2 de rumba.



En tanto, en los sones de los *conjuntos* con timbales a partir de los 1950 y en la salsa posteriormente, el patrón de clave de son coexiste o es substituido frecuentemente por otros patrones como el de *cáscara* y, sobre todo, los denominados *campana de mambo* que veremos en un análisis en otro texto. En estos casos, en los términos de Arom, el modelo se presenta en un *ostinato con variaciones*, inclusive como “la superposición de un conjunto de tales *ostinati*...” (Arom, 2001[1991]: 213).

<sup>4</sup> “[E]ach rhythmic pattern contains holes that provide “receptacles” for another pattern, and so on.”

En el caso del *candombe* afrouruguayo, si bien un patrón de *madera* análogo al de la clave de son o de rumba puede manifestarse como *tutti* al inicio de la performance, en la ejecución en marcha el patrón se manifiesta alternando entre *ostinato con variaciones* y desapareciendo en distintos fragmentos de la performance, correspondiendo entonces al modelo *esporádico* en términos de Arom; ocasionalmente puede permanecer *implícito*, sin revelarse “en ningún momento de la interpretación”, manteniéndose “sobrentendido o tácito” (Arom, 2001[1991]: 220).

En la presencia – en diversas modalidades – y funcionalidad musical de este tipo de patrones asimétricos, puede verse un principio cultural subyacente a una gran variedad de músicas afrolatinoamericanas y africanas, independientemente de los patrones concretos y de las formaciones en ciclos de 8, 12 o 16 pulsos elementales (compases de 2/4, 12/8, 4/4). En suma, este principio rige la organización musical en cuanto los patrones de este tipo se articulan dinámicamente a patrones de un tipo contrastante constituyendo el *núcleo estructurante* de un género.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> En la organización del tango rioplatense también se encuentra subyacente este principio, considerando las conclusiones del análisis que realiza Gustavo Goldman (2008: 181-183) de materiales históricos de fines del siglo XIX e inicios del XX: el contraste entre las rítmicas de las melodías respecto a las líneas asimétricas de los bajos.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, Leonardo. 2014. “De los complejos genéricos y otras cuestiones”; “Una pelea cubana contra la salsa”. En: *Otra visión de la música popular cubana*, pp. 42-81, pp. 121-131. La Habana: Ediciones Museo de la Música.
- AGAWU, Kofi. 1986. “‘Gi Dunu,’ ‘Nyekpadudo,’ and the Study of West African Rhythm”. En: *Ethnomusicology*, Vol. 30, Nro. 1, pp. 64-83.
- AGAWU, Kofi. 1995. “The Invention of ‘African Rhythm.’” En: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 48, N° 3, pp. 380-395.
- ALÉN, Olavo. 1994. *De lo Afrocubano a la Salsa*. La Habana: Artex
- ANKU, Willie. 2000. “Circles and time: A Theory of Structural Organization of Rhythm in African Music”. En: *Music Theory Online*, Vol. 6, No. 1.
- ANKU, Willie. 2007. “Inside a Master Drummer’s Mind: A Quantitative Theory of Structures in African Music”. En: *Revista Transcultural de Música*, Vol. 11.
- AROM, Simha. 1985. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d’Afrique Centrale*, 2 vols. *Structure et méthodologie*. Paris: SELAF.
- AROM, Simha. 2001. “Modelización y modelos en las músicas de tradición oral” [1991]. En: Cruces, Francisco (edit.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- CHERNOFF, John Miller. 1979. *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*. Chicago: The University of Chicago Press.
- FERREIRA, Luis. 2005. “Conectando estructuras musicales con significados culturales: un estudio sobre sistemas de tamboreo en el Atlántico Negro”. En: *Anales del VI Congreso de la Rama Latinoamericana – Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, IASPM-AL, Buenos Aires.
- FERREIRA, Luis. 2013. “Concepciones cíclicas y rugosidades del tiempo en la práctica musical afroamericana”. En: Aharonián, Coriún (coord.), *La música entre África y América*, pp. 231-261. Montevideo: CDM/MEC.
- GEERTZ, Clifford. 1994. “El arte como sistema cultural”. En: *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, pp. 93-116. Barcelona: Paidós.
- GOLDMAN, Gustavo. 2008. *Lucamba. Herencia africana en el tango. 1870-1890*. Montevideo: Perro Andalúz.
- JONES, Arthur M. 1959. *Studies in African Music*, 2 vols. London: Oxford University Press.

- KUBIK, Gerhard. 2004. *Zum Verstehen afrikanischer Musik: Aufsätze*. Wein: Lit Verlag.
- LEYMARIE, Isabelle. 2005. *Cuban Fire. La música popular cubana y sus estilos*. Madrid: Akal.
- MUKUNA, Kazadi wa. 1997. “Creative Practice in African Music: New Perspectives in the Scrutiny of Africanisms in Diaspora”. En: *Black Music Research Journal*, 17(2): 239-250.
- MUKUNA, Kazadi wa. 2013. “Africanisms in the Afro-Brazilian Musical Cultures. A linguistic consideration”. En: Aharonián, Coriún (coord.), *La música entre África y América*, pp. 121-129. Montevideo: CDM/MEC.
- NKETIA, Kwabena J.H. 1982. *The music of Africa [1975]*. London: Víctor Gollancz.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago de. 2001. “Som e música - reflexões sobre uma antropologia sonora”. En: *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, V. 44 N° 1, pp. 221-286.
- PANTALEONI, Hewitt. 1972. “Three Principles of Timing in Anlo Dance Drumming”. En: *African Music*, Vol. 5, N° 2, pp. 50-63.
- 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. “Claves – líneas-de-tiempo – en la organización polirrítmica”. 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>]