

Claves, núcleos y ensambles polirrítmicos en la música afrolatinoamericana: lados y direcciones de la *clave*¹

6. Sones, candombes y fricciones musicales*

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.



Etiqueta del disco de 78 rpm Dumyl 5708, primera grabación de la Orquesta Cubanacán, *circa* 1957. Detalle de la orquesta de izquierda a derecha: Eduardo “Cacho” Giménez (tambor *piano*, atrás), Pedro Ferreira (tambor *repique*), Jorge Ramos (tambor *chico*), Carlos Millar Giménez “El Alemán” (*repique*). Foto del archivo de la *Asociación Civil Africanía*, Montevideo, por gentileza de Tomás Olivera Chirimini.

Este sexto texto es el tercero y final de una segunda serie 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. En este texto se analizarán ciertos aspectos de una canción

¹ 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 (ver nota al final sobre cómo citar este artículo). Su reproducción total o parcial con fines comerciales está prohibida sin la autorización del autor o del Instituto de Investigación en Etnomusicología.

de candombe compuesta en la década de 1950, donde ocurre un tipo de fricción de musicalidades debido a la adopción de procedimientos de la música popular afrocubana en Montevideo a mediados del siglo XX y cómo esas fricciones fueron resueltas por los músicos. Se trata de un segundo proceso transcultural considerando el primero al ocurrido hacia fines del siglo XIX con la circulación de la Habanera por el Río de la Plata (Ayestarán, 1967[1948]; Goldman, 2008).

En la ribera noreste del Río de la Plata, el candombe afrouruguayo es tanto una práctica musical con tambores como de danza, canto y coro, otros instrumentos musicales, montaje y representación dramática. Cabe aclararlo en primer lugar para evitar confusiones que vean en el fenómeno solo a la percusión; por el contrario, para comprenderlo en el concepto panafricano de Danza, Tambor y Canto (Floyd, 1995: 50; León, 1979[1970]: 129) y de multidimensionalidad en las artes negras (Frigerio, 1992).

La cantidad de candombes en el repertorio de canciones de las “comparsas” – asociaciones afrouruguayas multirraciales actuantes en la esfera pública del carnaval de Montevideo,² oficialmente “Sociedades de Negros y Lubolos”³ – puede estimarse en más de mil a lo largo del siglo XX, de los cuales han quedado muchas letras registradas. No obstante, a excepción de las canciones de Pedro Ferreira a las que me referiré enseguida, popularizadas por fuera del carnaval por medio del disco, la radiofonía y de la memoria popular, son pocas las canciones recordadas más allá del ámbito de cada comparsa y del carnaval de cada año. Esto se debe a la dinámica de innovación en las composiciones, las letras y las puestas en escena por la competencia anual entre las comparsas. Respecto al pasado, la historiografía y musicología histórica han encontrado un significativo corpus de letras de candombes de comparsa desde el último tercio del siglo XIX y el primero del XX (Alfaro, 1991, 1998; Goldman, 2008; Andrews, 2007).

En esas canciones de candombe, la posibilidad de que la melodía y los arreglos cambien de lado de la clave, de que esta sea invariable o no, ha sido advertida por el destacado musicólogo Coriún Aharonián (2010: 119) en términos de “intercambiabilidad de la clave” que se presentaría en algunos casos. En lo que respecta a mis investigaciones, al menos desde fines de la década de 1970 todas las composiciones y arreglos de candombes de comparsa parecen ocurrir del lado 3-2 de los

² Como fenómeno social y cultural vinculado al carnaval en la esfera pública, pueden compararse las comparsas con las escuelas de samba (Grêmios Recreativos e Escolas de Samba) en Brasil y a las comparsas de conga en Cuba.

³ El término “lubolo” refiere a la integración multirracial de estas asociaciones carnavalescas, implicando redes de parentesco y de vecindario barrial. El término surge en la década de 1880 con el nombre de una comparsa integrada solo por blancos (Alfaro, 1998: 150).

equivalentes a la clave de son cubano, manteniendo la lógica de los grupos y “cuerdas” (hasta de setenta integrantes) de tambores de candombe siempre del lado 3-2, como he mostrado en otros trabajos (Ferreira, 2002[1997]; 2005). No obstante, en las décadas de 1940 y 1950 algunas composiciones de candombe de comparsa y de orquestas de baile popular – tanto orquestas típicas de tango como las que tomaron instrumentación cubana o del jazz – presentan un fenómeno musical diferente del que venimos abordando.

Estas composiciones, aunque no son la mayoría, presentan secciones con número impar de compases que, en la práctica cubana, resolverían en lados diferentes de la clave, como el caso analizado de Eddie Palmieri en una entrega anterior. En el caso de los candombes a los que me refiero, no sin sorpresa comprobé, en la escucha de los discos, que los tambores, el contrabajo y el piano intercalan un compás de 2/4 con el cambio de una sección de número impar de compases a la siguiente (Fig. 24) o inmediatamente de la entrada de la nueva sección, logrando así mantener la resolución siempre del lado 3-2 del equivalente al patrón de clave, tal cual como sucede con los tambores de candombe cuando tocan autónomamente en marcha (Ferreira, 2002[1997]).

Fig. 24. Agregado de compás en el candombe. Análisis del autor.

The diagram illustrates the addition of a 2/4 measure in a candombe piece. It is organized into three rows: Armonía (Harmony), Madera (Wood), and "Lado" (Side).
 - **Armonía:** Shows a sequence of chords: $\frac{2}{4}$ | I m | V7 | V7 | || I m.
 - **Madera:** Shows a rhythmic line with notes and rests. A grey shaded box highlights a 2/4 measure inserted between the first and second sections.
 - **"Lado":** Shows the side pattern: $\frac{4}{4}$ | 3-2 | ... | $\frac{2}{4}$ | compás agregado | $\frac{4}{4}$ | 3-2.

De esta manera, insertando un compás adicional de 2/4, “dando vuelta” la madera o clave, los músicos resuelven la *fricción de musicalidades* que se produciría si no agregasen ese compás (Fig. 25).⁴ El procedimiento es el mismo del “pase de clave”,

⁴ Escúchese el candombe “Mi sangre ‘tá alborotá” de Pedro Ferreira en el original: Pedrito Ferreira (El Rey del Candombe) y su Orquesta Cubanacán. Disco de 78 rpm gomalaca, Sello Dumyl 5708. Circa 1957: Uruguay. Reeditado en *Pedro Ferreira, el Rey del Candombe y su Orquesta Cubanacán*, CD Sello Ayuí A/M 48, 2019: Uruguay. También escúchese la versión de 1965 de big-band por Fermín Ramos (“Cachito Bembé”) reeditado en: Hebert Escayola – Grupo del Plata / Manolo Guardia / Daniel Lencina. *CANDOMBE! Grabaciones originales de 1965 / colección completa*. CD, Sello Ayuí A/M 43.2012: Uruguay. La versión más conocida en Montevideo es la de 1971 por Miguel Ángel Jorge Ramos quien

algo muy excepcional en la música popular cubana y a ser evitado como advierte el maestro cubano Valcárcel Gregorio (2016: 15), única referencia encontrada en esta investigación que menciona el recurso.⁵

Fig. 25. Relación entre el “lado” del patrón de clave y las secciones de la canción “Mi sangre 'tá alborotá”, del compositor afrouruuguayo Pedro Ferreira, en la versión de su Orquesta Cubanacán, circa 1957. Análisis del autor.

Sección	Cantidad de compases	“Lado” del clave
A	8 compases	clave 3-2
A'	7 compases	clave 3-2 + 1x2/4
B	16 compases	clave 3-2
A''	8 compases	clave 3-2

Se trata por tanto de orientaciones cognitivas y atencionales que permiten que la “dirección” de la música respecto a la clave sea, en el límite, algo debatible y negociable entre los músicos instrumentistas y el compositor o arreglador, cuando surgen fricciones o discrepancias musicales en relación a la dirección y la fraseología de una determinada canción respecto a la lógica local internalizada en los músicos.

La referencia a Isaac Tantalora encontrada en Buenos Aires en relación a los afroporteños y al Shimmy Club, como visto en una entrega anterior, también aparece centralmente en la biografía del compositor e intérprete popular afrouruuguayo más destacado e influyente desde mediados del siglo XX: Pedro Ferreira (Pedro Rafael Tabares, 1910-1980), quien joven migró a Buenos Aires en 1928 y formó parte del conjunto y del trío de Tantalora con quien desarrolla su pasión por el son cubano. Retorna a Montevideo a fines de 1938 donde continúa su experiencia con la música cubana, luego con el baión en la década de 1940, y desde 1947 como compositor de candombes y director de coro para la comparsa Libertadores de África. En 1954 es cofundador de la exitosísima comparsa Fantasía Negra. En 1957 crea su propia agrupación

fuera trompetista de la Cubanacán, en: Jorge Ramos y su Sonora de Oriente. *Homenaje a Pedro Ferreira*. LP, Sello Mallarini 30.040: Uruguay.

⁵ Del corpus reunido para este trabajo solamente el texto de Valcárcel Gregorio menciona la posibilidad de alterar el principio de continuidad inalterable del patrón de clave. Otro autor sería Jackson (2010) para quien habría instancias en que la clave puede cambiar en un arreglo de banda y que esto se conoce como “saltar la clave”, pero no deja en claro si se refiere a que se mantiene la dirección de la clave pero cambia el patrón en sí (de son a rumba, por ejemplo), o si se trata del caso poco frecuente, y que debe evitarse, presentado por Valcárcel Gregorio de inversión del lado, denominado “pase de clave” (2016: 15-Ejemplo No.11).

de baile, la Orquesta Cubanacán, en formato “conjunto” con tres trompetas, piano, contrabajo y percusión e integrada en su totalidad por afrouruguayos, siendo reconocido como “El Rey del Candombe” (Ferreira, 2019). Así mismo, al igual que los afroporteños que le dedicaron a Tantalora un canto de rumba mencionándolo (Cirio, 2019: 16), Pedro Ferreira compone un son en cuyo montuno, en el verso solista, canta:⁶

*De tan lejano confín
se escucha la voz de un son,
dicen que Isaac Tantalora
les hace su inspiración.*

Este son fue grabado por la Cubanacán hacia 1958 para el sello local Dumyl. La Sra. Amelia Tantalora (nacida en 1934 en Buenos Aires) atesora una copia no comercial de este disco de 78 rpm que Pedro Ferreira, en dedicatoria, le hizo llegar a su padre Isaac.

El repertorio de la Cubanacán abarcaba sones, rumbas y boleros, algunos de autoría de Pedro Ferreira, y sobre todo sus candombes compuestos sobre patrones rítmicos de *maderas*, equivalentes funcionales a los de las *claves* y *cáscaras* cubanas. Algunos de sus candombes, como el analizado arriba, presentan secciones con número impar de compases en lo que puede identificarse la influencia cubana, generándose una *fricción de musicalidades* con la direccionalidad de los tambores de candombe más el contrabajo y el teclado y resuelto por estos músicos como mostré más arriba.

Anteriormente a estos candombes, en la práctica de la milonga, con un patrón básico del tipo 3+3+2 escrito en 2/4, es indistinto el número par o impar de compases. Mientras, las canciones de candombe en el formato tango también presentaban la fricción de musicalidades y modo de resolución indicados arriba, cuando incluían tambores de candombe. Por caso, considérese el conocido candombe “Baile de los morenos”, compuesto por Gerónimo Yorio, Romeo Gavioli y Carmelo Imperio, en la versión del propio Gavioli con su orquesta típica.⁷

La apertura que trae Pedro Ferreira en sus composiciones hacia patrones rítmicos de otras partes de Afroamérica, del son cubano sobre todo, pero también de la plena puertorriqueña a inicios de la década de 1960, sumada a la utilización de instrumentos – trompetas, piano, contrabajo – junto con tambores de candombe, cantante solista y coro

⁶ Escúchese “Quiero mi son” de Pedro Ferreira en el original: Pedrito Ferreira (El Rey del Candombe) y su Orquesta Cubanacán. Disco de 78 rpm gomalaca, Sello Dumyl 5810. Circa 1958: Uruguay. Reeditado en *Pedro Ferreira, el Rey del Candombe y su Orquesta Cubanacán*, CD Sello Ayuí A/M 48, 2019: Uruguay.

⁷ Escúchese “Baile de los morenos” en: Romeo Gavioli y su Orquesta típica. *Candombes*. LP, Sondor 33.023. 1956: Uruguay. Recuerda Ruben Rada que la orquesta de Gavioli integraba para los candombes al trío afrouruguayo de los hermanos Juan Ángel, Raúl y Wellington Silva (Rada y Peláez, 2013: 20).

a la usanza de las comparsas de la época (Ferreira, 2019), permite problematizar y expandir la cuestión de la fricción de musicalidades y de las transformaciones musicales dentro del candombe afrouuguayo en relación al Atlántico Negro. Esto es, en el sentido de que elementos de prácticas musicales de la diáspora pasan a ser adaptados y modificados localmente, evidenciando la marcación de fronteras de género musical y de identidad nacional en sectores populares. Ya este proceso venía ocurriendo a nivel regional rioplatense con las orquestas de tango incorporando tambores de candombe y, en alguna medida, con la incorporación de elementos del tango en la composición y las maneras de cantar en las comparsas de Montevideo (Carvalho Neto, 1963[1956]; Ferreira, 2002[1997]), luego del proceso inverso desde el candombe hacia el tango en la virada del siglo XIX al XX (Goldman, 2008).

En el caso de los candombes de Pedro Ferreira, las características afrouuguayas y afrocubanas entendidas como contrastantes, pueden verse a la luz del concepto de hibridismo el cual, junto con el de fricción, han sido propuestos por Acácio Piedade en su estudio de la música instrumental brasilera (Bastos y Piedade, 2007). En tal sentido, el proceso iniciado de aproximaciones a la musicalidad afrocubana de mediados del siglo XX incluyó, a la vez, distanciamientos por la afirmación de una musicalidad afrouuguayaya; por un lado, al valerse frecuentemente para la composición melódica de patrones de los tambores de candombe y, por otro lado, por la prevalencia de la lógica de resolución en el lado 3-2, si bien en forma negociada al componerse, en algunos casos, secciones con número impar de compases.

Para finalizar, esta entrega y la anterior muestran, por un lado, la importancia de las migraciones y los retornos para los aprendizajes y las innovaciones musicales entre distintos puntos de la diáspora africana, del Caribe al Atlántico Negro Sur, a ambos márgenes del Río de la Plata y entre sus riberas; por otro lado, evidencian los modos en que ocurren procesos de transculturación con adaptaciones e innovaciones locales que resuelven las fricciones generadas por la intersección de distintas lógicas musicales.

BIBLIOGRAFÍA

- AHARONIÁN, Coriún. 2010. “El candombe, los candombes” [1992]. En: *Músicas populares del Uruguay*, pp. 143-164. Montevideo: Tacuabé.
- ALFARO, Milita. 1991. *Carnaval - Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Primera Parte: El Carnaval "heroico" (1800-1872)*. Montevideo: Trilce.
- ALFARO, Milita. 1998. *Carnaval - Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda Parte: Carnaval y modernización - Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)*. Montevideo: Trilce.
- ANDREWS, George Reid. 2007. “Recordando África al inventar Uruguay: Sociedades de Negros en el Carnaval de Montevideo, 1865-1930”. En: *Revista de Estudios Sociales*, n° 26 (abril), pp. 86-104.
- AYESTARÁN, Lauro. 1967. ‘La Habanera o Danza’ [1948]. En: *El Folklore Musical Uruguayo*, pp. 86-92. Montevideo: Arca.
- BASTOS, Marina B.; PIEDADE, Acácio T. 2007. “Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro”. En: *Revista eletrônica de musicologia*, Vol. XI, set.
- CARVALHO NETO, Paulo de. 1963. “La comparsa lubola del carnaval montevidiano” [1956]. En: *Archivos Venezolanos de Folklore*, X y XI, N° 7.
- CIRIO, Pablo. 2019. “El Shimmy Club”. En: *Pregón Criollo – Boletín de la Academia Nacional del Folklore*, Nro. 91 (jul.), pp. 13-18.
- FERREIRA, Luis. 2002. *Los Tambores del Candombe* [1997]. Buenos Aires: Colihue.
- FERREIRA, Luis. 2019. *Pedro Ferreira – El Rey del Candombe y su Orquesta Cubanacán. Grabaciones originales de 1957-1962*. Librillo del CD Sello Ayuú A/M 46, Montevideo.
- FRIGERIO, Alejandro. 1992. ‘Artes Negras: Uma Perspectiva Afro-Céntrica’. En: *Estudos Afro-Asiáticos*, Nro. 23, pp. 175-190.
- FLOYD, Samuel A. 1995. *The Power of Black Music: Interpreting Its History from Africa to the United States*. New York: Oxford University Press.
- GOLDMAN, Gustavo. 2008. *Lucamba. Herencia africana en el tango. 1870-1890*. Montevideo: Perro Andalúz.
- JACKSON, Dr. Greg. 2010. *Congas Full Circle. A Part of the Synergy Method Series*. USA: Inner3; CreateSpace Independent Publishing Platform. Accedido 20/04/2018: [<https://www.createpace.com/>]

- LEÓN, Argeliers. 1979. “Música popular de origen africano en América Latina” [1970]. En: Bueno, Salvador (edit.), *Introducción a la cultura africana en América Latina*, pp. 99-138. Paris: UNESCO.
- RADA, Ruben; PELÁEZ, Fernando. 2013. *Rada*. Montevideo: Santillana.
- VALCÁRCEL GREGORIO, Marcos Manuel. 2016. “Las claves rítmicas de la música cubana”. En: *La Percusión Popular de Cuba: sus instrumentos y sus ritmos*. Create Space Independent Publishing Platform. Accesado 22/03/2019: [http://percuseando.files.wordpress.com/2009/07/las-claves-ritmicas-de-la-musica-cubana7.pdf]
- 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. “Sones, candombes y fricciones musicales”. 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/sites/gcaba/files/lferreira_claves_y_ensambles_-_5to_texto_iiet_-_202103.pdf]