

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

8. Algunas consideraciones etnográficas y teóricas*

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 y caribeñas: 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 y caribeños como la rumba, el son, el candombe, el samba entre otros.

En esta tercera serie, de la cual éste es el segundo texto, abordo algunos conceptos y procedimientos que implícitamente han sustentado esta serie de trabajos. En el presente texto trataré específicamente la categoría “patrón musical” en la etnomusicología y el concepto de principio cultural en la antropología.



El *catá* o *guagua*, patrón de *cáscara*, de la rumba.

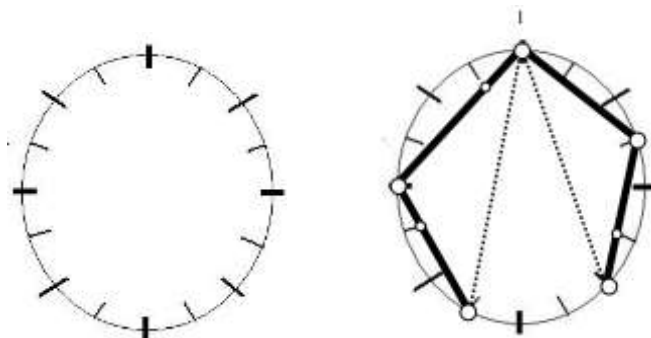
Brevemente, la categoría de patrón musical refiere a una modelización tanto nativa, frecuentemente implícita o manifestada con fines didácticos, como analítica de la etnomusicología. Entre músicos de distintas culturas este término puede no utilizarse

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. Su reproducción total o parcial con fines comerciales está prohibida sin la autorización del autor o del Instituto de Investigación en Etnomusicología.

o siquiera tener traducción. No obstante, habrá un modelo sonoro-musical implícito, es decir incorporado, *apropiado* por los músicos, cantantes y danzantes.

En mi experiencia con maestros de tambor de candombe afrouruguayo en la década de 1990, en talleres de divulgación por Conjunto Bantú, presentaban didácticamente el “toque básico” de tal o cual tambor, correspondiendo a lo que en este trabajo denomino “patrón”. Mientras, una década más adelante, jóvenes músicos de tambor, en contacto con compositores-musicólogos académicos, comenzaron a denominar “figura” al patrón (básico o no) de tal o cual tambor, y “toque” a la realización dinámica implicando un conjunto de variantes.

Otros maestros referentes del candombe, de una generación intermedia entre los mencionados, consideran críticamente la función de referencialidad de las claves o maderas, y la noción misma de patrón. Respecto al desplazamiento de la importancia de la clave como referencial del tiempo y de la organización musical en el candombe, estos maestros consideran relevante “lo que pasa *entre* las notas que suenan”, es decir, en los términos abordados en un trabajo anterior de esta serie, los *agujeros* entre los sonidos y entre las palabras musicales. Respecto al uso difundido más recientemente del término patrón por nuevas generaciones de músicos y estudiantes que se acercan a los maestros, ellos afirman que en los tambores “no hay patrones, sino que la música fluye, el único patrón es el uno”. Estos sentidos permiten señalar, teóricamente, el carácter lingüístico de la performance musical, comparable con los actos de habla (Benveniste, 1974: 79-88). En éstos, se pone en juego una *efectuación* (solamente en el acto es real la lengua), una *apropiación* de la lengua por los hablantes, una relación interactiva (se habla a alguien), y una organización de la temporalidad (la instauración de *un presente*). La importancia en este sentido que se atribuye al “uno”, da cuenta del sentido direccional (teleológico) cíclico del hacer musical, especialmente en los músicos repicadores, implicando grados de improvisación, y el carácter de bloque sonoro de las palabras musicales.



A la izquierda: representación gráfica del ciclo-de-tiempo (Anku, 1997) de dieciséis pulsaciones subyacentes (en el sentido de las manecillas del reloj), con los cuatro pies señalados con trazo más grueso. A la derecha: representación (diagrama de grafos) de una *madera* de candombe mostrando gráficamente

dos cuasi-mitades (triángulos) unidas en el vértice superior que corresponde al punto axial o pivote, punto de tiempo regulador.

La teoría nativa del candombe coincide aquí con la musicológica africana: el “uno” es el punto axial – tiempo (o pie) regulador (*regulative beat*) – por ciclo, señalado por Nketia (1982[1975]) y retomado por Anku (1997: 215): una recurrente tendencia subyacente que unifica todos los eventos. Aunque el ciclo es dividido en cuatro pies equidistantes, “no debe malinterpretarse como un concepto métrico de 4/4 sino que es una definición del lapso de tiempo cíclico” (Anku, 2007; trad.LF).² Nuevamente el carácter en bloque de cada figura, patrón o molde, carácter sintético y no analítico.

En África Occidental, el etnomusicólogo nigeriano y maestro de tambor Meki Nzewi (1974) se refiere a los patrones de percusión en términos de específicos *melo-ritmos*: palabras entonadas dichas vocal e instrumentalmente. La escuela cubana de musicología, por otra parte y paralelamente, ha conceptualizado las franjas de acción y de interacción inter-franjas por Danilo Orozco (1984: 372-387) a partir de los conceptos de franjas de timbres y planos tímbricos por Argeliers León (1984: 113-132) para caracterizar a cada instrumento con sus patrones (sonoros y comportamentales) en el entrelazado polifónico. Melo-ritmos, organización polirrítmica de la polifonía instrumental y/o vocal, franjas tímbricas de acción e interacción, patrones, figuras, esquemas, moldes... son formas de describir, representar, con mayor o menor aproximación y productividad, para la comprensión de estos fenómenos sonoro-musicales, en definitiva nunca reducibles al modo discursivo de la palabra. No obstante, siempre existe un grado de descripción y de necesidad de descripción y conceptualización ya sea en términos nativos, profesionales, o académicos, tarea para la cual es fundamental la traducción, poética y creativa de los sentidos y metáforas utilizadas en su significación.

En tal sentido, cabe advertir la connotación de algunos términos como “patrón”, que he utilizado en esta serie y es de uso extendido en la bibliografía en castellano. En portugués corresponde a “padrão”, que se traduce como “padrón”, sin la connotación de “empleador o quien manda” que tiene “patrón” en castellano. En la bibliografía en inglés se utiliza “pattern” que tampoco tiene la connotación de “patrón” en castellano, que sería “boss”. “Pattern” podría entonces traducirse al castellano como “padrón”

² “[It] should not be misconstrued for a 4/4 metric concept. Instead, it is a structural definition of the time cycle span”.

(como en “medida padrón” o “molde”), “esquema” o “modelo” para evitar esa connotación o bien utilizarlo pero con conciencia de la connotación.

Revisaré a continuación el concepto de principio cultural en la antropología, aplicado al estudio de la organización musical. La categoría analítica de “principios culturales” surge del trabajo en la década de 1970 de los antropólogos Sidney Mintz y Richard Price cuando, sin negar en los afroamericanos la existencia de legados culturales africanos en común, afirmaron que esos legados debían ser definidos en términos socioculturales menos concretos que los trazos culturales (en lo musical: melodías, patrones, células musicales, sonoridades e instrumentos concretos). Apuntaron así a las “orientaciones cognitivas” – valores que motivan a los individuos y la interacción entre ellos en situaciones sociales – y a un nivel de “principios ‘gramaticales’ inconscientes” – subyacente a los comportamientos a la vez que pudiendo darles forma – donde tomaron el modelo lingüístico de la *creolización* desarrollado en el estudio de las transformaciones lingüísticas del Caribe (Mintz y Price, 2012[1976]: 53, 55).

Pese a la heterogeneidad cultural de la múltiple proveniencia del continente africano de los esclavizados y a la relativa homogeneidad de cada cultura europea dominante en los enclaves coloniales, las nuevas culturas afroamericanas resultarían de la amalgama y la recreación en base a las orientaciones cognitivas y principios gramaticales subyacentes, especialmente de principios pan-africanos más ampliamente compartidos.

La tesis de Mintz y Price, mostrando el dinamismo de las culturas afroamericanas, superaba a la anterior de Melville Herskovits en la antropología cultural norteamericana de la década de 1940, enfocada en identificar la “supervivencia” de trazos culturales africanos. No obstante, Herskovits ya había indicado (pero sin llevarlo a cabo en sus trabajos) que, si “gran parte de la conducta socialmente sancionada se aloja en un plano psicológico que se halla por debajo del nivel de la conciencia, debía prestarse mayor atención al estudio de los ‘hábitos motores’, ‘patrones estéticos’ y ‘sistemas de valores’” (Herskovits, 1952 *apud* Mintz y Price, 2012[1976]:55).

Mientras que el modelo lingüístico de la creolización ha sido tomado por etnomusicólogos, como Margaret Kartomi (2001[1981]), la tesis de Mintz y Price ha sido adoptada por varios historiadores, aunque difiriendo algunos en cuánto al grado de

dificultad enfrentada por los africanos esclavizados para reproducir su cultura, que pudo haber sido menor a la supuesta por Mintz y Price, especialmente tratándose de principios estéticos, abiertos a la combinación y a la adopción de nuevos elementos como sostiene John Thornton (1992:206; 224-225). Otros autores, mientras tanto, plantean un revisionismo histórico que afirma, en base a ciertos estudios, la continuidad de racimos de trazos concretos, como es el argumento de Paul Lovejoy (1992). Este autor plantea una revisión crítica de la creolización cultural, incluso retomando a Herskovits y las “supervivencias” de trazos culturales, sostenidos por los casos (y proponiendo que se revisen los demás) en que “se comprueba el mantenimiento histórico de lazos de origen, argumentando cuánto los africanos esclavizados y sus descendientes pudieron ser agentes en la continuidad de tradiciones localizadas en sociedades específicas del continente de origen” (Lovejoy, 1992:4; trad. L.F.).

En el campo de la etnomusicología africanista, Kazadi wa Mukuna distingue entre principios de creación y de innovación que, aunque implican distintos campos semánticos, responden a un principio general de organización que denomina “africanismo”, que “no es material sino conceptual y subyace a los procesos organizativos de las prácticas musicales... de los afrodescendientes en América Latina” (Mukuna, 1994:12-13; trad. L.F.). Pese al uso del postfijo “ismo”, la acepción conceptual de Mukuna no corresponde a los trazos, supervivencias y residuos de la antropología cultural de Herskovits, sino a un nivel mayor de abstracción, comparable al de las orientaciones cognitivas y principios subyacentes de Mintz y Price, y en su caso, explícitamente abierto a la creatividad y la innovación.

Para esta serie de trabajos, mientras, he adoptado el concepto de principios culturales para abordar la organización musical en un período histórico ya alejado del “nacimiento de las culturas afroamericanas” (Mintz y Price), marcado en cambio por la creciente compresión del espacio-tiempo y los flujos de la industria cultural advertidos por Gilroy, y por la creación e innovación señalada por Mukuna. He distinguido:

1) los patrones (figuras) concretos (trazos culturales o lexicales en la analogía con la lingüística), de los cuales en otro trabajo he mostrado su circulación transnacional y res-significación local (Ferreira, 2005);

2) los valores que orientan cognitivamente el uso de dichos patrones en la interacción social musical (donde cada patrón es a la vez sonoro-musical y un esquema perceptivo y comportamental);

3) los principios gramaticales de la música, análogos a los del lenguaje hablado, que subyacen a la elección de patrones por sus características sonoro-musicales (morfológicas y tímbricas), y a los modos de combinación/articulación de los mismos en un nivel no necesariamente manifestado discursivamente.

En la década de 1990, el concepto de “Atlántico Negro” del historiador Paul Gilroy – una perspectiva transnacional e intercultural – propone que “la cultura expresiva negra”, en particular la música, es “configurada por sus orígenes complejos y múltiples en la mistura de formas culturales africanas y otras, a veces referidas como criollización” (Gilroy, 2001[1993]: 162-63; trad. L.F.). No obstante, señala ciertas limitaciones en cuanto que “criollización, *métissage*, *mestizaje* e hibridez... son maneras un tanto insatisfactorias de nombrar los procesos de mutación cultural e inquieta (dis)continuidad que sobrepasan el discurso racial y evitan la captura por sus agentes”. Advierte, por el contrario, que “la lección más importante que la música tiene aún para enseñarnos es que sus secretos íntimos y sus reglas étnicas pueden ser enseñadas y aprendidas” (Gilroy, 2001[1993]:35; 221; trad. L.F.).

Estas observaciones de Gilroy son pertinentes puesto que los géneros que se han abordado en esta serie de trabajos son practicados mayormente por comunidades multirraciales y mestizadas. No obstante, a mi juicio, la diferencia entre las subjetividades radicaría en la experiencia racializada y no solamente por las actividades prácticas – música, danza, gestualidad, etc. – como señala Gilroy. Es decir, enfáticamente, por la experiencia de situaciones de discriminación y racismo vivenciadas y sufridas en forma individual, familiar y comunitaria. Desde esta experiencia diferencial es que aquellas actividades prácticas son producidas y se contraponen contestándolas, constituyendo la práctica musical, de danza y canto, funciones rituales de integración y catarsis social, modalidades “de culto”.

La noción de Atlántico Negro de Gilroy, ampliada con las conexiones y flujos norte-sur y sur-norte, no solamente por la circulación de discos y marineros sino por la de músicos y orquestas, por migraciones y transculturaciones laterales (Ortiz, 1965; Knauer, 2000; Quintero Rivera, 2009), configura lo que sugiero llamar Atlántico Negro Sur. El Río de la Plata como espacio subtropical sur del Caribe cultural, siendo Nueva Orleans y las Carolinas el lado subtropical norte de ese Caribe.

Estas nociones nos permiten situar y comprender la práctica de la clave no solamente como esquemas en circulación sino, sobre todo, en relación a un conjunto de principios de organización musical encarnados en habilidades aprendidas y

desarrolladas en la interacción entre músicos en diferentes contextos socioculturales. Estas habilidades se adaptaron a la vez que se modificaron en la larga duración histórica, con lógicas musicales sedimentadas localmente, o inclusive regionalmente, tales como tocar “a clave” o “a contraclave”, o ajustando las canciones y arreglos a un solo lado de la asimetría del patrón de referencia. En el análisis de estos aspectos se ha indagado acerca del *lado* de este tipo de patrones, y el sentido de *dirección* en tanto principio relacional con las unidades dinámicas del fraseo melódico y del sistema armónico, proponiéndose la noción de *zonas* con cualidades de co- y contra-metricidad.

En consideración de lo abordado con esta serie de trabajos, he intentado sugerir cómo la presencia de migrantes, particularmente los músicos como especialistas y traductores (transcreadores) culturales, se encarna en la música y permite trazar circuitos de recorrido de elementos musicales, de orientaciones cognitivas y de principios culturales en habilidades incorporadas. Tocar un patrón de línea-de-tiempo – clave de son o clave de rumba, campana de mambo en los timbales, cáscara de rumba, *levada* de cavaquinho y tamborim, *madera* de candombe, tumbadora *segundo* o *llamador* – es hacer explícito un componente estructurador – *ostinato* con ningún o con distintos grados de variación – de la música, a la vez uno de los componentes estructurantes de la organización polirrítmica de la polifonía. Más allá de la particularidad de cada patrón/esquema/molde, responde a un conjunto de orientaciones cognitivas y principios de organización musical activos en las músicas afro-latinoamericanas y caribeñas y en la experiencia de sus comunidades.

BIBLIOGRAFÍA

- ANKU, Willie. 1997. "Principles of Rhythm Integration in African Drumming". En: *Black Music Research Journal*, Vol. 17, No. 2 (Autumn), pp. 211-238.
- ANKU, Willie. 2007. "Inside a Master Drummer's Mind: A Quantitative Theory of Structures in African Music". En: *Revista Transcultural de Música*, Vol. 11.
- BENVENISTE, Emile. 1974. *Problèmes de linguistique générale II*. Paris: Gallimard.
- 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.
- GILROY, Paul. 2001. *O Atlântico negro. Modernidade e dupla consciência* [1993]. São Paulo: Editora 34.
- KARTOMI, Margaret. 'Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos' [1981]. En: F. Cruces, *et al.*, *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, pp. 357-382. Madrid: Trotta, 2001.
- KNAUER, Lisa Maya. 2000. "La rumba en Nueva York". En: Hernández, Rafael (edit.), *Mirar el Niágara. Huellas culturales entre Cuba y los Estados Unidos*, pp. 329-360. La Habana: CIDCC Juan Marinello.
- LEÓN, Argeliers. 1984. *Del canto y el tiempo*. La Habana: Letras Cubanas.
- LOVEJOY, Paul E. 1997. "The African Diaspora: Revisionist Interpretations of Ethnicity, Culture and Religion under Slavery". En: *Studies in the World History of Slavery, Abolition and Emancipation*, II, 1, pp. 1-23.
- MINTZ, Sidney W.; PRICE, Richard. 2012. *El origen de la cultura africano-americana. Una perspectiva antropológica* [1952]. México: CIESAS; Universidad Autónoma Metropolitana; Universidad Iberoamericana.
- MUKUNA, Kazadi wa. 1994. "Ethnomusicology and the Study of Africanisms in the Music of Latin America". En: *I Coloquio Internacional de Estudios Afro-Iberoamericanos*, Alcalá de Henares.
- NKETIA, Kwabena J.H. 1982. *The music of Africa* [1975]. London: Víctor Gollancz.
- NZEWI, Meki. 1974. "Melo-Rhythmic Essence and Hot Rhythm in Nigerian Folk Music". En: *The Black Perspective in Music*, Vol. 2, No. 1 (Spring), pp. 23-28.
- OROZCO, Danilo. 1984. "El Son: ¿Ritmo, baile o reflejo de la personalidad cubana?". En: Gómez García, Zoila (selec.), *Musicología en Latinoamérica*, pp. 363-389. La Habana: Arte y Literatura.

- ORTIZ, Fernando. 1965. *La africanía de la música folklórica de Cuba* [1950]. Universitaria, La Habana.
- QUINTERO RIVERA, Ángel G. 2009. *Cuerpo y cultura: Las músicas “mulatas” y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana.
- THORNTON, John. 1992. *Africa and Africans in the making of the Atlantic World, 1400-1680*. New York: Cambridge University Press.
- 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. 2022. “Consideraciones etnográficas y teóricas”. 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, 2022. Disponible en [<https://www.buenosaires.gob.ar/cultura/ensenanzaartistica/instituto-de-investigacion-etnomusicologia/producciones/etnomusicologia>]