

bIBLIOTECA
dIGITAL

LA MÚSICA ENTRE ÁFRICA Y AMÉRICA

A MÚSICA ENTRE ÁFRICA E AMÉRICA
MUSIC BETWEEN AFRICA AND THE AMERICAS

COORDINADOR: CORIÚN AHARONIÁN

CDM

CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL
LAURO AYESTARÁN

mec
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

MONTEVIDEO
2013

Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es una publicación del propio CDM, proveniente de su labor de investigación o de un evento organizado por él.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el derecho de autor.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo

mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

www.cdm.gub.uy

correo electrónico: info@cdm.gub.uy

1ª edición, 2013.

Edición digital, 2014.

© 2013, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

© 2013, los autores.

Impreso en el Uruguay.

ISBN 978-9974-36-231-4 (edición impresa)

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

Avenida Luis P. Ponce 1347 / 505 - 11300 Montevideo, Uruguay. Teléfono +598 27099494.

CONCEPCIONES CÍCLICAS Y RUGOSIDADES DEL TIEMPO EN LA PRÁCTICA MUSICAL AFROAMERICANA

UN ESTUDIO A PARTIR DEL CANDOMBE EN URUGUAY

Las reflexiones y sugerencias presentadas en esta ponencia intentan contribuir a la comprensión de las prácticas musicales afroamericanas y en particular del candombe en Uruguay. Serán examinados algunos procedimientos clave de la producción colectiva musical y a qué articulaciones de sentido corresponden, apuntándose a concepciones cíclicas y en espiral del tiempo musical, y a las formas de auto-regulación y organización de la ejecución musical. Se propondrá la noción de rugosidad para dar cuenta de la microestructuración de la pulsación musical, resultante de disposiciones incorporadas y juegos de lenguaje musical. Una estética musical se singulariza construida sobre las cualidades de la estructura polirrítmica, los modos de producción del sonido (timbres) y el modo de hacer (microtemporeo) en la ejecución.

El estudio de las prácticas culturales de los descendientes de africanos en las Américas y el Caribe es fundamental para la comprensión de los contra procesos a la colonialidad sobre el saber y el ser, ¹ por su centralidad en la construcción de identidades afirmativas, re-organización social y visiones de mundo vitales. Más allá de resistencias y códigos secretos (Hall 1996: 72), esas prácticas – de las cuales música, performance y corporalidad son elementos centrales – han constituido proyectos y modos de vida alternativos, como el quilombismo (Nascimento 1980: 255-256)

1 El concepto de colonialidad, forjado por el sociólogo peruano Aníbal Quijano, comprende las dimensiones del poder, del saber y del ser, tratándose de una expropiación y ruptura epistémica con la herida colonial infringida a los colonizados y esclavizados (Quijano 2000; Lao-Montes 2007).

y el cimarronaje (García 1994: 22), capaces de alimentar sentidos utópicos y políticas de transfiguración (Gilroy 2001: 96), creando metaculturas (Moura 2004: 20) y códigos de la historia de los afro-descendientes en las sociedades nacionales americanas (Segato 1998: 143).

Los procesos de poiesis musical dieron lugar a la transformación y creación de nuevas formas de organización de la performance, géneros e instrumentos musicales en las Américas y el Caribe, implicando similitudes pero también diferencias y transformaciones con los de las Áfricas al sur del Sahara. Grandes orquestas de percusión como las *escolas de samba* en Brasil, las *comparsas* carnales afro-uruguayas de candombe, los *iron-bands* y los *steel-bands* de Trinidad-Tobago son algunos ejemplos de creaciones contemporáneas del siglo XX, afro-sudamericanas y caribeñas, así como las *big-bands* del jazz y las orquestas de *salsa* y de *son* en los EUA y el Caribe. Por su parte, varios de estos géneros atravesaron el Atlántico e influyeron en las músicas populares africanas, inspirando la formación de orquestas de percusión, *big-bands* y combos: una diseminación rizomórfica que continúa la de los corales afronorteamericanos a comienzos del siglo XX, marcada por las asimetrías Norte/Sur de la industria y los flujos culturales, y la colonialidad del poder.

Con el estudio de estas prácticas musicales se intenta explicar y comprender hechos, fenómenos, corporeidades y sonoridades, metáforas y narrativas, tecnologías musicales que han sido en buena parte ignoradas, minimizadas e invisibilizadas, olvidadas, exotizadas o falsificadas como consecuencias de la colonialidad en los saberes (Ferreira 2008). Las discriminaciones y prejuicios raciales que continúan afligiendo a las poblaciones negras también afectan la valoración y el status social de sus prácticas, tecnologías y producciones culturales. En principio es necesario atender a las consecuencias epistemológicas de la colonialidad, dando cuenta de la frecuente inadecuación de las herramientas conceptuales creadas para el estudio de las prácticas musicales euro-occidentales cuando son aplicadas al estudio de las músicas afroamericanas. Con tal fin, importa construir herramientas conceptuales a partir de la experiencia de inmersión en estas prácticas musicales, dando cuenta de las sensibilidades, conocimientos, técnicas y habilidades artísticas expertas en ellas implicadas. Importa colocar en foco la performance, donde la tecnología musical cobra realidad, dando cuenta cómo es experimentada, reproducida y fabricada. Este foco

nos introduce respecto al decisivo papel de la corporalidad en la producción musical, en la interacción no sólo con los bailarines, la dramaturgia y la mímica, sino entre los propios músicos mientras hacen música.

El propósito de este texto ² es examinar la organización de la ejecución musical en relación a distintos niveles del tiempo, en tanto dimensión junto con la del sonido, por el cual la música cobra realidad. Daré atención a las técnicas musicales, reglas y significaciones, comprendiendo la organización del grupo de músicos y la fabricación micro-social de sonido/música en performance, sobre todo, de la pulsación musical. Analizaré la práctica de percusión colectiva del candombe, pero también recurriré a comparaciones con el jazz, el samba y la conga. La pregunta sobre esa dimensión se desdobra en muchas otras, según el nivel de observación/participación y las herramientas metodológicas que se adopten, por lo cual dividí el trabajo en tres partes, las dos primeras de las cuales a modo de introducción a la cuestión central. En la primera, atenderé a los aspectos cíclicos en distintas esclaridades de tiempo estructurado. En la segunda, a la autorregulación del colectivo, como fenómeno procesual y cíclico en el tiempo. En la tercera, analizaré la microestructura del tiempo y la producción colectiva de la pulsación musical. Por medio de estos análisis, sugeriré la importancia de considerar la articulación de un doble legado, de matrices y principios de organización cultural africanos subsaharianos, y de matrices y sentidos creados a partir de las experiencias en las sociedades del Nuevo Mundo e inscriptos en prácticas rituales y en tecnologías de performance musical colectiva y corporales.

Escrito para una exposición acotada, presentaré mis argumentos en forma sintética y expositiva, teniendo por punto de partida algunos estudios clave sobre músicas africanas y afroamericanas, mis investigaciones en el campo de la antropología de la música, y mi experiencia como músico de jazz y de candombe en Montevideo en las décadas de 1980-1990. En dicho período formé parte de *Conjunto Bantú*, una compañía de música y danza de candombe, creada y dirigida por Tomás Olivera Chirimini en 1971. Como integrante de este grupo en la década de 1990, tuve la oportunidad de participar en giras y festivales internacionales,

2 Agradezco a Coriún Aharonián y a los integrantes del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán por la invitación y el apoyo brindado para participar de este coloquio.

compartiendo algunos de estos con *Kiti na Mesa*, del ex-Zaire, compañía de música y danza dirigida por Pepo Mazingi, y con *Rumba de la Habana*, de Cuba, dirigida por Gilberto Boza. Además de enriquecedoras experiencias de improvisación de candombe con jazz y free-jazz como, por ejemplo, con el trío del fallecido pianista Don Pullen, de visita en Montevideo en 1994. Formando parte de *Conjunto Bantú* tuve el privilegio de tocar y de refinar mis habilidades musicales en el bajo eléctrico y en los tambores de candombe con grandes maestros como José Pedro “Perico” Gularte, y los fallecidos Raúl “Neno” Magariños, Eduardo “Cacho” Giménez, y Mario “Marito” Suárez.³

1

Comenzaré con una primera pregunta. ¿Cómo se organiza la música en el transcurso del tiempo cuando la música no tiene un guión prefabricado con partes o duraciones preestablecidas en una partitura maestra, ni tampoco está estructurada por las fases de un ritual religioso? Esbozaré dos respuestas, la primera entrelazando el espacio con el tiempo; la segunda refiriéndome a tres claves interpretativas de las músicas afroamericanas.

Una modalidad frecuente en las Américas y el Caribe, en fiestas y celebraciones, ocurre en forma de desfiles festivos y de procesiones religiosas: grupos de tambores de candombe marchando en calles de Montevideo, comparsas de conga en las de La Habana o Santiago de Cuba, *congados* y *mozambiques* en calles de ciudades y poblados del estado de Minas Gerais. En estos eventos el centro de la actividad musical tiene lugar durante la travesía donde coincide hacer música y marchar en sintonía. El tiempo en el que la performance musical sucede es así configurado por el cortejo marchando de una parada o estación hasta la siguiente. Tiempo y espacio se espejan entonces volviéndose recíprocos a la vez

3 Deseo que esta mención sea leída como un profundo reconocimiento y agradecimiento a las enseñanzas de estos maestros. Expreso también mi gratitud a Benjamín Arrascaeta, Fernando Núñez, Gustavo Oviedo, Isabel Ramírez, Tomás Olivera Chirimini y a la artista plástica Mary Porto Casas por sus dibujos. Mi agradecimiento al pueblo brasileño que, a través de la agencia gubernamental de fomento científico CNPq, financió una beca posdoctoral PDJ (2009-2010) en cuyo marco fuera redactada una primera versión de este texto. Agradezco a Rita Segato y José Jorge de Carvalho por el apoyo brindado en Brasilia y en Buenos Aires. La mención de todas estas personas no implica compromiso alguno con el texto cuyos análisis e interpretaciones son de mi entera responsabilidad.

que triangulados por la energía que el grupo musical produce durante la performance: más expansivo y rápido con pasos muy cortos, o más contenido y lento con pasos más largos. La duración de la música en el tiempo – entre los momentos de inicio y de final – se define así por la travesía en un espacio público local.⁴

Esta organización externa del tiempo en función del movimiento en el espacio es frecuentemente atravesada por topografías de calles subiendo y bajando, y la geografía urbana de esquinas con mayor tránsito de vehículos donde conviene pasar rápidamente utilizándose un paso más largo. En el caso de los *congados*, una ciclicidad se desarrolla por las características topográficas de calles empinadas, alternándose los patrones musicales de la percusión entre los de “sierra arriba” y los de “sierra abajo” (Lucas 2002). Hasta la década de 1980 en Montevideo, se desarrollaba una ciclicidad tímbrica, resultante de la dinámica de las tensiones de los tambores con membrana de cuero claveteada y calentada y secada a fuego en sucesivas paradas, posibilitadora / inhibidora de distintos modos de producción de sonido (tipos de golpe).

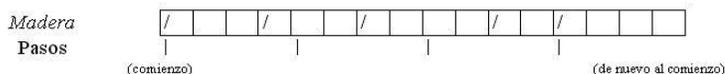
La organización interna de la música es abordable con tres claves interpretativas señaladas por distintos estudiosos de las prácticas afroamericanas y africanas – la polirritmicidad,⁵ la improvisación y el sistema de llamado-y-respuesta – que nutren la abundancia y enorme variedad de esas prácticas, sus tecnologías y producciones. Centraré mi examen en el *candombe*. Por una parte están las denominadas por la etnomusicología *líneas-de-tiempo*⁶: patrones musicales fijos de referencia. Algunos son muy

4 En un circuito de ida y de vuelta de un barrio a otro, en la travesía de una a otra estación o parada, el tiempo de la performance es determinado por el tiempo de recorrido. A la vez, circuitos de circulación establecidos históricamente por reiteración, demarcan generalmente una territorialidad urbana racializada.

5 Los investigadores han apelado a distintas metáforas para describirla: organización rítmica multilineal, patrones montados, intercalados, entabados o entramados, modalidades combinatorias de entrecruzamientos estrictos, ciclos disyuntos, colchones polirrítmicos.

6 El concepto de línea-de-tiempo fue propuesto en 1963 por Kwabena Nketia. Considérese el llamado *ritmo congo* en el Brasil (Mukuna 1979), similar al *clave de son* en Cuba y a la *madera* del *candombe* en Uruguay; la *clave de rumba* en Cuba, similar a una de las “marcaciones” del *samba-reggae* en Bahía; el patrón del tamborín y del cavaquinho en el *samba carioca*, comparable al de las sartenes en la *conga* en Cuba (Ferreira 2005). Algunas de estas líneas son muy frecuentes en las músicas populares afroamericanas de ciertos países, mientras que no lo son en las de otros (Carvalho 2003).

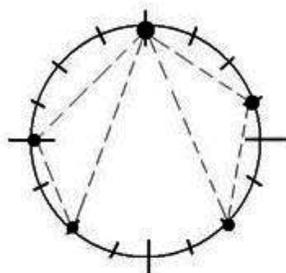
conocidos como el *clave* del *son* (género cubano) y similar al patrón musical de la *madera* del *candombe*, representable gráficamente en una secuencia de recuadros con signos correspondientes a tipos de acciones y de sonidos:



Visualizando esta secuencia como una cinta con los extremos pegados, se forma un anillo representando la continuidad cíclica del patrón:



Las líneas-de-tiempo se caracterizan por su configuración asimétrica en dos cuasi-mitades. El triángulo a la derecha representa la primera cuasi-mitad de tres golpes del patrón; el de la izquierda la segunda cuasi-mitad, de dos golpes más el tercero que coincide con el primer golpe de la siguiente primera cuasi-mitad.



Un patrón de línea-de-tiempo y un segundo patrón cíclico contrastante configuran el núcleo de la mayoría de las músicas afroamericanas. Si la línea-de-tiempo, asimétrica en su morfología, es en un idiófono (madera contra madera; metal) o en un tambor grave, el segundo patrón, de carácter simétrico, es en un tambor agudo o mediano. En el caso de los tambores de *candombe*, los patrones de los tambores menores (*chico*) de sonoridad aguda y la de los tambores grandes (*piano*) de sonoridad grave generan una resultante musical/sonora que se reconoce socialmente como *candombe*, musicalmente muy diferente a cada uno de los componentes aislados:

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															

El signo (P) representa el golpe de *palo* en la mano derecha sobre el parche. Las letras minúsculas representan golpes de menor intensidad. Los fuertes golpes *galleta* (G) de mano en los tambores menores, constituyen la guía musical de todo el grupo. Son producidos con un movimiento regular amplio del brazo y parcialmente del antebrazo de la mano que pega en el parche. Los tambores grandes son guiados por los golpes de mano de los menores y tocan, a su vez, los golpes denominados *masa* (M), muy graves, con la palma de la mano que golpea y se apoya entera en el parche. El movimiento regular del brazo en los tambores menores traza un eje vertical de la mano que *pega* y vuelve rápido; el movimiento en los tambores grandes tocando el *toque de base* enfatiza un eje horizontal en que la mano *amasa* y permanece presionando el parche con el peso del brazo.⁷



(Dibujo de Mary Porto Casas)

Cada recuadro sucesivo del esquema lineal representa una unidad elemental de tiempo musical que denomino “pulso”. Como fenómeno corresponde a la sensación auditiva y táctil de “una vibración en el pulso”: en el tambor menor es el juego entre la muñeca y el antebrazo derechos, y

⁷ *Galleta* y *masa* son metáforas táctiles utilizadas por los músicos para describir la calidad de los golpes.

la muñeca, la mano y el brazo izquierdos. Denomino “pulsación” al flujo continuo de estos pulsos.⁸ Secuencias de sílabas onomatopéyicas son utilizadas por los músicos de tambor para representar y analizar la resultante sonora, por ejemplo “po-le-ke-tch”.⁹ El sonido “tch” corresponde a la *masa* de la mano en el tambor grande junto con el pie al andar; la sonora sílaba “po” corresponde a la mano que *galletea* en el tambor menor. Los sonidos “le” y “ke” a los golpes de palo del tambor menor, con una intensidad un poco menor a la *galleta*.¹⁰

En la conceptualización de los músicos el principio fundamental de esta música es la guía del patrón fijo del tambor agudo *chico* y la interrelación con los patrones del tambor grave *piano*.¹¹ Denomino *núcleo estructurante* a la configuración de estos dos tipos de patrones (Ferreira 2005), comprendiendo la manifestación sonora/musical y la técnica de los músicos para accionar e interaccionar en performance produciéndola.¹² Implica el conocimiento práctico para sintonizar los dos tipos de patrones entre sí, específicamente el del tambor grave con respecto al agudo considerado como el “péndulo” que *guía* a los demás tambores. Los músicos de tambor

8 Esta noción de pulso refiere a un fenómeno que ha sido conceptualizado, en la etnomusicología, en formas comparables por distintos investigadores. Como “pulso fino” o “valores nominales” en James Koetting (1970), “referencial de densidad” en Kwabena Nketia (1982[1975]), “pulso nominal” o “pulsos elementales” en Gerhard Kubik (1979), “unidad métrica mínima” en Simha Arom (1985).

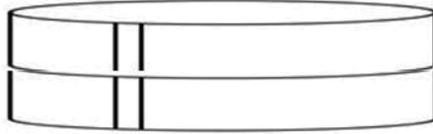
9 Forma de icono sonoro como señala Arthur Burks (1949: 674).

10 Por otra parte, el ciclo de cuatro apoyos de los pies al andar en la marcha no es estructurante ni de la música ni de la interacción entre los músicos; pero interviene en la estructuración de la acción individual como momento de apoyo del peso del cuerpo en la marcha. Corresponde a las nociones de “pulso grueso” de Koetting (1970), “batida” (*beat*) de Kubik (1979), “tiempos” o *pulsation* (en francés) de Arom (1985). Diferentemente, Nketia (1982[1975]) considera este tipo de padrón como apenas un otro posible sin relevancia musical intrínseca, siendo esto lo que efectivamente ocurre sonoramente en el *candombe*.

11 Este principio ya había sido advertido etnográficamente por Lauro Ayestarán (1968) y posteriormente enfatizado por Coriún Aharonián (1991) y analizado en otros trabajos (Ferreira 1995, 2002[1997]).

12 Con el concepto de núcleo estructurante (Ferreira 2005) quiero avanzar sobre la caracterización de la polirritmicidad africana de Simha Arom (1985: 434, 466, 500) como una “modalidad combinatoria de trazos constitutivos” definida por su “entrecruzamiento estricto”. Primero, en un sentido estructural, colocando en foco el sistema de relaciones definido por una gramática de oposiciones contrastivas de elementos, y no el sistema de elementos en sí mismos. Segundo, en un sentido procesual, porque el núcleo estructurante es constitutivo del marco de interpretación y de acción de los músicos que produce y define a cada sistema musical y su estructura polirrítmica.

grande aprenden a tocar sus golpes de *masa* en los “agujeros” que deja el patrón de los menores.



La complejidad de buena parte de las músicas tradicionales africanas y afroamericanas se encuentra en estas técnicas de organización polirrítmica, implicando formas peculiares de sintonización mutua entre músicos tocando diferentes patrones simultáneos. Responde a una visión de mundo en que el valor es puesto en la centralidad de las relaciones sociales, y la unidad en la diversidad. El individuo no se define aisladamente sino relacionamente: patrones musicales relativamente simples complejamente interrelacionados.

La improvisación ocurre como parte de ciclos más extensos de llamado-y-respuesta. En el candombe los tambores medianos (*repique*) introducen variación y novedad por medio de la improvisación;¹³ regulación de la dinámica del grupo entre el denominado *toque repicado*, expandiendo la energía, y el *toque de madera*, conteniéndola. Los tambores medianos operan el principio antifonal del llamado y la respuesta. El ciclo más básico es la alternancia entre repicado y madera,¹⁴ donde un tambor responde a otro:

Mediano 1: <i>Repique (repicado)</i>	p	G		p	G	P		G	p	G		p	G	P		G
Mediano 2: <i>Repique (madera)</i>	/			/			/				/	/	/			/
Pasos																

13 Cuatro tipos básicos de patrones subyacen a la improvisación en el candombe (Ferreira 1995; 2002[1997]), distinguibles por características morfológicas de paralelismo y de oposición. Constituyen un sistema de relaciones: un lenguaje en el cual los tambores medianos “hablan” y “conversan”, definible por aspectos formalizables de los patrones y de sus interrelaciones, y por técnicas corporales, tipos de gestualidad y movimiento por los cuales son producidos y entramados colectivamente. Es este aspecto corporal que es captado por los niños al aprender los patrones del *chico*, *piano-base*, *madera* y *repicado*. Los niños aprenden por mimesis estos tipos de gestualidad y cómo encajan entre sí antes que los patrones musicales exactos del modo como son tocados por los adultos.

14 El patrón de *repicado* comienza sin el primer golpe suave de palo (primer recuadro del esquema arriba); en su lugar el brazo se eleva para dar fuerte impulso al primer golpe de la secuencia e indicar gestualmente a otros tambores medianos el inicio del *repicado*. También es corriente finalizar este patrón con el golpe de *galleta* del decimotercer recuadro del esquema.

La representación verbalizada que los músicos hacen de la alternancia de “llamados y respuestas” es en términos de orientación espacial y de energía de cada músico: “mientras uno *sube*” – toca sobre el parche del tambor con potentes y rápidos *galleteos* de la mano articulados desde el codo – “el otro *baja*” – toca con el brazo flojo y distendido para que el palo golpee en la caja del tambor *haciendo madera* –.



(Dibujo de Mary Porto Casas)

El sistema de llamada-y-respuesta y la improvisación parten de una concepción cíclica a la vez que introducen secuencias abiertas y un sentido de ciclos más prolongados que el de los patrones de referencia, respondiendo a lo que entiendo como una concepción espiral del tiempo (Ferreira 2002[1997]: 161).¹⁵

2

Abordaré ahora el tema del proceso de regulación colectiva de la música. Primero, ciertas matrices culturales pueden identificarse por su recurrencia, dando cuenta de semblanzas de familia en las formas de organización de distintos géneros musicales afroamericanos. La “sección

15 Paralelamente, Leda Martins (1997) también caracteriza como espiral el sentido de la performance de música y danza de los *congados* de la región centro-oeste de Brasil.

rítmica” en el *jazz* se constituye a partir de la relación diádica entre la pulsación en el plato (*ridetap*) del baterista y la del contrabajista, sumándose el piano y conformando una organización triádica. En la conga afro-cubana y en el candombe hay también una dupla – el péndulo (respectivamente: *salidor*; tambor *chico*) y la base (respectivamente: *llamador o bombo*; tambor *piano*) – sumándose un patrón de referencia (*clave*; *madera*) en un tercer instrumento. Esta organización se hace más compleja con el sistema de llamado-y-respuesta y la improvisación.

Segundo, quiero destacar la auto-regulación colectiva como una dimensión relevante del proceso de la performance y de la tecnología musical involucrada. En el caso del candombe se observan distintas fases de una dinámica de regulación colectiva. El análisis y descripción de este fenómeno por un músico experto como Fernando “Lobo” Núñez constituye un modelo de cómo es y de cómo debe ser ese proceso, dando cuenta de la intencionalidad de ciertas acciones y de su sentido:

Subir la batea [batería de tambores] es cuando se viene a una intensidad de ritmo y se apura [...] después se va *bajando sola* prácticamente, pero pa[ra] subir, ahí cuando el repique llama, le contesta el piano, y ya se arman los chicos [...] los que llegan a la velocidad primero que los repiques y [que] un piano son los chicos, o sea que *llama el repique* pero el chico es el que *tiene que ir* enseguida. (F. Núñez; itálicas L.F.)

Este fenómeno de “subidas y bajadas” corresponde a un proceso cíclico en las interacciones entre los músicos y la producción social de energía, regulado intencionalmente por la acción de “llamar a subir”. De una situación de múltiples significados simultáneos en los tambores medianos – “hablar” y “responder”, *toque repicado* como conclusión de la improvisación, *madera* como espera y contención – se pasa a la alineación de varios músicos “llamando” a la vez con el *toque repicado*, significante que gana situacionalmente nueva significación – “llamar a subir” – y opera retroalimentando en el colectivo.¹⁶

16 Se trata de un operador sistémico de la auto-regulación, manifestación de formas de liderazgo en el grupo, incluso de liderazgos emergentes, y el cambio de status en el grupo (efectos performativos).



A la izquierda, en primer plano, José García (*repique*). Al fondo, en la otra punta, ampliado a la derecha, José Pedro “Perico” Gularte (*repique*), con el brazo extendido, iniciando el *toque repicado*. *Cuerda de tambores de Organizaciones Mundo Afro*, enero de 2001. (Foto de Luis Ferreira)

La retroalimentación consiste en la introducción de información acerca de la performance embutida en el propio sistema musical. Un efecto acumulativo creciente ocurre trascendiendo *intenciones* individuales y llevando a un momento de eferescencia colectiva especial cuando los tambores menores “suben” todos juntos, dando un salto de nivel de energía en una onda que se expande rápidamente por filas y columnas de la formación. En seguida los más expertos en el medio de la formación “aguantan” con la intención de que la “subida” no se desborde ni que tampoco decaiga la energía. Después, el grupo no-intencionalmente va “bajando” lentamente por el cansancio y el aflojamiento de la atención; luego “sube” con el “empuje” intencionado de otra “llamada a subir”.¹⁷

17 Las teorías de la complejidad distinguen entre los sistemas complicados y los complejos. Los primeros se basan en un modelo de organización de arriba hacia abajo, requiriendo una jerarquía estricta y la ejecución sin errores de operaciones secuenciales. Los sistemas complejos, tienden a organizarse de abajo hacia arriba, requiriendo una comunicación de partes fuertemente interconectadas y generando dinámicas de auto-organización (Waldrop 1993, cit. en Borgo 2007: 86). En el campo musical, de acuerdo a David Borgo, la música euro-occidental moderna de concierto, basada en la división de trabajo (la dirección y la atención de los músicos centrada en ella) y la notación (permite que un compositor dictamine muchos aspectos musicales) ejemplifica los sistemas complicados. Los grupos basados en principios africanos de organización, como en el jazz, la rumba y los tambores de candombe, caracterizados por diferentes partes entrelazadas y en interacción, la improvisación y el llamado-respuesta, constituyen ejemplos de sistemas complejos, exhibiendo regularidades difíciles de describir y de predecir aunque no totalmente al azar, pudiendo producir comportamientos emergentes (Borgo 2007: 85-86).

Este proceso de expansión y de contracción de la energía es de duración variable del orden de diez a veinte minutos. Distintos grupos desarrollan dinámicas cíclicas propias: porque las “subidas” son más frecuentes o lo son menos, porque tienen mayor o menor rango de variación de velocidad, o de intensidad, o de ambos parámetros.¹⁸

Quiero destacar que tecnología musical y significaciones no constituyen esferas separadas más que como resultantes de concepciones dualistas del análisis cultural que deben superarse con una perspectiva unificadora. “Subir” y “llamar a subir” constituyen operadores conceptuales que los músicos utilizan para referirse a sus acciones, resultantes en un tránsito sistémico emergente. Al mismo tiempo un tránsito epistémico ocurre cuando el músico “llama a subir”, “sube”, “aguanta”, acciones significadas como “un negro viejo que toca a través” del músico, o “en sus espaldas”. Estos sentidos son atribuidos al comportamiento musical extraordinario, su manifestación sonora y gestual, y al estado de conciencia y fuertes sentimientos al que es asociado, por maestros de tambor como José Pedro Gularte o Miguel Ángel García, entre otros. Es decir, la intensidad de la ejecución y del estado emocional del músico es significada por estos expertos como una conexión entre este mundo y un orden supra – natural.

La efervescencia y el clímax correspondientes a los picos de esos ciclos de variación de energía, dimensionan fuertes sentidos de purificación catártica. Al respecto, Néstor Silva, músico de tambor de candombe, cantante y compositor de comparsa, afirma que “nosotros con el tambor no solamente nos divertimos; con el tambor lloramos, con el tambor expresamos nuestra bronca [ira], con el tambor expresamos nuestra rebeldía, o sea: es nuestra forma de vida”.

En el plano de las significaciones estas atribuciones de sentido operan dos rupturas en la hegemonía cultural de Uruguay del siglo XX. Por

18 La resultante sonora es una de las marcas de identificación de cada grupo y de su territorialidad barrial: significada como su “llamada”, perceptible a la distancia, junto con signos diacríticos – los patrones de los tambores graves (audibles a la distancia) y la velocidad (tempo de la ejecución) –.

un lado, la etnicización del músico en una sociedad nacional que, hasta fines de la década de 1990, se representaba exclusivamente blanca y eurodescendiente: la narrativa afirma que quienes tocan son “los negros” aún en aquellos músicos que en el cotidiano son categorizados como blancos. Da cuenta a la vez del pertenecimiento de personas blancas a redes de parentesco y vecindario de sectores populares afroargentinos, invisibles a la dicotomía de la mirada dominante. Por otro lado, enuncia una relación entre este mundo y entidades supramundanas actuando socialmente (puesto que dan cuenta de especiales estados de conciencia y de intensidades de la performance manifestadas en este mundo), en una sociedad nacional caracterizada por un fuerte laicismo que atraviesa e impregna a los sectores populares.

3

Los sistemas de auto-organización que estamos tratando son abordables en varios niveles de análisis. Focalizaré ahora el análisis microtemporal: la tecnología implicada en la producción de los patrones básicos y su sintonización, que concierne a la distinción entre ocurrencias intencionalmente concertadas y otras más sueltas. Denominaré rugosidad de la pulsación a la calidad distintiva de los bordes o ataques de los distintos pulsos de un ciclo. Presentaré aspectos generales de este nivel y de sus reglas sintácticas.

Las secuencias o cintas gráficas utilizadas para la representación visual parten de la suposición de que los recuadros sucesivos ocurren a intervalos iguales de tiempo. Es la misma suposición que sostiene la transcripción euro-occidental con signos como las semicorcheas en un compás de 4/4 o dos de 2/4 en el caso del candombe.

The image displays a musical score for four instruments: Chico, Repique 2, Repique 1, and Piano. The music is in 4/4 time. Chico's part consists of a rhythmic pattern of eighth notes: G, P, P, G, P, P, G, P, P, G, P, P, with accents (>) over the first, third, fifth, and seventh notes. Repique 2 has a similar pattern of eighth notes: G, P, P, G, P, P, G, P, P, G, P, P, with accents (>) over the first, third, fifth, and seventh notes. Repique 1 has a pattern of eighth notes: G, P, G, P, G, P, G, P, G, P, G, P, with accents (>) over the first, third, fifth, and seventh notes. The Piano part has a pattern of eighth notes: M, P, M, P, M, P, M, P, M, P, M, P, with accents (>) over the first, third, fifth, and seventh notes. A vertical dashed line is placed between the fifth and sixth measures of the score.

No obstante, esta suposición reduce el fenómeno en importantísimos aspectos al desconsiderar que la producción de la pulsación se basa en disposiciones corporales y en sintonizaciones mutuas de los músicos en performance. Mi argumento es que la sintonización ocurre a partir de marcos de acción y de monitoreo de la resultante entre la acción de cada actor y la de los músicos en su entorno. Monitoreo e intersubjetividad que abarcan el diálogo musical interpersonal y la producción colaborativa de la acción y de su sentido musical en performance (“llamar”, “llamar a subir”, “subir”, “apurar”, “aguantar”, “bajar”, “ordenar”, “conversar”).

La disponibilidad de programas específicos para computador como el *Goldwave* 4.26, utilizado en esta investigación, permite un análisis estándar en base a espectrogramas de grabaciones de campo combinadas con anotaciones manuales. Este método me permitió avanzar la observación y el análisis a un nivel de temporalidad que diese cuenta de los ataques y la formación de cada pulsación, evidenciando las micro-estructuras temporales de la música. La muestra de la cual se analiza aquí un recorte fue grabada en enero de 1999,¹⁹ tratándose de una ejecución musical de una *batería* mínima de tres tambores, en el estilo del barrio Cordón, liderada en el tambor *piano* por Carlos Pintos. La música tuvo un poco más de un minuto y medio de duración. La velocidad es muy rápida y llega a 600 pulsos por minuto, es decir, 150 pasos por minuto al andar. El criterio para seleccionar esta muestra fue, justamente, analizar una *performance musical en tempos altos*, asumiendo que, de este modo, pequeñas diferencias en los

19 El registro fue realizado con grabador de cinta DAT y una unidad de micrófono estereofónico.

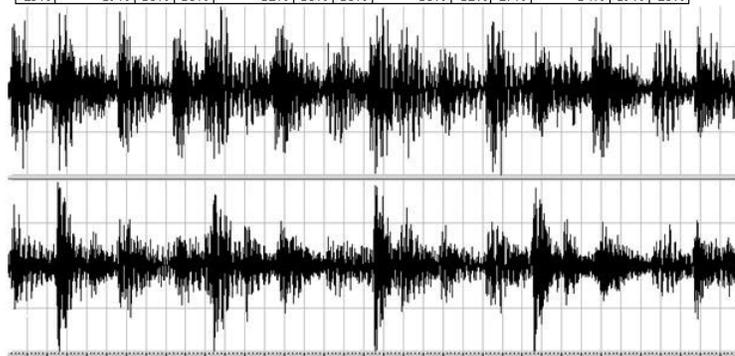
ataques de los golpes pueden constituir diferencias significativas en relación a la rápida pulsación y a la duración menor de cada pulso.

Piano (base)

	C			P←		M			p	A	P←		C				C→
Ataques en ms	000			270		490			798	904	978		1128				1619
Duraciones en ms		270		220				308	106	74		220					430
Duraciones en %		68%		55%				77%	26%	19%		55%					100%

Repique

	p	G		p←	G	P→		G←	p	G→		p←	G	P		G←	(p)	G
Ataques en ms	000	102		[258]	405	528		660	814	936		1080	1210	1322		1464	1624	1732
Duraciones en ms	102	156	147	123	132	154	122	144	130	112	142	160	108					
Duraciones en %	25%	39%	36%	30%	32%	38%	30%	36%	32%	27%	34%	39%	26%					



Chico (guía)

		G→	p←	P		G→	p←	P		G→	p←	P		G→	p←	P		G
Ataques en ms	000	112	195	290	[399]	510	588	678	798	916	990	1086	1198	1316	1395	1486	1619	1724
Pulsos en ms	112c	83	95	109	111	78	90	120p	118c	74	96	112p	118c	79	91	133p	105c	
Pulsos en %	28%	21%	24%	27%	28%	19%	23%	30%	29%	19%	24%	28%	28%	19%	22%	31%	25%	
<i>Pasos</i>																		
Duraciones en ms					399			399				400					421	

En la imagen de la pantalla el cero de las coordenadas horizontales corresponde al inicio del primer recuadro del ciclo musical. Los últimos recuadros representan respectivamente al primero y al segundo pulsos del siguiente ciclo. En el gráfico superior fueron registrados los tambores grande y mediano; en el inferior el tambor menor.²⁰ El eje vertical de coordenadas representa la intensidad del sonido. La imagen de pantalla muestra el ciclo musical escogido con una duración de 1619 milisegundos. Debajo de la imagen y de la secuencia del tambor menor *chico* está tabulada la pulsación con un margen de error en torno a ± 3 ms.²¹ Una vez tabulados esos

20 Debido a la proximidad física entre los tambores y el captador estereofónico, ambos canales tienen un residuo del otro pero esto no constituyó un impedimento para la identificación “a oído” de las fuentes.
 21 Tiempo de contacto de los dedos o del percutor con la superficie del parche.

valores en términos de porcentajes, comparé los ataques y cómputos con los recuadros ideales de 25% cada uno correspondientes a una concepción isocrónica del tiempo.

En un rango de centésimos de segundo se constata a simple vista una diferencia recurrente del patrón del tambor menor respecto a los recuadros abstractos isocrónicos: la anticipación del primer (p) golpe de palo y, en menor grado, del segundo (P). Aplicado el procedimiento de análisis y anotación manual con el zoom a una escala más fina surgen las siguientes constataciones en relación a la grilla isocrónica de divisiones cuaternarias: el ataque del segundo pulso (semicorchea), golpe *galleta*, ocurre un 3% después (hasta un 4% máximo); el ataque del tercer pulso, golpe de apoyo del palo, ocurre un 2% antes (entre 1% mínimo y 3% máximo); y el cuarto pulso, golpe fuerte de palo, ocurre un 3% antes (entre 2% mínimo y 6% máximo). Estos valores indican:

Primero, la compresión del patrón del tambor menor *chico* con la anticipación del primer y segundo golpes de *palo* (tercer y cuarto pulsos): la duración del pulso del golpe *galleta* (G, fonema “po”) resulta en 19% promedio, y el del primer golpe (p, fonema “le”) en 23% promedio (22% mínimo, 24% máximo). Consecuentemente, la duración del sonido del segundo golpe de palo (P, fonema “ken”) se expande a 58%.

Segundo, el ataque del golpe *masa* (o golpe combinado de *masa* y de *palo*) del tambor grande *piano* (golpes primero, cuarto, séptimo y octavo de la transcripción en el gráfico) es una acción que ocurre entre los golpes del patrón del tambor menor, fenomenológicamente en el “agujero” luego del ataque del segundo golpe de *palo* del tambor menor, en 30% promedio,²² y antes del siguiente ataque de *galleta*, en 28% en promedio.

Tercero, la duración del pulso correspondiente al golpe *masa* del *piano* es definida interactivamente por el siguiente ataque del golpe de *galleta* del

22 La duración del pulso del segundo golpe de palo del patrón del tambor menor es entonces definida interactivamente por el siguiente ataque del tambor grande *piano* (golpes primero, cuarto, séptimo y octavo de la transcripción). La duración de ese pulso en términos del ejecutante individual estaría definida por la acción de apoyo de su pie en el suelo, pero esta acción no es relevante en términos de la interacción entre los músicos ni del sonido musical.

tambor menor, resultando en 28% promedio (25% mínimo y 29% máximo dentro del primer ciclo del gráfico).

En el patrón del tambor menor, el hecho de que la duración del pulso correspondiente al golpe *galleta* resulte menor debido a que se anticipa el primer ataque siguiente de *palo* para acentuarse inmediatamente el segundo golpe de *palo*, tiene representaciones por los músicos en términos del patrón global resultante. Cuando se enfatizan intencionalmente los golpes *galleta* y el segundo golpe de *palo*, el patrón es denominado *chico pa'delante*, diferenciándolo del *chico pa'tras*. El esquema siguiente muestra la “compresión” del patrón del tambor menor respecto a la grilla isocrónica.



En los tambores grande y mediano también se constata la anticipación y el atraso del ataque de varios de los golpes, indicados con flechas en las tabulaciones.²³ Se trata de un fenómeno que podría entenderse como una tendencia a la ternarización de la estructura rítmica,²⁴ aunque en seguida sugeriré otra interpretación. El esquema siguiente muestra esta aproximación de algunos de los golpes de los patrones del tambor grande y del mediano a una grilla isocrónica ternaria.



En el caso del tambor grande, el ataque del golpe fuerte de *palo* (segundo golpe del patrón) se anticipa de tal manera que la duración del primer golpe de *masa* es de 68% en vez de 75% de las duraciones cuaternarias, muy cerca

23 Expresado en términos relativos a las grillas isocrónicas: el ataque del golpe fuerte de palo del tambor grande ocurre un 7% antes de la grilla cuaternaria y 1,3% después de la grilla ternaria; el ataque del otro golpe fuerte de palo (sexto golpe del patrón) ocurre un 5% antes de la grilla cuaternaria y 11,7% después de la ternaria. En tanto, en el tambor mediano, los ataques de los golpes en los pulsos cuaternarios segundo, sexto, décimo y decimocuarto ocurren un 5% promedio después de la grilla cuaternaria y 3,3% antes de la grilla ternaria; mientras, los ataques de los golpes de galleta en los pulsos octavo y decimosexto anticipan a la grilla cuaternaria en hasta un 14%.

24 Advertí antes esta tendencia en el tambor mediano y el grande (Ferreira 2002[1997]: 118, 126).

por tanto a 66,7% de las ternarias. En el tambor mediano, los segundo, quinto, octavo y decimoprimer golpes del patrón tienen una duración de 35% promedio, menos que 50% correspondiente a las duraciones cuaternarias y cerca del 33,3% de las ternarias; mientras, la duración entre los golpes fuertes tercero y quinto, sexto y octavo, noveno y decimoprimer, decimo-segundo y decimocuarto (no representado en la escala) es de 65% promedio, bastante más que 50% de las duraciones cuaternarias y cerca del 66,7% de las ternarias. Es decir, en todos estos casos las duraciones se aproximan a una grilla de división ternaria, aunque sin alcanzarla.²⁵

Propongo considerar estas microestructuras como una forma de rugosidad de la pulsación, pliegues en ciertos pulsos del ciclo. Estas microestructuras son incorporadas en cada actor como una disposición permanente o *hábitus* a través del aprendizaje y la práctica de la performance en un mismo grupo. Fenomenológicamente, los ataques y la rugosidad de la pulsación responden a acciones y modos de percepción aprendidos holísticamente. Producida en procesos de monitoramiento continuo, la rugosidad no responde a ningún ajuste a concepciones de razones divisivas.

Con respecto a la manipulación del ataque y de su análisis me interesa enfatizar que, más que un fenómeno representable por un observador externo en términos de una “métrica desparramada” o de una “división de contraste”, las cuestiones relevantes conciernen a las disposiciones desde las cuales son producidos estos patrones, y al proceso de interacción de los músicos. Más que una tendencia a la ternarización, a divisiones de constaste (entre métricas cuaternarias y ternarias), o a métricas desparramadas, quiero sugerir que se trata de estrategias por las que un músico o un grupo exhibe socialmente su estilo personal o colectivo. Individualmente, junto con la improvisación y el “llamado a subir”, son estrategias que inducen tensión, ambivalencia y flexibilidad en un juego de lenguaje musical desarrollado en performance.²⁶

25 Un fenómeno comparable de ternarización ha sido estudiado en los tambores de los *congados* de Minas Gerais por Glauro Lucas (2002[1997]: 112-120); un antecedente relevante es el “atresillamiento” de patrones afrocubanos anotados en compás de 2/4 que los músicos informaban a Fernando Ortiz (1965).

26 Entiendo el concepto de juego de lenguaje en el sentido propuesto por Wittgenstein de una habilidad para reproducir adecuadamente las elocuciones (musicales) pertinentes en una comunidad de habla (“toques”, “figuras”), haber incorporado un sistema complejo de matices que subyacen al adecuado uso de giros “idiomáticos” (estilos barriales) y entonaciones (modos de hacer, sonidos, microtemporeo) y el sentido de la oportunidad (cuándo repicar y con qué intensidad, cuándo “llamar a subir”, cómo “subir”).

En términos de su significación social quiero sugerir que estas microestructuras definirían un *swing* uruguayo de candombe, un fenómeno musical particular, comparable al del *swing* del jazz o al del *groove* del funk (Keil y Feld 1994), y al del *suíngé* brasilero del samba (Guillot 2008): un fenómeno más extenso y característico de las músicas afro-americanas. Se trata entonces de un juego de lenguaje musical que se adentra en zonas grises de inconmensurabilidades para la concepción occidental del tiempo, de división racional en partes isocrónicas. Pero la caracterización del *swing* no finaliza con la flexibilidad de las partes individuales, sino que el juego ocurre colectivamente en base a ciertas reglas sintácticas.

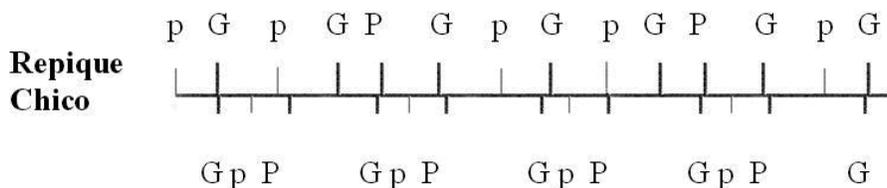
El monitoramiento de los ataques de las acciones propias en relación con los patrones producidos por los demás músicos es un aspecto fenomenológico relevante para la mutua sintonización. Ocurre orientado por una canción internalizada – una “canción inherente” – o figura resultante como señala Kwabena Nketia (1982[1975]: 135) en las músicas polirrítmicas africanas. En el caso del candombe, se trata de la representación onomatopéyica de la resultante musical de los patrones de los tambores menor y grande, del tipo “palakúm palakán palakuntchpalakán” a velocidades altas (la sílaba kúm es el cuarto pulso del ciclo, golpe fuerte de palo del tambor grande; la sílaba ch es el treceavo pulso, golpe de masa del tambor grande). En efecto, en términos de la interacción micro-social de los músicos, los golpes de *masa* de un tambor *piano* son guiados por los golpes *galleta* de los tambores *chico*. Mientras, los golpes *galleta* de un tambor *chico* son guiados por los golpes *galleta* de los demás tambores *chico*, si bien su patrón global es orientado por el fuerte golpe de *palo* de los tambores *piano* (cuarto pulso del ciclo) como foco secundario. Esto significa que los tambores menores no “negocian” individualmente la pulsación con las otras dos categorías sino actuando como un sub-grupo corporado (literalmente: un solo cuerpo).

En 1993 había aprendido el patrón del tambor mayor y cómo montarlo respecto al tambor menor y viceversa cuando, en una de mis primeras experiencias de salidas en un grupo grande de tambores, al lado del maestro Raúl “Neno” Magariños (*repique*), me advirtió “¡Luis, no te cruces!... tenés que ir con los *chicos*”. No entendí inmediatamente a que se refería. Estaba “bien” respecto a los tambores grave y sentía que si movía mi atención iría

a “cruzarme”. Pero arriesgué a cambiar enfocando auditiva y cinéticamente a los otros tambores menores en mi entorno. Al cabo aprendí a sintonizarme en una columna de tambores menores, dejando fuera de atención a los tambores graves a los lados, especialmente cuando “no llegan todavía a la velocidad de los chicos”, sin temor a que, en mi percepción se “cruzaran”, dándose vuelta como en un espacio paradójico de Escher. En otros términos, aprendí a actuar corporadamente con los tambores menores, guiando a las otras dos categorías de tambores y formando parte de la “negociación” colectiva de la pulsación.

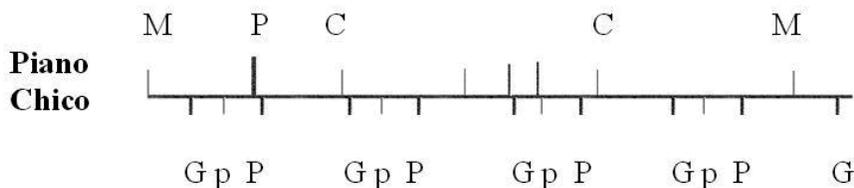
La precisión en la simultaneidad de los ataques de los golpes en los tambores menores, como resultante de acciones intencionadas, es representada onomatopéyicamente por músicos expertos como Benjamín Arrascaeta. Distingue enfáticamente entre el sonido preciso “pa” (p explosiva) que deben producir a la vez los golpes *galleta* de todos los tambores menores (regla estricta), y el sonido “pra” de los tambores medianos, donde el fonema “r” vibrante en español representa la micro-percepción de la diferencia en los ataques de esos golpes. Sonidos “pra” y “prra” son esperables de los tambores medianos pues estos “conversan” y “repican” cada uno a su manera. Las onomatopéyas “pa” y “pra” refieren en el contexto de enunciación a dos tipos polares de modos de interacción. En un tipo, la sintonización precisa pulso a pulso es intencionalmente procurada y mantenida. En el otro, la sintonización es más global con pulsos más sincronizados y otros más sueltos. Estos tipos se manifiestan sonoramente en cualidades diferentes de la pulsación. La existencia de esta clasificación, así como de indicaciones como la de Magariños, significa entonces que se trata de reglas sintácticas respecto a la interacción de los músicos en el microtemporeo.

Una segunda forma de rugosidad consiste entonces en la calidad distintiva de la formación de los bordes (grosor o calibre de las fronteras) de distintos pulsos del ciclo producidos colectivamente. Es resultante de la interacción y la retroalimentación sonora de los ataques, monitoreados por cada músico participante, de acuerdo a reglas sintácticas de cuáles ataques deben ser más concertantes y cuáles pueden ser más discrepantes. El esquema siguiente muestra gráficamente esta rugosidad en el ciclo que fue analizado y tabulado más arriba.



Al “llamar”, el músico manipula corporalmente las acciones que producen sonido musical y monitorea cómo la resultante sonora se inserta en el contexto inmediato. El efecto sonoro de este manejo – anticipación y acentuación de ciertos golpes y de la dinámica del patrón – puede entenderse como una *modulación de la micro-estructura musical* cuya resultante, en términos de sonido musical, adquiere significado concreto en el contexto inmediato de la performance: un meta-mensaje a los otros músicos que informa de la intención del actor.

Dos ciclos antes del analizado en el gráfico arriba, el tambor grande había “llamado a subir”, seguido enseguida por el tambor mediano; al siguiente ciclo el tambor menor “sube” con un salto de velocidad de 146MM a 149MM en promedio. El músico de tambor menor mantiene la nueva velocidad, a la vez “llamando a subir” en el inicio del ciclo representado (compresión del patrón GpP).²⁷ Pero al final del ciclo “baja”, seguido inmediatamente por el tambor grande cuyo ataque de *masa* al iniciar el siguiente ciclo llega atrás del promedio del ciclo (M en el extremo derecho del esquema abajo), descendiendo la velocidad a 147MM.

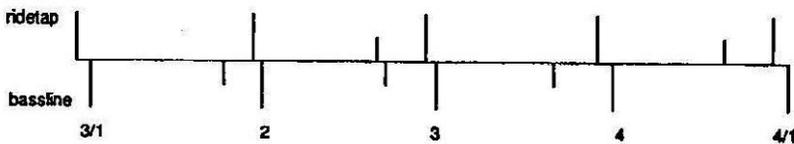


²⁷ En el ciclo analizado y en el inmediatamente anterior, el tambor menor *chico* “llama a subir” – una característica del barrio Cordón a diferencia de los otros dos estilos barriales de candombe donde son los *repiques* quienes pueden “llamar” – enfatizando las intensidades del golpe *galleta* (G) y del segundo golpe de *palo* (P) en los segmentos primero y tercero del patrón global (correspondientes a las sílabas “pálakúm” y “pálakunch” de la representación onomatopéyica). Esta característica es perceptible también en la imagen de computador representada arriba por una envolvente de amplitud de los cuatro segmentos.

En suma, acciones intencionadas, monitoramiento mutuo e intersubjetividad caracterizan la producción colectiva de la pulsación en el candombe.

Una tercera forma de rugosidad de la pulsación consiste en el engrosamiento de los bordes de ciertos pulsos, resultante del juego entre quien va “pa’delante” o “llama a subir” y los demás participantes en su entorno. La anticipación de algunos de los golpes comprimiendo el patrón del tambor menor (y expandiendo el “agujero”) y del tambor mediano durante algunos ciclos cuando se “llama a subir”, literalmente “empujan”, por la dimensión física de la vibración del sonido pulsativo, al tambor grande a apurarse. No obstante, este “empuje” no implica necesariamente que se genere una “subida” del colectivo en su conjunto. Especialmente en los grupos grandes hay fenómenos fuertemente perceptibles desde dentro de la formación que pueden describirse en términos de una fuerte tensión localizable espacialmente. Esto se debe a que cuando un sector de la formación está “llamando a subir” y quizás ya esté “subiendo”, otro sector puede que aún no lo haga. Una dimensión regulada en los grupos refiere justamente a la mediación de músicos expertos dispuestos en medio de la formación espacial, para que contengan el empuje y mantengan el nivel de energía, ensamblando la sintonía del conjunto. Ambos fenómenos son conceptualizados respectivamente como “el empuje” y “el aguante” por el jefe de tambores Eduardo “Malumba” Giménez.

Estos fenómenos dinámicos presentan semblanzas de familia con el de la producción de la cualidad de “swing” en el jazz contemporáneo, no solamente por la rugosidad o pliegues de cada tipo de patrón, sino por el juego entre el patrón del plato (*ridetap*) por el baterista y la pulsación de la cuerda por el contrabajista. El siguiente es un esquema gráfico confeccionado por Prögler (1995: 54), representando un ciclo en una base de jazz.



Los modos de producción de la pulsación en el jazz son clasificados según quien va “adelante” (*on top*) del tiempo y quien va “atrás” (*layback*),

incluyendo estilos de dúo en que un juego de alternancias de modos de pulsación ocurre entre los músicos a lo largo de la performance; es decir, por momentos uno va adelante y por momentos va el otro, alternándose. También en el candombe los músicos clasifican en términos generales las maneras de tocar el tambor menor en relación al tambor grande en *pa'delante* y *pa'trás*.²⁸

En suma, la estructura musical es tanto un modelo ideal construido por el analista como un modelo de los propios actores expresado en onomatopeyas, metáforas, y efectivizado en la performance musical. Se presenta no como un simple conjunto o sistema de patrones, normas y comportamiento de los músicos, sino como un sistema de relaciones entre elementos en torno a un núcleo estructurante. Sin embargo, al considerar la micro-estructura musical surgen cuestiones procesuales que escapan a tal modelo, donde los momentos de ataque de las ocurrencias de los patrones responden tanto a la intencionalidad de los actores como a fenómenos de interacción/sintonización y a reglas de sintaxis. Aunque el espacio de esta exposición no permite mostrarlo, estos fenómenos son inhibidos o incentivados según las características de organización de cada grupo de músicos y de los valores culturales que sustenta: quiénes (qué categoría de músicos) pueden “llamar” y “subir”, y cómo lo hacen (en qué grado son afectados distintos parámetros musicales, velocidad, intensidad, impulso).

Recapitulando, una primera forma de rugosidad concierne a pliegues en ciertos pulsos de patrones musicales básicos, resultados de disposiciones permanentes incorporadas a través del aprendizaje y la práctica en un grupo musical. Una segunda forma de rugosidad responde al proceso de sintonización de la pulsación entre los músicos, consistente en la calidad distintiva de los bordes (fronteras) de distintos pulsos del ciclo básico. Hay pulsos más afinados o menos rugosos, y otros más engrosados o rugosos, correspondientes, en el límite, a dos tipos polares de modos de interacción. En uno, la sincronización de los ataques es intencionalmente concertada con el foco de la atención. En el segundo, la sintonización es en el patrón global, con ciertos ataques más concertados y otros más sueltos o discrepantes. Una tercera forma de rugosidad corresponde al engrosamiento de los bordes de

28 A su vez, clasifican estas tendencias en términos de distinción de barrios: *pa'delante* en Gaboto/Cordón y Ansina/Palermo, y *pa'trás* en Cuareim/Sur

los pulsos como consecuencia del juego entre quienes van “pa’delante” y/o “llaman a subir”, y los demás músicos. Esta rugosidad es orgánica respecto a la auto-regulación del colectivo y una forma compartida de creatividad: un juego de lenguaje musical que exhibe y afirma la personalidad y el estatus de los músicos participantes y la del grupo en su contexto social.

La investigación en micro estructuras temporales cuenta con importantes contribuciones de Prögler (1995), Berliner (1994) y Reinholdsson (1987) sobre el jazz, la reflexión de Keil y Feld (1994) a partir de la investigación pionera de Olavo Alén sobre la *tumba francesa* de Guantánamo (Cuba), y de Glaura Lucas (2002) sobre los congados en Minas Gerais; más recientemente, desde las ciencias cognitivas Naveda y Leman (2009) y Guillot (2008) investigan sobre el samba brasileiro. Estos trabajos permiten preguntarse por micro percepciones, micro afectaciones, para dar cuenta del trabajo de interacción entre los músicos especialmente a altas energías. Sugiero hablar, entonces, de micro vibraciones perceptivas y afectivas que subyacen a la estructura de una acción, de un patrón musical y a su ideación y significación corrientes.²⁹ Profundizar en esa zona de micro percepciones es resultante de una educación de la atención en estas prácticas musicales. Una circunstancia de la periodicidad de los patrones musicales como los denominados de guía o péndulo – significación atribuida tanto por los bateristas al *ridetap* (“din-kidin”) en la investigación de Prögler (1995), como al tambor menor *chivo* (“pólekech”, “palakán”) por los músicos de tambor de candombe – es producir un contexto de repetición que permite adentrarse en un espacio/tiempo de micro percepciones singulares donde pulsa el cuerpo/conciencia.

Tales fenómenos ocurren a la vez de forma cronológica – el aspecto estructural del patrón (un tiempo estriado) – y en un tiempo-acontecimiento intensivo, el tiempo del acontecimiento en el momento del ataque y entre estos momentos. Este tiempo se sitúa en un otro territorio, de afirmación intersticial respecto al territorio del cuerpo cotidiano cuyo tiempo pertenece a Cronos. Zona de tiempo doblemente monitoreada en el flujo de la performance, se trata de micro percepciones de la relación entre el ataque

29 En el pensamiento post-estructuralista de Gilles Deleuze, retomando a Leibniz, las macro percepciones objetivas, en el tiempo-espacio clásico, son modos de un conjunto infinito de micro percepciones sensoriales, sensitivas, inconscientes. Tales micro percepciones son percepciones reales, pero a las que no damos atención individualmente, sino en una percepción general de su conjunto generando una macro percepción (Deleuze 1991: 147-148).

propio y los de los músicos del entorno de performance, y su constante retroalimentación en micro acciones; estas últimas sitúan al patrón global en relación significativa a los demás patrones de acuerdo a reglas sintácticas.

Otra forma de ese tiempo / territorialidad corporal / conciencia, es consecuencia de los procesos que comienzan con las acciones intencionadas de algunos músicos “llamando a subir”. Como fue expuesto, se trata del punto de inicio de un proceso rápido que lleva a un salto en la energía y velocidad de ejecución del patrón guía. El salto ocurre dentro de un ciclo rítmico, en donde se produce una inestabilidad: distintas alteraciones microtemporales; un conjunto de micropercepciones de engrosamiento de la pulsación mientras el fenómeno de la “subida” ocurre; acciones llevadas a cabo para “afinar” el grosor de la pulsación.³⁰ Este territorio que abarca el conjunto de micro y macro percepciones en relaciones de flujo constituye un vórtice, una zona cuyo tiempo-espacio es realizado por un tiempo de puro acontecimiento. Es también un espacio paradójico de Escher donde los patrones parecen momentáneamente “darse vuelta” para un receptor externo o para el actor que no consigue sintonizarse. En tanto momento de turbulencia en el tiempo del acontecimiento, el vórtice es a la vez manifestado en aspectos macroscópicos, comunicando intencionalidades, como el incremento de la velocidad y de la intensidad, el cruce de miradas y la afirmación del impulso y la exhibición de los movimientos. Si esta zona de vórtice se desestabilizase más y se prolongase, daría lugar a fenómenos valorados en forma negativa (“una bolsa de gatos”) o desencadenando una “cruzadera” – des-estructuración musical del conjunto –.³¹

Propongo estas reflexiones, observaciones y comparaciones entre géneros afroamericanos distantes como forma de transposición de conocimientos, intentando contribuir al desarrollo local de la conceptualización de los educadores y músicos de candombe, y en contraposición a cierta tendencia, producida por la acumulación y comercialización de acervos de patrones,³² donde la representación del patrón del tambor menor se reduce a que “toca siempre

30 Utilizo “afinar” como doble metáfora, en el sentido propuesto de hacer más fino el grosor de la pulsación colectiva, y como metáfora del ajuste de un coro vocal afinando las alturas de las notas.

31 En tales situaciones límite, interviene la autoridad de la organización del grupo: el jefe de tambores que “manda a parar” a los músicos desde el medio hasta el fondo de la formación para que oigan el modelo de los mayores en las primeras filas.

32 Nueva forma de colonialismo interno en forma de expropiación cultural y coleccionismo individual.

lo mismo”. Si bien esto es verdad, sólo lo es superficialmente en un análisis morfológico, y es falso respecto a la sutileza de su práctica y en un análisis procesual. Contrariamente, es importante destacar lo que muchos músicos enuncian: a través de los tambores menores “pasan todas las energías”.

Conclusiones

En esta exposición he presentado reflexiones y resultados de investigaciones sobre una notable práctica y género musical afroamericano del sureste de América, examinando distintas formas de tiempo cíclico y argumentando cómo la auto-regulación musical y la pulsación son producidas por la interacción micros social y el monitoramiento de los músicos. Acciones intencionadas, monitoramiento mutuo e intersubjetividad caracterizan la producción colectiva del *candombe* similarmente a otras prácticas musicales afroamericanas y africanas. La pulsación es una construcción social producida por la mutua sintonización: un fenómeno de interacción y retroalimentación micro-social y no un simple ajuste a un ideal de isocronía u homocronía. En sistemas musicales auto-organizados y polirrítmicos como el analizado, la pulsación responde a concepciones del tiempo cíclicas y en forma espiral. Sugerí la noción de espiral – enrollándose y desenrollándose – como un instrumento útil para la comprensión de estas prácticas de performance musical, abarcando varios niveles simultáneamente: el de los distintos patrones cíclicos entramados, los ciclos más lentos de llamados y respuestas, los ciclos aún más prolongados en el tiempo de la performance entre la contracción y la expansión de la energía en la auto-regulación.

La microestructuración de los patrones básicos que caractericé por distintas formas de rugosidad de la pulsación, revela una organización musical dinámica, resultante de procesos sociales, cognitivos y corporales que no parece tener equivalentes conceptuales y estéticos en el seno de las teorías musicales euro-occidentales. Entiendo que estas rugosidades y juegos de lenguaje musical definen configuraciones propias a varios de los géneros musicales afroamericanos. Estos aspectos singularizan por tanto una estética musical construida sobre cualidades de la estructura polirrítmica y de la microestructuración del tiempo, así como de timbres referidos a los modos de producción del sonido (*galleta, masa, golpe de palo, timbaleado, madera*) y las franjas sonoras de los tres tipos de tambor. Futuros

estudios podrán apuntar al análisis de cuánto las particularidades de la rugosidad de la pulsación y de los modos de atención e interacción en una práctica como la examinada, se las encuentra también en las prácticas de músicas conexas como resultantes de modos de hacer incorporados por músicos de otros instrumentos y vocalistas. Por ejemplo, indagando si la particular rugosidad de la pulsación en los tambores de candombe ha sido incorporada por músicos de géneros conexas como el candombe-beat y las distintas fusiones con el jazz en Montevideo, definiendo un “*swing* del candombe” más ampliamente.

Pensar sobre la música como un hacer en performance permite por tanto plantear distintas cuestiones, útiles en la tentativa de situar con mayor precisión las características distintivas de diferentes prácticas musicales de matrices africanas y afroamericanas. A partir del legado de distintos repertorios culturales sugerí ciertas semblanzas de familia y matrices capaces de propiciar intensos modos de comunicación y formas de organización social, así como de producción de experiencias de vida-en-el-mundo alternativas. Como sistema de complejidad que analicé en el caso del candombe, estas prácticas constituyeron, a lo largo del siglo XX, sus formas propias y paralelas de una modernidad no-hegemónica. Asumir esta posición implica colocar una crítica a cómo desde la colonialidad del poder/saber/ser estas prácticas y productos culturales fueron considerados, y continúan siéndolo, como pre-modernos o anti-modernos, no-tecnológicos, exóticos, folclóricos o primordiales. Modelos de organización y auto-regulación colectivas sin la intervención de un individuo (director y compositor) como en la música orquestal europea, importancia central de las estructuras de microtemporeo y su relación con categorías cualitativas de la música, son resultantes tanto de legados y matrices culturales africanos subsaharianos como de sus transformaciones en las Américas y el Caribe y la creación de nuevas matrices, tecnologías musicales y significaciones que requieren de una mayor atención, estudio y desarrollo metodológico.

Concepciones cíclicas y rugosidades del tiempo en la práctica musical afroamericana.

Bibliografía

AHARONIÁN, Coriún (2007). 'La música del tamboril'. En: *Músicas populares del Uruguay*, pp. 117-142. Montevideo: Universidad de la República.

ALÉN, Olavo (1986). *La música de las sociedades de Tumba Francesa*. La Habana: Casa de las Américas.

AROM, Simha (1985). *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*, Vol.2. Paris: SELAF.

AYESTARÁN, Lauro (1968). 'El tamboril afro-uruguayo'. En: *Boletín Interamericano de Música*, Washington D.C., (68):3-13.

BERLINER, Paul F. (1994). *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.

BORGO, David (2007). 'Free Jazz in the classroom: an ecological approach to music education. En: *Jazz Perspectives*, London, 1(1):61-88.

BURKS, Arthur W. (1949). 'Icon, index and symbol'. En: *Philosophy and Phenomenological Research*, IX (4):673-689.

CARVALHO, José Jorge de (2003). 'A tradição musical iorubá no Brasil: um cristal que se oculta e revela'. En: *Série Antropologia*, Universidade de Brasília, No. 327.

DELEUZE, Gilles (1991). *A Dobra, Leibniz e o Barroco*. Campinas (SP): Papirus.

FERREIRA, Luis (1995). 'La música de las llamadas de tambores afrouruguayos: una aproximación a sus características estructurales formales'. En: Irma Ruíz, Miguel A. García (ed.), *Texto y contexto en la investigación musicológica*, pp. 172-188. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

FERREIRA, Luis (2002). *Los tambores del Candombe* [1997]. Buenos Aires: Colihue.

FERREIRA, Luis (2005). 'Conectando estructuras musicales con significados culturales'. En: *Anales del VI Congreso de la Rama Latinoamericana – Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (LASPM-AL)*. Buenos Aires. Disponible en: [<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/luisferreira.pdf>]

FERREIRA, Luis (2008). Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. En: Gladys Lechini (org.), *Los estudios africanos en América Latina. Herencia, presencia y visiones del Otro*, pp. 225-250. Córdoba: CLACSO, UNC.

GARCÍA, Jesús A. (1994). 'La contribución musical del África subsahariana al mosaico musical de las Américas y los Caribes'. En: *Africamérica*, Caracas, II(3):20-24.

GILROY, Paul (2001). *O Atlântico Negro*. São Paulo: Editora 34.

GUILLOT, Gérald (2008). “Un objet esthétique est-il totalement perçu? Le sùingue brasileiro à l'épreuve d'un filtrage cognitif exotique”. En: *Actes du Séminaire «Esthétique et Cognition – Théories de l'art et phénomènes cognitifs»*, Paris I Panthéon-Sorbonne / CNRS-IDEAT, dic. Disponible en: [<http://www.gerald-guillot.fr/cv/docs/GUILLOT%20G%20E9rald%20-%20S%20E9minaire%20Esth%20E9tique%20&%20Cognition.pdf>]

HALL, Stuart (1996). ‘Identidade cultural e diáspora’. En: *Revista do Patrimônio*, Rio de Janeiro, (24):68-75.

KEIL, Charles; FELD, Steven (1994). *Music grooves*. Chicago: The University of Chicago Press.

KOETTING, James (1970). ‘Analysis and notation of West African drum ensemble music’. En: *Selected reports of the Institute of Ethnomusicology of the University of California*, 1(3):115-146.

KUBIK, Gerhard (1979). ‘Pattern Perception and Recognition in African Music’. En: John Blacking (org), *The performing arts – Music and dance*, pp. 221-249. The Hague: Mouton.

LAO-MONTES, Agustín (2007). Decolonial Moves: Trans-locating African diaspora spaces. En: *Cultural Studies*, Vol. 21, (2-3):309-338.

LUCAS, Glaura (2002). *Os sons do Rosário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

MARTINS, Leda M. (1997). *Afrografias da memória – O reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva.

MOURA, Clovis (2004). ‘Formas de resistência do negro escravizado e do afro-descendente’. En: Kabenguele Munanga (org), *O Negro na sociedade brasileira: resistência, participação, contribuição*, pp. 9-32. Brasília: FCP/MinC/CNPq.

MUKUNA, Kazadi wa (1979). *Contribuição bantu na música popular brasileira*. São Paulo: Global.

NASCIMENTO, Abdias Santos do (1980). ‘Quilombismo: Um conceito científico emergente do processo histórico-cultural das massas afro-brasileiras’. En: *O Quilombismo – Documentos de uma militância pan-africanista*, pp. 245-281. Petrópolis: Vozes.

NAVEDA, Luiz; LEMAN, Marc (2009). ‘Accessing structure of samba rhythms through cultural practices of vocal percussion’. En: *Proceedings of the SMC 2009 – 6th Sound and Music Computing Conference*, 23-25 July, Porto, Portugal.

NKETIA, Kwabena J.H. (1963). *Folk songs of Ghana*. Legon: University of Ghana.

Concepciones cíclicas y rugosidades del tiempo en la práctica musical afroamericana.

NKETIA, Kwabena J.H. (1982). *The music of Africa* [1975]. London: Víctor Gollancz.

ORTIZ, Fernando (1965). *La africanía de la música folklórica de Cuba*. La Habana: Universitaria.

PRÖGLER, Josef A. (1995). 'Searching for swing: Participatory discrepancies in the jazz rhythm section'. En: *Ethnomusicology*, 39(1):21-54.

QUIJANO, Aníbal (2000). 'Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina'. En: Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, pp. 246-275. Buenos Aires: CLACSO.

REINHOLDSSON, Peter (1987). 'Approaching jazz performances empirically: Some reflections on methods and problems'. En: Alf Grabiellsson (edit.), *Action and perception in rhythm and music*, Royal Swedish Academy of Music, No. 55.

SEGATO, Rita L. (1998). 'The color-blind subject of myth, or, Where to find Africa in the Nation'. En: *Annual Review of Anthropology*, (27):129-51.