

LA CLAVE RÍTMICA COMO ORGANIZADOR DE LA TEMPORALIDAD EN LAS MÚSICAS LATINOAMERICANAS

Mónica Valles, Joaquín Pérez e Isabel C. Martínez

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM) – Facultad de Bellas Artes – UNLP

Palabras clave: clave rítmica; estructura métrica; organización temporal; música latinoamericana.

En el ámbito de la práctica musical suele utilizarse el concepto de *clave rítmica* o simplemente *clave*, para referir a un patrón rítmico de cinco ataques presente en toda una serie de géneros musicales latinoamericanos. Es así como se la reconoce y describe con características particulares en el son cubano, el candombe uruguayo o el samba brasileiro, entre otros (González, 2014). Estos géneros musicales tienen en común una fuerte herencia africana en lo que respecta a la tradición musical y cultural; aunque están ubicados en espacios geográficos distantes, los estudios culturales y la etnomusicología definen para los mismos una territorialidad compartida a la que se ha conceptualizado como ‘atlántico negro’ (Farris Thompson, 1984; Gilroy, 1993). En Latinoamérica, este concepto refiere a la zona de la costa atlántica comprendida entre el sur de los Estados Unidos y la desembocadura del Río de La Plata; en una forma transcontinental engloba además las costas Africanas del Atlántico. Gilroy (*op.cit.*) propone la idea de ‘atlántico negro’ para definir las formas culturales del negro disperso a partir de los procesos de esclavización entre los siglos XVI y XIX (p. 2, 3). La cultura afro-latinoamericana se presenta entonces como un producto del proceso colonial dando lugar a una cultura compartida, aunque heterogénea, conformada por comunidades de América, Europa y África, configurando una unidad de análisis que ofrece una perspectiva intercultural (Barson, s/d). El ‘atlántico negro’ en donde ubicamos la clave en tanto elemento característico de lo musical se presenta a nivel local como “*un espacio de hibridaciones y de sentidos variablemente manifestados en sus particularidades locales y nacionales.*” (Ferreira Makl, 2005: p 16).

Algunas de las definiciones de clave, la describen en el marco de una práctica en particular como “*un patrón de cinco ataques que sirve a la fundación de los ritmos afrocubanos en la salsa*” (Mauleon, 1993); “*una línea conductora vinculada a la unidad de tiempo*” conocida como ‘línea temporal’, en la música cubana (Rodríguez Ruidiaz, 2013); o “*un patrón rítmico de referencia*” en el caso del candombe (Ferreira Makl, 2001). Más allá de las definiciones y de las características propias de cada género, lo cierto es que la clave se manifiesta como un elemento en común para todas estas músicas que funciona como organizador de la temporalidad. Debido a su carácter no isócrono, la clave presentaría un conflicto para la teoría musical de tradición europea; ya que la organización de la temporalidad en la música occidental, está basada principalmente en una estructura métrica en la que se ordenan de forma jerárquica una serie de pulsaciones isócronas. En relación a dicha estructura, se suele describir a la clave como un ritmo sincopado o desplazamiento. Se hipotetiza aquí que al definirla como desvío en relación a una pulsación isócrona, la clave perdería su lugar de jerarquía como organizador temporal.

La clave como organizador de la temporalidad

Cuando hablamos de la *clave* nos referimos en primer lugar al patrón rítmico presente en el son y la rumba cubanos al que, en la bibliografía que aborda la temática, se lo puede encontrar escrito tal como se observa en la figura 1.



Figura 1. Modos de notación de las claves de Son y Rumba (Mauleón 1993 arriba Dicciari 2009 abajo)

Según Mauleón (*op. cit.*), el modo tradicional de escribir la *clave* es en compás de 2/4, aunque en la actualidad también se la escribe en 4/4. En cualquiera de los dos casos, al escribirla se la adapta a un marco métrico propio de la teoría tradicional basada en la música europea. En el contexto de esta teoría, los ritmos de la *clave* se describen como sincopados, donde algunos tiempos fuertes quedan suspendidos y algunos débiles, se acentúan. También es frecuente que se asocie a la *clave* de son o rumba cubanos con un patrón rítmico de cinco ataques en 6/8 conocido como *clave afro*. Diferentes autores señalan que dicho patrón sería común a la música religiosa africana y afro-latinoamericana de tradición Yoruba (ver figura 2).



Figura 2. Clave Afro en 6/8 (Mauleón 1993)

Como se mencionó anteriormente, la *clave* no está presente solo en el son cubano ya que su uso se extendió hacia diferentes regiones de Latinoamérica influyendo en las músicas regionales. A pesar de su indiscutible origen africano, no parece que la *clave* de son haya estado presente en la música africana tradicional. No obstante, su similitud estructural con un patrón muy extendido en África Occidental y Central, sugiere un vínculo 'genético' entre ambos, lo que sugiere una transformación latinoamericana (Torres, 2013).

En un estudio cross-cultural Vurkaç (2012) establece conexiones entre la *clave* del son cubano, la del samba brasileiro y las de otros estilos latinoamericanos. Este autor propone un concepto de *clave* en un sentido amplio que va más allá de un patrón específico en un género determinado; comprende la *clave* en el marco de las relaciones

que este patrón rítmico tiene con una familia de patrones asociados dentro y fuera del estilo. Cabría preguntarse finalmente si el concepto de *clave* y el patrón de cinco ataques asociado a dicho concepto, es el resultado de la expansión del modo en el que funciona la *clave* para el son cubano o si la *clave* como patrón rítmico en un sentido amplio emerge en las distintas músicas debido a los orígenes culturales en común, por ejemplo la tradición Yoruba o africana en general. En esta línea Malabe y Wiener (1990) consideran que *“casi cualquier figura rítmica puede servir como clave”, en tanto funcione como un eje coordinador de partes independientes.*” (p. 9 citado por Vurkaç, *op.cit.*).

Diversos autores consideran que la *clave* estructura los sistemas rítmicos, organiza los patrones instrumentales, las frases melódicas e incluso la improvisación (Mauleón, *op. cit.*; Valcarcel Gregorio, s/d; Gonzalez, *op. cit.*). En el caso de la salsa, se la considera fundamental en tanto permite a músicos y bailarines sostener la métrica (Peña Aguayo, 2012). Otros sostienen que si bien la *clave* es imprescindible, no es en sí misma la que estructura la temporalidad de la música (Acosta, 2004). En dichas perspectivas la organización estaría dada por la polirritmia (o polimetría) subyacente que resulta de la sumatoria de diversas líneas rítmicas, no pudiendo prescindir de ninguna de ellas *“sin afectar la concepción polirrítmica y el discurso melódico-rítmico general”* (Acosta, *op. cit.*: p. 50). La descripción de Acosta se da en el marco de la música cubana - especialmente la rumba y el son- y atiende a la conjunción de varios patrones (toques de cáscara, cencerro, etc.), donde la *clave* se presenta como un eje vertebrador a partir del cual se conforma un ‘esqueleto’. Estos patrones son considerados como extensiones de la *clave* y todos ellos se relacionan con el resto de los patrones presentes en los demás instrumentos tales como congas, bongos, timbales (Genton, 2000).

Algunas consideraciones sobre las teorías métricas

Las teorías más difundidas conciben a la estructura métrica como una organización jerárquica en la que coexisten diferentes niveles de pulsación (beats) isócronos que presentan una alternancia de tiempos fuertes y débiles. Lerdhal y Jackendoff (1983) sostienen que es *“el patrón regular y jerárquico de pulsaciones (beats) con el cual el oyente relaciona los eventos musicales.”* (p. 17). Según esta perspectiva, es la interacción de los distintos niveles de pulsación (o la alternancia regular de tiempos fuertes y débiles en un nivel dado) lo que produce la sensación de métrica. Estos niveles de pulsación son entendidos como capas superpuestas que se distribuyen a lo largo del tiempo. El modo en que se relacionan estas capas ha dado lugar, en las teorías métricas, al desarrollo de reglas ‘de preferencia métrica’ o ‘de buena formación métrica’, que en general se basan en el ajuste proporcional de los eventos de la superficie rítmica a los niveles de pulsación y en la idea de refuerzo o contradicción del esquema de acentuación correspondiente. Cualquier evento que se aparte de esta condición es considerado como un desajuste, ambigüedad o disonancia métrica (Lerdhal y Jackendoff, *op. cit.*; London, 2004; Krebs, 1987, 1999). Esto da lugar a ciertas inconsistencias vinculadas con el abordaje de estilos de música en los que la ‘ambigüedad’ métrica se vuelve una condición inherente a partir de la falta de definición fuerte-débil o la yuxtaposición de patrones no isócronos. Según las teorías de la estructura métrica, todo evento que contraría el esquema de acentuación constituye un desplazamiento ya sea éste una síncopa o un contratiempo. La organización temporal de la *clave* da como resultado un patrón rítmico que, según estos postulados, contiene varios eventos desplazados métricamente. Si bien en la música latinoamericana es posible identificar información métrica relacionada con la jerarquía tal como la plantean las teorías, el uso regular de estos desplazamientos produce ‘ruido’ o tensión en relación al concepto central de la métrica tradicional. Esto lleva a preguntarse ¿Es posible que la temporalidad de una obra musical, como es el caso de las músicas latinoamericanas, se estructure en base a un desplazamiento o ambigüedad métrica? En un intento de ir más allá de la teoría métrica tradicional, podría reformularse la pregunta: Si esta ambigüedad se convierte en un patrón organizador ¿por qué pensarla entonces como

un desplazamiento o desvío de la norma? o más aún ¿en qué medida debería ser considerada entonces como una ambigüedad?

Planteamiento del problema

Si bien la música latinoamericana recibió la influencia tanto de la cultura europea como de la africana, muchas de las expresiones musicales están marcadas por las contribuciones de las tradiciones afro-americanas sobre todo vinculadas al componente rítmico. Como contrapartida a la música europea, donde el componente principal es la melodía, en las culturas africanas dicho lugar lo ocupa el ritmo el cual presenta una riqueza que se manifiesta a través de dos vías: la polirritmia (o conformación de patrones rítmicos a base de la combinación simultánea de distintos ritmos) y lo que las teorías métricas tradicionales denominan ritmos sincopados, dando como resultado patrones temporales que según dichas teorías, serían 'irregulares' (Quintero Rivera, 1992). Así por ejemplo, la música afro-brasilera muestra una organización basada en patrones temporales recurrentes que emergen de una organización métrica latente donde se combinan patrones isócronos/no isócronos lo que daría como resultado una estructura polimétrica (Guillot, 2016).

Desde la etnomusicología, Kofi Agawu (2003) señala que esta polirritmia implica que las distintas líneas texturales desarrollan patrones rítmicos diferentes dentro de un marco métrico propio. La idea de polirritmia implica una convivencia antes que una coexistencia en tanto no formarían parte de un mecanismo coordinado más global. Por el contrario, otros autores consideran que la polirritmia puede ser entendida como parte de un "*pensamiento temporal más general*" (Guillot *op.cit.*; s/n), de una "*sensibilidad polirrítmica más general que orienta la producción*" (Ferreira Makl 2005; p.10).

A partir de estas ideas se plantea que las herramientas que nos brindan las teorías tradicionales sobre metro musical, no resultan suficientes para comprender y dar cuenta del significado que tiene la *clave*. Por esta razón deberían desarrollarse marcos teóricos apropiados que permitan una comprensión más profunda de su estatus en el marco de la organización temporal de la música latinoamericana. Se propone entonces rejerarquizar el lugar que ocupa la *clave* en el marco de la estructura métrica, atendiendo al hecho de que se manifiesta –en términos de Lino Neira (2002, citado por Leonardo Acosta, 2004: p. 51) como una 'guía metrorrítmica' que organiza la comprensión de la temporalidad musical.

Reflexiones finales

Teóricos e investigadores coinciden en considerar que la estructura métrica resulta un eficiente facilitador de la comprensión de un fragmento musical. El contexto métrico juega un rol esencial en la organización perceptual de la música, proporcionando un marco de referencia al que el auditor se remite para establecer relaciones entre los distintos eventos de una obra. Su implicancia, tanto en la habilidad de audición como de ejecución/interpretación musicales, ha sido comprobada en diversos trabajos.

Se considera que, en el caso de las músicas latinoamericanas, para que esto resulte así efectivamente, la métrica de dichas músicas debería abordarse a partir de la concepción temporal que les da origen. Si bien en la performance musical y en el análisis de estas métricas es posible utilizar conceptos de las teorías tradicionales, si el organizador es la *clave* sería coherente incorporarla en la práctica musical como tal. Partir de la *clave* como eje vertebrador desde el que se organizan los demás componentes de la música, resultaría más ecológico para la experienciación de estas métricas.

Estas reflexiones abren una serie de interrogantes entre los que el aspecto notacional resulta de relevancia. La revisión bibliográfica así como la de algunos métodos de enseñanza de músicas latinoamericanas, muestra que el problema notacional es resuelto haciendo uso del código basado en la teoría tradicional. Sin embargo, según

Clayton (1997, p. 3 citado por Guillot, *op. cit.*) el concepto tradicional de metro sería aplicable sólo a aquella música susceptible de ser transcrita con el sistema de medida propio de la música de la tradición occidental europea. Mientras que esta última suele presentar una relación fuerte con la notación desde su misma concepción, en el caso de las músicas latinoamericanas el origen estaría más cercano a una relación entre la corporeidad de la performance y la danza. Mientras que en el primer caso el modo de transmisión es escrito en el segundo, es oral. Esto también podría constituir parte del conflicto respecto de la aplicación de las teorías métricas -elaboradas en relación a la música escrita- a la música latinoamericana. Entonces, en el caso de la música latinoamericana ¿es necesaria la transcripción? ¿Pueden construirse modos alternativos de notación?

Por otra parte, desde la perspectiva de la cognición musical corporeizada (Leman 2008) se sostiene que el cuerpo cumple un rol determinante en el modo en que se construye la experiencia y que es la interacción corporal con el entorno lo que genera significados y permite una comprensión del mundo. Esta teoría considera que existe una relación entre las propiedades emergentes de una obra musical y el modo en el que músicos, bailarines y oyentes experimentan en su cuerpo y en su mente la música. A partir de esto cabe preguntarse ¿qué implicancia tiene la participación corporal en la construcción de la experiencia de la métrica latinoamericana?

Se considera necesario avanzar en el estudio del tema para dar respuesta a estas y otras cuestiones acerca de la función de la *clave* y de un sentido general de la métrica en la música latinoamericana. El desarrollo teórico alrededor de estas problemáticas podría implicar un aporte para la formación del músico en tanto permitiría alcanzar una comprensión más profunda y en sintonía con la concepción original de la temporalidad, lo cual promovería experiencias musicales más significativas.

Referencias

- Acosta, L. (2004) *Otra visión de la Música Popular Cubana*. La Habana: Letras cubanas
- Agawu, K. (2003) Nketia's The Music of Africa and the Foundations of African Musicology. Paper presentado en CODESRIA Humanities Symposium on Canonical Works and Continuing Innovation in African Arts and Humanities; Accra, Ghana.
- Barson, T. (s/d) Introduction: Modernism and the Black Atlantic. En https://www.liverpool.ac.uk/blackatlantic/research/papers_articles_and_abstracts/
- Farris Thompson, R. (1984) *Flash of the Spirit: African & Afro-American Art & Philosophy*. Vintage Books
- Ferreira Makl, L. (2001). La Música Afrouruguaya de Tambores en la Perspectiva Cultural Afro-Atlántica. En S. Romero Gorski (Ed.) *Anuario Antropología Social y Cultural en Uruguay*; pp. 41-57. Montevideo. Nordan/FHCE
- Ferreira Makl, L. (2005) Conectando estructuras musicales con significados culturales: un estudio sobre sistemas musicales en el Atlántico Negro. VI Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama Latinoamericana, Buenos Aires. En <http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/luisferreira.pdf>.
- Genton, D. (2000) La Clave. En *Les Tumbaos de la Salsa: Percussions et Musiques Afro-cubaines*. Editions Musicales Francaises; p. 16-25
- Gilroy, P. (1993) *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London and New York: Verso.

- González, M. (2014) La clave como punto de partida Un acercamiento rítmico a algunas músicas latinoamericanas. En S. García, S. Valesini y J. Sciorra (Comps.) 7º *Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP)*. La Plata: Facultad de Bellas Artes – UNLP.
- Guillot, G. (2016) Hypothesis of Polymetric Structures in Afro-Brazilian Music. Fourth International Conference on Analytical Approaches to World Music AAWM. The New School, New York. En [http://www.gerald-guillot.fr/cv/research/docs/GUILLOT%20Gerald%20\(2016\)%20-%20AAWM%20full%20proposal%20-%20reviewed.pdf](http://www.gerald-guillot.fr/cv/research/docs/GUILLOT%20Gerald%20(2016)%20-%20AAWM%20full%20proposal%20-%20reviewed.pdf)
- Krebs, H. (1987) Some Extensions of the Concepts of Metrical Consonance and Dissonance. En *Journal of Music Theory*, Vol. 31, No. 1; pp. 99-120.
- Krebs, H. (1999) *Fantasy Pieces: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*. New York: Oxford University Press
- Leman, M. (2008) *Embodied Music Cognition and mediation technology*. Massachusetts: The MIT Press
- Lerdahl, F. y Jackendoff, R. (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA. The MIT Press.
- London, J. (2004). *Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter*. Nueva York. Oxford University Press.
- Mauleón, R. (1993) *Salsa Guidebook For Piano And Ensemble*. Petaluma : Sher Music Co.
- Naveda, L. y Lemán, M. (2011) Hypotheses on the choreographic roots of the musical meter: a case study on afro-brazilian dance and music. En Pereira Ghiena, A.; Jacquier, M. de la P.; Valles, M. y Martínez, M. (Eds.). *Musicalidad humana: debates actuales en evolución, desarrollo y cognición e implicancias socio-culturales. Actas del X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música. Buenos Aires*. SACCoM, pp. 477-495.
- Peña Aguayo, J.(2012) La música en Puerto Rico: la salsa y Roberto Sierra. En <http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/13CBA.pdf>
- Quintero Rivera, A. G. (1992) El tambor oculto en el cuatro: la melodización de ritmos y la etnicidad cimarroneada en la caribeña cultura de la contraplantación. Ponencia presentada en la conferencia Music and Black Ethnicity in the Caribbean and South America Universidad de Miami. En <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2937072.pdf>
- Rodriguez Ruidiaz, A. (2013) *El origen de la música cubana. Mitos y realidades*. En https://www.academia.edu/4832395/El_origen_de_la_m%C3%BAsica_cubana._Mitos_y_realidades (Última visita: 5 de Septiembre de 2016)
- Torres, G. (2013) *Encyclopedia of Latin American Popular Music*. Santa Barbara, California: Greenwood.
- Valcarcel Gregorio, M. (s/d) Las claves rítmicas de la Música Cubana. El Problema de la Clave. En <https://percuseando.files.wordpress.com/2009/07/las-claves-ritmicas-de-la-musica-cubana7.pdf>
- Vurkaç, M. (2012) A Cross–Cultural Grammar for Temporal Harmony in Afro–Latin Musics: Clave, Partido– Alto and Other Timelines. In *Current Musicology*, No. 94; pp. 37-65. Trustees of Columbia University in the City of New York