

MUSOTTO EN LA PRAXIS

UN ANÁLISIS DE CLAVES EN CIVILIZAÇÃO & BARBARYE

MUSOTTO IN PRACTICE

CLAVES ANALYSIS IN CIVILIZAÇÃO & BARBARYE

Leandro Mellid | leandromellid@gmail.com

Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Grupo de Estudios en Músicas y Artes Afrobrasileñas (GEMAA). Universidad de Buenos Aires, Argentina.

RESUMEN

Una de las problemáticas que resuena en los estudios sobre música popular latinoamericana es la falta de categorías de análisis pensadas *desde y para* determinadas producciones. La relación de los componentes musicales con las formas de vida, creencias y conocimientos de las comunidades donde se gestan o se han gestado determinadas producciones artísticas no es tomada en cuenta a la hora de hacer un análisis de músicas *afroderivadas*. Una propuesta desde una perspectiva decolonial y afrocentrada es la que desarrolló Ramiro Musotto, antes de su desaparición física, en su *Teoría de claves y la serie escondida*. Analizaremos una de sus músicas partiendo de una conceptualización sobre las claves rítmicas e intentaremos ampliar la mirada poniendo en juego no solo los aspectos musicales sino también epistemológicos de las comunidades afrobrasileñas en las que Musotto basó su trabajo.

PALABRAS CLAVE

Claves rítmicas; Músicas Afro latinoamericanas; Decolonialidad

ABSTRACT

One of the problems that resonates in Latin American popular music studies is the lack of analysis categories designed *from and for* this from and for certain productions. The relationship between musical components and communities' ways of life, beliefs and knowledge, where specific artistic productions are or have been gestated, is not taken into account when an analysis of Afro-derived music is carried out. Before his physical disappearance, a proposal from a decolonial and afro-centered perspective was developed by Ramiro Musotto in his *Theory of Claves and Hidden Series*. We will analyze one of his pieces of music based on this rhythmic conceptualization, and we will try to broaden our perspective, putting into play not only the musical but also the epistemological aspects of the Afro-Brazilian communities on which Musotto based his work.

KEYWORDS

Claves; Afro Latinoamerican Music; Decolonial Theory

«O TERREIRO INVADINDO A CIDADE»
VÂNIA OLIVEIRA (2021).¹

En este trabajo voy a proponer algunos ejes para el análisis de las producciones musicales de Ramiro Musotto, partiendo de los elementos que surgen de su trabajo como investigador de la cultura afrobrasileña y latinoamericana. En cuanto a la primera, es necesario enfocarnos no solo en las músicas, sino en un amplio espectro de concepciones epistemológicas que las comunidades afrodescendientes han desarrollado como forma de hacer, de recrear y de relacionarse con el mundo a través del conocimiento religioso y filosófico. Por esta razón es necesario comenzar a pensar las artes afroderivadas desde sus propias lógicas culturales. Por falta de espacio no es posible desarrollar este tema aquí, pero sí me gustaría proponer un paralelismo entre el trabajo de Musotto y el signo de *Exú* en un intento de explicar y/o ejemplificar la *fractalidad* con la que se moviliza la cultura a través del Atlántico negro.² Empiezo por esto último.

Cuando comenzamos a estudiar los ritmos de *candomblé* y nos sumergimos, parafraseando a Letieres Leite, en sus *células rítmicas progenitoras* (Leite, 2017), estas nos desconciertan hasta que acercamos la lupa y vamos entendiendo desde la praxis: es entonces cuando vemos que se parecen más a un *quilombo*, en la concepción del término que refiere a una organización social, económica y política de resistencia afro en el período colonial, que al sentido despectivo que le da el lunfardo porteño a la palabra. La organización rítmica y todo lo que sucede dentro de la música y fuera de ella —ya sea la danza, el ritual o la participación en el *musicar* (Small, 1999)— están organizados y bien estructurados; por lo que la repetición, la irregularidad y la expansión en diferentes escalas, dan como resultado formas nuevas, complejas, y con lógicas de funcionamiento propias, como una cadena de ADN. Las estructuras musicales afroderivadas pueden pensarse aparejadas, espejadas, articuladas y vinculadas a los conceptos y fundamentos surgidos de las prácticas rituales y sociales de las comunidades afro. Así como el concepto de *roda* se encuentra en el samba, la *capoeira* y el *candomblé*, esa circularidad se encuentra también en la repetición de una clave rítmica que estructura este tipo de músicas que, como suele decirse, funcionan de manera circular. Esta repetición a lo largo del tiempo no genera algo estático, sino que está en constante movimiento, resignificación y nueva simbolización. Por esta razón, la figura en movimiento podría pensarse en espiral. Este tipo de *despliegues* o de reproducciones de tipo fractal se encuentran en muchos otros aspectos, de los cuales iremos nombrando algunos más.

Con respecto al signo *Exú* mencionado más arriba, se trata del *Orixá* del movimiento, el mensajero, el inicio, la comunicación, el intercambio —la *troca*—, la matemática, el mercado, la encrucijada y las puertas que se abren hacia nuevos caminos y posibilidades, como también las que se cierran. En la religiosidad afrobrasileña esta deidad tiene otra característica a destacar, relacionada con la corrupción del

¹ Oliveira, Vânia, intervención en IIEt Audiovisual, 2021.

² Término utilizado por Paul Gilroy (2014) en su libro *Atlántico negro* para explicar la transmisión de las formas culturales negras en la afrodiáspora.

espacio-tiempo, condición que aparece en el conocido relato sobre *Exú* y difundido hoy día por el músico brasileño Leandro Roque de Oliveira, conocido como Emicida: «Exu Matou um Pássaro Ontem, com uma Pedra que Só Jogou Hoje».³ En Musotto hay algo de cada una de estas características mencionadas; algunas de ellas en sus músicas y otras en lo que representa su trabajo como docente e investigador para lxs músicxs de nuestro país, a pesar de que su trabajo no haya sido tan difundido. Por nombrar varias de ellas —algunas de las cuales hemos abordado en un trabajo anterior (Corti y Mellid, 2022) —, menciono el hecho de que Musotto fue parte y protagonista de un momento de gran transformación de la música bahiana, cuando la música de carnaval pasó a formar parte de la cultura de masas, con su trabajo como productor de las más grandes figuras del *Axé Music*. Es de destacar también su desempeño docente en la enseñanza del *berimbau* en ámbitos académicos y su aporte a la utilización del mismo fuera de la *capoeira*, así como su participación en la conformación de algunos ritmos de *samba reggae* junto a Neguinho do Samba y Carlinhos Brown.

En cuanto a su trabajo de investigación musical, Ramiro Musotto desarrolló un estudio profundo de los componentes de las músicas afroderivadas, proponiendo su teorización y conceptualización, y una *traducción* de lenguajes musicales para la transmisión por fuera del universo musical afrobahiano, con una motivación para encontrar categorías de análisis decoloniales para las músicas y artes ya nombradas.

Con la transmisión de estos saberes en sus viajes a la Argentina, facilitó los intercambios culturales entre Buenos Aires y Bahía (Brasil); el aporte que esto ha generado propició el desarrollo de la cultura brasileña en nuestro país.

Quiero mencionar además el entrelazamiento de nuevas tecnologías -programación de ritmos, sampleos, efectos-, con la representación matemática de los ritmos y de la tradición de las músicas afroderivadas, lo que se puede escuchar en sus discos; así como el entrecruzamiento de una gran diversidad de géneros y culturas musicales en sus producciones artísticas. Por último, haciendo referencia al relato sobre *Exú* sobre la corrupción del tiempo, la representación sonora que Musotto construyó y su búsqueda metafórica del pasado en el presente y el presente en el pasado.

Con respecto a esta idea, y siguiendo el trabajo de Silvia Rivera Cusicanqui (2010) sobre las pinturas de Waman Puma, encontramos en las composiciones de Musotto una suerte de tiempo transfigurado donde pueden escucharse sonoridades, voces y timbres de distintos tiempos cronológicos y lugares —Cuba, Brasil, diferentes regiones de África, Noroeste y Noreste argentino, etc.—, dialogando entre sí. Esta forma de pensar el tiempo y los espacios físicos y geográficos se encuentra en los conceptos y fundamentos de los rituales religiosos de los *terreiros*⁴ de *candomblé*: las deidades tomando lugar en los cuerpos de los *hijos de la casa*, vestidos con las ropas características de cada deidad, reproducen, como un *flashback* en vivo en los cuerpos danzantes y los tambores *fonantes*, historias de un tiempo pasado simbólico, o un sin tiempo específico, revivido en el presente convivio de la ceremonia.

³ «Exú mató un pájaro ayer, con una piedra que lanzó hoy», en Ouro Preto, 2020, 0m23s.

⁴ *Terreiros*: casas religiosas, templos.

Para finalizar esta introducción y adentrarnos en lo estrictamente musical, el pedagogo y escritor Luiz Rufino propone poner a dialogar los saberes afrodiaspóricos de las culturas del candomblé, la capoeira, la umbanda y el jongo con las prácticas artísticas, develando como categoría de análisis una perspectiva de *encrucijada*: «[...] Exú en tanto *enugbarijó*. Ese es uno de los títulos concedidos a Exú que se traduce como aquel que protagoniza la hazaña de restituir de forma transformada y vitalizada aquello que fue tragado» (Rufino, 2016, p. 57).

De esta forma, si escuchamos el disco *Civilização & Barbarye* (Musotto, 2008) con un oído entrenado en sonoridades latinoamericanas, vamos a percibir que en primera instancia, en cada una de sus músicas hay una gran cantidad de ritmos, timbres, géneros, melodías, voces y relatos de diferentes culturas, tiempos y lugares entrelazados, mezclados y librados a una suerte de *quilombo sonoro*. Como ya he mencionado, él ha estudiado en profundidad las músicas del *universo percusivo bahiano*, y en varios relatos de personas allegadas a él aparece la obsesión de Musotto por aprender con los grandes *Mestres*, pero también con personas que trabajaban en las calles para el turismo y que eran juzgados por los músicos y artistas profesionales por el producto que ofrecían, por ser de una supuesta dudosa validez.⁵

En su último trabajo discográfico *Civilização & Barbarye* aparecen elementos tan variados que, tal como el signo *Exú enugbarijó*, Musotto devuelve todo lo ingerido pero transformado y revitalizado. Las composiciones de Musotto no son una mezcla de géneros, ritmos y regionalismos, sino que presentan una coherencia musical clara, como la idea de *quilombo* en su acepción de organización. Por otro lado, esta coherencia se construye en pos de un decir metafórico, vinculado a un compromiso latinoamericanista con referencias a los pueblos amerindios y africanos. Construye imágenes ficcionales en el plano de lo discursivo y en el universo simbólico que crea, configurando distintas capas de sentido dadas por el uso de los timbres y ritmos con una gran carga simbólica social impregnada, sumando *sampleos* de relatos, discursos y cantos referidos a pueblos originarios y afrodescendientes o a personajes históricos vinculados a las transgresiones del orden hegemónico establecido. Y, en la misma línea, la coherencia, la unión de los hilos, el ovillo y la cadena de ADN tienen su base en lo musical, que es el objeto de este trabajo.

¿Qué hay de todo esto en lo estrictamente musical de las producciones de Musotto? Para responder necesitamos profundizar en algunas cuestiones que el músico se dedicó a conceptualizar y que son la base de sus producciones artísticas. Sugiero que la lógica compositiva y de arreglo que Musotto propone en sus músicas está en todas las músicas populares brasileñas, cubanas y latinoamericanas en general, que traen consigo la herencia africana —sin negar la influencia indígena, europea ni asiática en las músicas latinoamericanas—, y que tiene que ver con el despliegue rítmico en capas, orquestado y trabajado en los distintos planos texturales complejos y estructurados a partir de las *claves rítmicas*.

Sobre éstas dice Letieres Leite que «además de ser la menor porción rítmica que define una expresión sonora, también nos denota su dimensión geográfica, histórica, desde su origen hasta su transcurso diaspórico» (Leite, 2017, p. 44).

⁵ Entre ellos, el del antropólogo Alejandro Frigerio, a quien entrevistamos junto a Berenice Corti.

Estas *claves* o *llaves rítmicas* (Leite, 2017) —entendidas así porque metafóricamente nos abren las puertas de un sinfín de ritmos, géneros y posibilidades musicales—, individualmente pueden ser definidas como una unidad rítmica mínima, con carácter circular, que se repite y estructura la música, funcionando como referencia y punto de apoyo en un ensamble, así como de guía para un arreglo musical: en definitiva, para entender la estructura rítmica de las músicas afroderivadas.

En esta estructura podemos identificar una organización asimétrica con una parte larga, con más ataques y/o duración, y otra corta. Dependiendo de qué tipo de clave se trate, la parte más larga estará en primer lugar y le seguirá la corta o viceversa, lo que puede ser pensado de manera lineal o mejor aún, circular, como en realidad la práctica nos revela. Otra cuestión importante es que al tocar o sentir, corporizar y entender alguna música en función de su clave, debemos pensarla no en función del pulso, sino de la misma clave que es nuestra referencia rítmica. Esto no quiere decir que la música no tenga una pulsación o un *caminar* determinado; lo que significa es que nuestros apoyos van a estar en la clave. Al respecto, Carlo Seminara (2021) indaga más profundamente este concepto en su libro *Curtir el cuero*.

Para introducirnos en el trabajo compositivo de Ramiro Musotto vamos a analizar una de sus músicas, partiendo desde la *Teoría de claves y la serie escondida* que él mismo desarrolló —y que es abordada por Seminara en este mismo *Dossier*—, para observar si su teoría está impresa en su trabajo artístico. Por cierto, no llegó a publicarla por causa de su fallecimiento temprano, pero sus estudios sobre este tema nos han llegado hasta nuestros días gracias a sus estudiantes —en particular mi análisis sigue el trabajo antes mencionado de Seminara y el de Santiago Vázquez— que han continuado su trabajo generando diversos caminos a partir de las puertas que Musotto consiguió abrir.⁶

Aunque no voy a profundizar aquí en la *Teoría de claves y la serie escondida* —cuyas referencias para hacerlo fueron consignadas más arriba—, sintéticamente se trata de un estudio que surge de la comparación de las claves rítmicas afroamericanas entre sí. Musotto entiende que hay puntos de acumulación y una nueva simetría que daría estabilidad a cada patrón rítmico: esto se puede conceptualizar como la existencia de moldes que llegaron a América con los africanos esclavizados, que presentan dos tipos de orientación ya conocidos sobre todo en la música cubana: 3:2 y 2:3. Esto no significa que todas las claves van a coincidir con estos moldes, significa que van a estar más cerca de uno que de otro, y que, en consecuencia, al ser opuestos, si están más lejos de uno de los moldes están más cerca del otro, siendo más o menos estables. Para comprender esta situación, lo que se plantea es representar con polaridades las distintas situaciones rítmicas; en este caso vamos a abordar las claves binarias de 16 semicorcheas en un compás de 4/4 en la que se inscribe un gran porcentaje de las claves afroamericanas: en los tiempos negativos los ataques van a estar en la segunda y cuarta semicorcheas (2.4); en los tiempos positivos los ataques van a aparecer en la tercera semicorchea —también llamado contratiempo de corchea o corchea arriba—; y los ataques que coinciden con el pulso van a ser neutros, o sea que no generan movimiento. El molde con orientación 3:2 representado tiempo por

⁶ Por si pasó desapercibida, esta es otra referencia a Exú.

tiempo sería: -++-, y el 2:3: +---, en espejo. Dicho en otras palabras, en la orientación 3:2 el molde va a estar conformado en el primer tiempo por la segunda y cuarta semicorcheas, en el segundo tiempo por la tercera semicorchea, en el tercer tiempo por la tercera semicorchea y en el último tiempo por la segunda y cuarta semicorcheas (Seminara, 2022, p. 177).

El multi-instrumentista, docente e investigador Santiago Vázquez (2021), abordando la aplicación práctica de esta teoría, explica que lo que denominaríamos, en términos de Belinche (2006), las distintas configuraciones texturales de cada línea, van a funcionar mejor o peor dependiendo de su comportamiento a partir de estos modelos, con referencia a los ataques, acentos y hasta insinuaciones de las claves (PercuFest, 2021). Cabe aclarar que las claves no siempre están tocadas en un instrumento en particular y no siempre están explícitas. En algunas ocasiones se puede escuchar la clave si unimos ataques de diferentes instrumentos, y a veces, con un poco de entrenamiento, podemos deducir la clave por la resultante sonora o por el conocimiento del contexto rítmico-cultural; es decir que ya sabemos cuál es la clave, aunque no esté sonando explícitamente porque conocemos el género. Otro dato importante es que las claves pueden tener más ataques que los enunciados más arriba, pero según el contexto rítmico, algunos golpes van a tener una mayor jerarquización que otros y los de menor valor se pueden entender como apoyaturas, rebotes, rellenos o consecuencias de la práctica por comodidad o innovación.

En síntesis, nos encontramos con unos moldes que definen la orientación de las claves que no siempre van a coincidir en todos los tiempos y golpes, pero que, en la mayoría de los casos, se van a definir por su cercanía con alguno de los dos. Con esta información podremos abordar el análisis del *contrapunto rítmico*, en términos de Aníbal Colli (Colli, 2022), para entender desde lo rítmico la relación entre las líneas de los distintos instrumentos en la conformación del arreglo y la versión en la música popular, como propone Alejandro Polemann (2013). Con respecto a esto último, la repetición y la variación son los recursos que le van a dar sostén, estabilidad y movimiento a la música en las líneas de los diferentes instrumentos.⁷ Es muy importante tener en cuenta estos conceptos para el análisis de las músicas de Musotto: por un lado porque él trabaja con músicas de contextos de agrupaciones *de calle* en donde opera la repetición conjuntamente con la variación en código de género y contexto cultural, como las batucadas del tipo *Samba Afro* y *Samba Reggae* de Bahía, o los ritmos de capoeira que son tocados en las *rodas*, el *Samba Enredo* de Río de Janeiro u otras *rodas* populares. Por otro lado, porque su trabajo con el *loop*, vinculado a la manera de componer las distintas líneas cíclicas, parte desde la clave hacia la configuración textural global.⁸

⁷ Estos conceptos son de vital importancia para entender la música popular, en donde no todo está escrito, ni en el arreglo previamente establecido, ya que hay situaciones de *arreglo en vivo* que tienen que ver con una versión musical regulada por los códigos del género y de un determinado contexto: estos códigos determinan por ejemplo cuándo puede entrar una variación rítmica y tímbrica en la percusión, un relleno/enlace del bajo o una variación en el acompañamiento de una guitarra.

⁸ Algunas músicas están interpretadas con un arreglo construido previamente, como las músicas de batucadas que suelen estar más arregladas que las músicas de *rodas* abiertas de samba, en donde las personas de la comunidad que tocan y/o cantan se incorporan a participar sin haber ensayado con las demás personas que están tocando.

En el tema «M'bala» del disco *Civilização & Barbarye*, la música está construida a partir del contexto rítmico conocido popularmente como *samba chula*, *samba da Bahía* o *samba de roda*, pero con una sonoridad particular —dada no sólo por los *samples* con registros de voces en reversa y demás recursos técnicos, como el uso del *delay* en las voces y los recortes de sílabas utilizados rítmicamente—, sino también por el condimento rítmico melódico de las guitarras asociadas a una sonoridad afrocaribeña.⁹

Ya dentro del arreglo podemos decir que cuando se *arma* el contrapunto rítmico, luego de la introducción de la guitarra bahiana eléctrica, se pueden definir varios patrones que se configuran a partir de determinadas células estructurantes. Si pensamos en clave, lo que suena a clave a primera vista es el siguiente patrón [Figura 1]:



Figura 1: Primer patrón rítmico -+++ inidentificable como clave en «M'bala» y molde de referencia -+-. Transcripción realizada por el autor.

Como se dijo anteriormente, analizando tiempo por tiempo según la teoría de Musotto, tenemos una clave con orientación 3:2, pero que, en el cuarto tiempo en vez de tener polaridad negativa, tenemos una polaridad positiva: tres de los cuatro tiempos coinciden con el molde y uno no, de manera -+++-. Como podemos ver en el segundo sistema de la figura uno, el molde sería -+--.

Veamos qué pasa con las demás líneas: por un lado, tenemos los tambores tipo congas o *atabaques* —los tambores usados en las ceremonias de *candomblé*, conformados por un tambor agudo, uno medio y uno grave conocidos respectivamente como *Lê*, *Rumpí* y *Rum*—, donde podemos distinguir dos configuraciones. [Figura 2] Una genera el *caminado* de este tipo de sambas en el tambor agudo, atacando en la cuarta semicorchea seguido de un ataque a tierra coincidiendo con el pulso; y la otra en el tambor grave —que podría ser un tambor *Rum*—, coincidiendo con la clave en la primera parte del compás, ejecutando los ataques con *slap*, y en la segunda parte del compás con una frase ejecutada con sonidos abiertos:



Figura 2: Patrones rítmicos del tambor *Lê* y del tambor *Rum* en «M'bala». Transcripción realizada por el autor.

⁹ El uso de los recursos electrónicos en pos de la poética que utiliza Musotto y la gran cantidad de sonoridades afroamericanas que aparecen en sus músicas son temáticas para profundizar, por su relevancia, en otro trabajo.

Dos consideraciones sobre lo dicho más arriba: Musotto no deja escuchar los instrumentos en su sonoridad clásica, como en otros casos juega con la mezcla de timbres ecualizados y sintetizados. Por otro lado, cuando se trata de bases, como en la de acompañamiento de guitarra o el *pandeiro*, no es necesario que todos los ataques coincidan con la clave —porque si no sería una monorritmia y no una polirritmia como la que estamos trabajando—, por lo que hay ataques que forman parte del entramado rítmico, llenando los espacios y respondiendo a los ataques que están jerarquizados. Por ejemplo, por su correspondencia con la clave o por algún otro factor, ya sea melódico o rítmico, que le asigna un valor de mayor relevancia y le aporta claridad, equilibrio y/o sentido a una frase o a la estructura de la sonoridad global.

Como podemos observar en la transcripción de la figura dos, el cuarto tiempo no coincide con la supuesta clave que percibimos en un primer momento, pero sí coincide con el molde 3:2, y sobre todo porque los dos instrumentos de percusión, el tambor *Lê* y el tambor *Rum*, están golpeando en esa cuarta semicorchea del cuarto tiempo. Pero sigamos armando el croquis. [Figura 3] Ahora veamos el ensamble de *bloco afro* que Musotto coloca en esta música, el cual propone una ligazón entre el *Samba del Recôncavo Baiano* y el *Samba Reggae* y *Samba Afro* de Salvador de Bahía:

Figura 3: Base rítmica de los tambores del ensamble de bloco afro en «M'balá». Transcripción realizada por el autor.

De arriba para abajo tenemos un tambor *surdo* con aro de 24 pulgadas afinado agudo, otro igual afinado grave, otro *surdo* de aro de 22 pulgadas afinado medio (*Martelo*) y un último *surdo* con aro de 20 pulgadas afinado agudo.¹⁰ Estos instrumentos le dan la *caminada* característica del samba de *bloco afro* a la música. Observemos cómo en el último tiempo el *surdo* agudo marca las cuatro semicorcheas, por un lado, respondiendo al tambor *rum* en el tercer tiempo y por otro, modificando aún más la

¹⁰ Coloco las referencias al tamaño de los tambores que se usan en los *blocos afro* de Salvador de Bahía a título ilustrativo, pero no puedo afirmar con certeza que esos sean los instrumentos reales que están en la grabación. Una de las razones es el trabajo tímbrico y de altura con un proceso digital que tienen las músicas grabadas por Musotto.

relación entre las configuraciones de las distintas líneas. Al sumar densidad en las primeras dos semicorcheas y en la última, genera un acento que Leite va a llamar *acento cultural* (Leite, 2017), para poner en discusión el término *síncopa* cuando se trata de un acento que está en la última semicorchea, en lugar de estar a tierra, y que es una característica de la música popular brasileña. [Figura 4]

Por último, vamos a analizar rítmicamente una de las dos melodías principales de esta música; en orden de aparición es la segunda melodía (min. 1.16)

The image shows a musical score for guitar and voice. The guitar part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It consists of four measures. The first measure has an accent on the eighth note of the second half. The second measure has accents on the eighth notes of the first and second halves. The third measure has an accent on the eighth note of the second half. The fourth measure has accents on the eighth notes of the first and second halves. The voice part is written in a simplified notation below the guitar part, with accents and 'Sheee' vocalizations corresponding to the guitar's accents.

Figura 4. Melodía de guitarra y *sampleo* de registro de voz en «M'bala». Transcripción realizada por el autor.

Podemos observar nuevamente que la melodía de la guitarra tiene sus apoyos y acentos en varias notas de la clave: en el primer tiempo acentúa la última semicorchea y en el siguiente compás también la segunda semicorchea coincidiendo con la clave. En el segundo tiempo va variando, en el tercer tiempo la melodía acentúa la tercera semicorchea coincidiendo nuevamente con la clave, y en el último tiempo las semicorcheas acentuadas son la segunda y la cuarta, que coinciden con el molde y no con la supuesta clave con la que comenzamos el análisis. También se pueden escuchar los *Sheee* que resultan de un *sampleo* de registro de voces atacando en la última semicorchea del cuarto tiempo, configurándose también en la clave del molde.

Para cerrar este análisis sobre la construcción de las configuraciones rítmicas, el contrapunto rítmico y la clave, dejo aquí algunas observaciones: podemos intuir la importancia del patrón que denominamos *clave* en la configuración rítmica del tema «M'bala» de Ramiro Musotto, tomándola como ejemplo para remarcar una de las características más relevantes de las músicas del *Atlántico negro*. Basándonos en la conceptualización realizada por el mismo compositor en su *Teoría de claves* y la *serie escondida* en su faceta de investigador musical, observamos que los cimientos de la estructura de esta música se basan a partir de la configuración rítmica de la clave. Es decir, la clave no está asignada a un instrumento en particular, sino que cada instrumento opera rítmicamente en una parte de la clave, desarrollando su configuración a partir de los apoyos en la misma pero no de manera literal. En esa misma línea es que sugerimos que la clave puede no ser explícita; en otras palabras, que no está siendo ejecutada por un instrumento en particular y que tal vez ni siquiera se escuche claramente distribuida en las distintas configuraciones. Pero la resultante sonora, como se dice en la jerga popular, va a estar en clave.

Volviendo a la idea de fractal propuesta por Gilroy, y que tomamos para pensar en los despliegues epistémicos que abarcan las distintas dimensiones y áreas de las formas de relacionarse con el universo de los pueblos afrodescendientes y de sus antepasados, vemos que en la música, y dentro de un complejo entramado de

símbolos, aparece un *toque* religioso de la *nación de candomblé Angola* llamado *cabula* [Figura 5]. En la figura cinco vemos una transcripción de las dos versiones que suelen enseñar los *Ogans* y *mestres* de ritmos de candomblé:

The image displays two musical transcriptions, labeled 'Versión 1' and 'Versión 2', for the 'cabula' rhythm. Each version consists of four staves representing different drums: Gã, Lê, Rungpl, and Runm. The music is written in 4/4 time. Versión 1 shows a specific sequence of notes and rests for each drum, with the Rungpl staff using 'x' marks to indicate specific rhythmic accents. Versión 2 shows a similar but inverted sequence of notes and rests across the same four drums.

Figura 5: Dos versiones de los patrones rítmicos básicos de los tres tambores de candomblé en el *toque cabula*. Transcripción realizada por el autor.

Como podemos ver, la versión 2 —que es similar a la versión 1, pero con los tiempos invertidos: los ataques correspondientes al tiempo 1 y 2 de la versión 1 se corresponden con los tiempos 3 y 4 de la versión 2, y los ataques de los tiempos 3 y 4 de la versión 1 se corresponden a los tiempos 1 y 2 de la versión 2— guarda muchas relaciones con la música analizada. La clave que pudimos descifrar en el tema «*M'bala*» coincide en el primer y cuarto tiempo con la clave ejecutada en el *Gã* o *Agogó* del ritmo *cabula*. En el segundo tiempo se podría forzar el análisis para pensar que el ataque en la segunda semicorchea es una apoyatura de la siguiente nota, y en el tercer tiempo la tercera nota tiene un rebote en la cuarta semicorchea. De esta manera, las dos corresponderían al molde 3:2. Por otro lado, el patrón realizado por el tambor *Lê* es idéntico tanto en el tema «*M'bala*» como en el ritmo *cabula*, y los otros dos tambores aparecen mezclados entre los patrones que realizan los instrumentos en el tema «*M'bala*» que estamos analizando.

Si bien hay una aparente similitud entre este *toque* religioso y la música de Musotto, hay otra gran cantidad de elementos musicales y poéticos que llevan a interpretar esta música de una manera diferenciada; de todas formas, resulta interesante hacer hincapié en las relaciones *fractales* en las cuales la cultura se despliega, se repite

y genera otras formas a partir de la repetición. El ritmo *cabula* es uno de los más antiguos que se conocen de la diáspora africana. A su vez, el tiempo opera de manera circular y asimétrica, en períodos o ciclos que se repiten y se resignifican hasta que por momentos parecen ser otra cosa. El tiempo es elástico: aparecen sujetos, objetos, tecnologías, escenografías y hasta geografías nuevas que se superponen a lo que ya se venía repitiendo desde quién sabe cuándo. Otra vez la idea del presente en el pasado y el pasado en el presente. Por ahí una forma de pensar el tiempo podría ser... *en clave*.

REFERENCIAS

- Belinche, D. y Larrègle, M. E. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical*. Edulp.
- Colli A. Composición rítmica lineal y contrapunto rítmico en la enseñanza universitaria (pp. 149–156). En Tejeda, (ed.). (2022). «Le cayó la gota fría» *Formación, trabajo y economías de la música popular en América Latina*. Actas del XIV Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM-AL. Santo Domingo: IASPM-AL. <https://iaspmal.com/index.php/2022/08/27/actas-anais-xiv-congreso-iaspm-al-medellin-colombia-2020/>
- Corti, B. y Mellid, L. (septiembre de 2022). *Civilização & barbarye. La intersección de lo contrapuesto según Ramiro Musotto*. [Objeto de conferencia]. XV Congreso de la IASPM-AL, Instituto de Música de la PUCV, Valparaíso, Chile.
- Gilroy, P. ([1993] 2014). *Atlántico negro: Modernidad y doble conciencia*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- IIET Audiovisual (6 de agosto de 2021). *Primeras Jornadas GEMAA, Apertura y Mesa 1: Danzas Afro de Simbología de Orixás* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/live/OGYfYdSrQDY?feature=share>
- Leite, L. (2017). *Rumpilezzinho - Laboratorio Musical de Jovens. Relato de una experiencia*. LeL Produção Artística.
- Ouro Preto, F. (2020). *Emicida: É tudo para ontem* [Película] Netflix <https://www.netflix.com/title/81306298>
- Polemann, A. (2013). La versión en la música popular. *Arte e investigación* (9), 95-101.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.
- Rufino, L. (2016). Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: o saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas. *Revista Antropolítica*, (40), 54-80.
- Seminara, C. (2021). *Curtir el Cuero. Propuestas pedagógicas desde el tambor latinoamericano*. UNR Editora.
- Small, Ch. (1999). El Musicar: Un ritual en el Espacio Social. *Revista Trans* (4). <https://www.sibetrans.com/trans/article/252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social>
- PercuFest (19 de marzo de 2021). *Santiago Vázquez - Teoría de claves rítmicas*. [Archivo de video]. Youtube <https://www.youtube.com/live/qgvrKnG6yGA?feature=share>