

RAMIRO VIROU MITO

APUNTES SOBRE LA *TEORÍA DE LA CLAVE* Y LA *SERIE ESCONDIDA* DE RAMIRO MUSOTTO

RAMIRO VIROU MITO

NOTES ON *TEORÍA DE LA CLAVE* Y LA *SERIE ESCONDIDA* OF RAMIRO MUSOTTO

Carlo Seminara | seminaracarlo@gmail.com

Instituto Superior del Profesorado de Música Carlos Guastavino. Rosario, Santa Fe, Argentina

Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral

RESUMEN

Tras haber estudiado con Ramiro Musotto, y desarrollado posteriores investigaciones y recorridos personales, este artículo ofrece una versión escrita de la *Teoría de la clave* y la *serie escondida* que el propio Musotto no había llegado a publicar, más allá de algunos apuntes que distribuía en sus clases. La teoría de Musotto propone un enfoque teórico-metodológico de análisis de las matrices rítmicas *afroderivadas* presentes en las músicas populares latinoamericanas, facilitando su estudio y ejecución, así como también, la tarea de componer y arreglar en diversos escenarios. El presente texto es una reelaboración del capítulo «La Semilla» del libro *Curtir el cuero* (UNR Editora, 2021) para esta publicación.

PALABRAS CLAVE

Ramiro Musotto; teoría clave; serie escondida; percusión; educación musical

ABSTRACT

After studying with Ramiro Musotto and his subsequent investigations and personal developments, this article offers a written version of the *Theory of the clave and the hidden series*, that Musotto himself had not published beyond some notes that he distributed in his classes. Musotto's theory proposes a theoretical-methodological approach to the analysis of the *Afro-derived* rhythmic matrices, presents in Latin American popular music, facilitating its study and performance, as well as the task of composing and arranging in divers scenes. This text is a reworking for Clang Magazine of the chapter La Semilla from the book *Curtir el cuero*.

KEYWORDS

Ramiro Musotto; Theory of clave; Hidden series; Percussion; Musical education



RAMIRO VIROU MITO

Hay gente que asegura haberlo visto con sus casi dos metros y medio de altura, saltando entre terrazas, utilizando su *berimbau* como garrocha, para luego detenerse en alguna cornisa y tocarlo durante algún rato, logrando que se detenga el tiempo. Quienes se manifiestan como testigos de estos momentos no encuentran palabras para definir aquel estado de tiempo inmóvil; pero, cada vez que lo cuentan, sus pieles se erizan y sus ojos se inundan de lágrimas. Eso me basta para creerles. Nadie puede fingir así, con esa intensidad, con esa humanidad. Pero, pienso un poco, y creo que les creo porque, aunque me cueste creerlo, yo también lo viví.

No puedo hablar de Ramiro Musotto sin que mi cuerpo se torne blando, invadido de emociones, aprendizajes, recuerdos y anhelos. Su partida física de este plano fue, sin dudas, pronta e inesperada, pero rodeada de una suerte de misticismo sobre el cual, quienes aprendíamos de él y quedamos de este lado, aún tratamos de entender qué caminos seguir o qué ventanas abrir. Sin embargo, y esto mantiene vivo ese misticismo y lo agiganta, hay algo que nos va uniendo, acercando unxs a otrxs en determinados momentos clave de nuestras vidas, para que descifremos algún otro código escondido hasta el momento y que se completa al hacer comunidad.

Voy a desarrollar aquí una de sus propuestas más originales, la que tituló *Teoría de la clave y la serie escondida*. Musotto no llegó a publicarla, pero ofreció una gran cantidad de talleres basadas en ésta, en los que repartía desinteresadamente los borradores de sus escrituras —lo que nos da una dimensión de su inmensa humildad—.¹ Además, en el resto de sus propuestas, permanentemente hacía alusión a este modo de entender y analizar las músicas *afroderivadas*.² He estudiado esta teoría con él en sus cursos, complementada con charlas personales y conversaciones por correo electrónico. Luego de su fallecimiento continué revisándola, tratando de interpellarla y discutirla, desarrollando luego algunas otras ideas que se desprenden de ella. Todo esto forma parte del último capítulo «*La semilla*» de *Curtir el cuero* (Seminara, 2021), editado por la editorial de la Universidad Nacional de Rosario; por lo tanto, aquellos aspectos que no sean comprendidos en su totalidad podrán ser consultados allí. Aquí presento un recorte adaptado a las necesidades del artículo.

He observado varias veces que se habla de esta teoría sin entenderla del todo, circunscribiéndola solamente a la música afrocubana, por el hecho de que se referencia en las claves de la música cubana. Otras veces he visto que se difunde enmarcada en la música brasileña. Justamente esta propuesta trasciende las fronteras geopolíticas y es aplicable a todas las músicas afroderivadas de nuestro continente. También me he encontrado con propuestas que son exactamente las de Ramiro Musotto pero atribuidas a otrxs autorxs, lo que me motiva aún más a difundirla ¡Salve Ramiro!

En los borradores del músico (Musotto: s. f.) podemos leer su objetivo:

¹ Esos borradores estaban denominados como *Brazilian Rudiments*, *Método de Lectura*, *Serie escondida*, y *Teoría de la clave y la serie escondida*. En este trabajo voy a trabajar con ese último texto.

² Utilizo el término *afroderivado* basado en el uso que Ramiro Musotto hacía del mismo, para puntualizar sobre matrices musicales presentes en América, pero que provienen de diversos contextos culturales del continente africano.

[...] espero conseguir exponer y demostrar mi teoría de la clave, que consiste en una nueva propuesta de análisis de los ritmos *afroderivados* que facilita la ejecución, la comprensión, y las futuras posibles composiciones y/o arreglos basados en estos o en la mixtura de los mismos (s. p.).³

Creo que su propuesta es una de las más tangibles y aplicables al campo de lo práctico. No se queda en la mera tarea de intelectualización de llevar a un plano escrito y filosófico lo que sucede en el terreno de lo sonoro. Incorporar esta teoría a nuestras prácticas, es también incorporarla en tiempo real, mientras estamos tocando, escuchando, componiendo o bailando.

Ramiro Musotto llegó a desarrollar esta teoría en base a hacerse preguntas que eran, sin dudas, las de muchas personas que intentamos constantemente acercarnos y profundizar en una gran cantidad de manifestaciones culturales del continente americano. Gracias a su genialidad y su capacidad de investigación, Musotto logró encontrar respuestas. Si nos situamos en los años noventa, en pleno auge del concepto de *clave*, se produjeron una gran cantidad de textos en torno a este término y a sus implicancias, fundamentalmente desde los Estados Unidos y no de primera mano por parte de sus practicantes. La música cubana gozaba de una situación privilegiada dentro del incipiente género *world music* que cobraba fuerzas y aglutinaba las más diversas expresiones culturales de diferentes partes del mundo. El acceso limitado a información específica—muchas veces errónea o por lo menos incompleta— generó, en definitiva, un mal uso del término *clave*, de sus aplicaciones y de su sentido.

En esa época se difundían principalmente tres claves —todas de cinco golpes—, aquí transcritas en sentido 3:2 [Figura 1], y con los nombres utilizados en ese momento:

clave de son (Cuba)	X	-	-	X	-	-	X	-	-	-	X	-	X	-	-	-
clave de rumba (Cuba)	X	-	-	X	-	-	-	X	-	-	X	-	X	-	-	-
clave brasilera (Brasil)	X	-	-	X	-	-	X	-	-	-	X	-	-	X	-	-

Figura 1. Claves mayormente difundidas. Ramiro Musotto (s. f.)

En toda Latinoamérica se hablaba de claves. Comenzaba a utilizarse el término e incluso las propias claves, provenientes de Cuba, en diversos contextos. Valga la aclaración, que el uso de estas células rítmicas —cubanas—, en el resto de los países latinoamericanos, viene desde mediados del siglo XX, cuando la música cubana era referencia indiscutida, gozaba de una amplia difusión, que influyó en casi todo el continente americano y el mundo entero.

En esos apuntes, Musotto (s. f.) señala que en las escuelas de jazz y música popular —fundamentalmente en Estados Unidos— se enseñaba que

Algunas veces la *clave* puede dejar de ser tocada, e incluso así, debe ser *sentida* o *escuchada* internamente debiendo servirnos de guía.

Debemos *tocar en clave*, o sea, tocando frases que suenen bien con la clave.

³ Traducción del autor del borrador *Teoría de la clave y la serie escondida*.

El uso de la terminología 3:2 y 2:3 depende de qué parte de la clave es tocada primero, dado que la clave tiene una parte con tres golpes y otra con dos.

Cuando en una banda algunos músicos tocan pensando que están en 2:3 y otros en 3:2, sucede un fenómeno llamado *estar fuera de clave*, o *atravesados con la clave*, cruzados.

El flujo de la clave nunca debe interrumpirse. Si queremos que una parte de la música tenga una clave diferente de la otra debemos esperar dos tiempos para acomodar la nueva parte. (s. p.)

Algunos contextos rítmicos afrolatinoamericanos se presentan con orientación 3:2 y otros 2:3; esto responde a procesos socioculturales pasados, vinculados a los grupos étnicos que intervienen y las musicalidades que involucran, y que provienen tanto de África como de sus traducciones en suelo americano. En fin, nuevamente hablamos de los procesos de transculturación que participan en cada contexto cultural, y que se manifiestan también en los contextos rítmicos.⁴

Más allá del nombre dado en Cuba, se decía también en esos días y en esos textos, que cada mitad de la clave tenía una característica particular, así, la parte de los tres golpes generaba una *tensión* y la de dos golpes un *reposo*. Según John Amira y Steven Cornelius (1992), la relación entre ambas mitades es complementaria, en donde ambas funcionan como polos de un imán, que generan un constante devenir. Las claves en cuestión son células medibles en cuatro tiempos, dentro de las mismas tenemos dos subgrupos, los contextos de dieciséis pulsaciones y los de doce: en términos más académicos, sería la primera un compás de 4/4 y la segunda un compás de 12/8. A su vez, estos contextos pueden responder a dos *moldes* básicos que hoy llamamos 3:2 y 2:3, pero es importante recordar que los nombres surgieron en Cuba, los moldes vinieron de África.

Primero en Cuba y luego en otros países influidos por el sistema de claves, se emplearon, por lo general, las denominaciones de *son* y de *rumba*, para referirse a los *moldes* básicos 3:2 y 2:3 respectivamente, que corresponden a orientaciones de diversas matrices o contextos.⁵ Al mismo tiempo pasaron a llamarse *claves* las líneas conductoras de otros contextos rítmicos, sin que estas células se ejecuten en el instrumento llamado clave, con otras estructuras rítmicas y otra cantidad de golpes; aun así a la orientación se le siguió llamando 3:2 y 2:3. En varias ocasiones, se dio un fenómeno de reemplazo de los tradicionales patrones de conducción por las claves *de Cuba*, como en el caso del candombe uruguayo, en donde aproximadamente en los años cincuenta, la clave de son reemplazó a sus tradicionales patrones de conducción —llamados *madera* y ejecutados al costado del tambor—. Este hecho pone de manifiesto que existe una relación primaria, ancestral, entre contextos rítmicos desarrollados en geografías distantes entre sí, que tienen una raíz común que se manifiesta en la posibilidad de mixturar o intercambiar líneas conductoras y patrones de organización, entre otras múltiples opciones. Es decir, el hecho de que sea cómodo, práctico o eficiente reemplazar una línea conductora de *origen* por otra *foránea*, conlleva a deducir que hay un lenguaje, y por supuesto, un código en común que trasciende barreras geográficas y estéticas.

4 Propongo el uso de *contexto rítmico en lugar de ritmo o patrón rítmico* porque es importante dejar en claro que, aunque estemos estudiando, analizando o compartiendo una determinada *base llevada o marcha*, nunca se trata de un elemento aislado. Por el contrario, siempre debemos entender que el tambor, en tanto toque e instrumento, tendrá su correlato en un ensamble, con cantos y danzas dentro de una comunidad, con una determinada función. Con el término *ritmo* me refiero específicamente a los aspectos rítmicos —estructurales— de una célula determinada.

5 Los nombres 3:2 y 2:3 se utilizan más allá de la cantidad de golpes dados por la clave.

Paralelamente comenzó a circular la expresión *estar montado en la clave* o *estar cruzado*, que significa que la persona está tocando por fuera de la matriz rítmica. Este punto en particular es relevante, porque en esa época no se decía mucho más que eso. «Estás bien o estás mal», pero no se contaba con ninguna ayuda para entender qué era lo que estaba bien o mal y, lo que es mucho más importante, tampoco existían pautas o pistas para saber de qué manera estudiar, practicar e internalizar la matriz. Tocar dentro de la clave no era tocar en los golpes de la clave. Existía algún tipo de lógica, muy primaria, aprehendida por lxs actores y actrices de cada contexto de manera inconsciente, casi involuntaria —de hecho, sin la posibilidad de exteriorizarla de manera conceptual o intelectual—, que desarrollaron no sólo la capacidad de tocar acorde a estas, sino también la habilidad de percibir cuando estaban erradxs.

Ramiro Musotto tuvo en cuenta todo esto y, sabiendo que el instrumento clave y sus conceptos fueron acuñados en Cuba durante los siglos XIX y XX respectivamente, observó que los ritmos ejecutados en la clave —instrumento— llamados *clave de son* y *clave de rumba*, ya existían en otros contextos rítmicos de América Latina e incluso de África con otros nombres, como el caso del *toque congo* del *candomblé de Angola* en Brasil —cuya línea conductora es exactamente la misma que la llamada *clave de son* de Cuba—, o el *avamunha* del *candomblé de Ketu*; y por lo tanto, no eran creación cubana sino que llegaron desde África a Cuba de la misma manera que al resto de América. Y por otro lado, lo antes dicho, el hecho de que pueda reemplazarse un patrón determinado por algunas de estas claves —u otras— demuestra que más allá de la célula rítmica en sí, lo que sostiene, organiza y da sentido a un contexto rítmico determinado es algo primigenio, de mayor profundidad. Y esto es lo que se propuso encontrar.

¿TRES DOS O DOS TRES?

Como observamos, esta clasificación es la que se utiliza para la mayoría de los contextos rítmicos de cuatro tiempos de nuestro continente. Recordemos que se debe a que en Cuba se comenzó con esta conceptualización y se utilizó principalmente la clave de son como referencia para el análisis. Cuando entrenamos nuestra escucha, y nos involucramos en un contexto rítmico dado, acostumbramos nuestro oído e inconscientemente vamos aprendiendo códigos propios de un lenguaje. Y así, es posible determinar si un ritmo está en orientación 3:2 o 2:3 sin mayores dificultades, de una manera intuitiva, sin poder explicar demasiado por qué nos damos cuenta.

A modo de resumen, existen dos moldes rítmicos de cuatro tiempos que han llegado a América desde África —con sus variantes de doce y dieciséis pulsaciones—. A esas matrices se las puede explicitar mediante alguna línea conductora o clave. La clave que se elija para cumplir con ese objetivo dependerá del contexto rítmico. De modo genérico podemos decir que es *el canto* el que determina cómo va la clave: la organización rítmica de las melodías cantadas sugiere la orientación de la clave. Es una tarea importante para lxs lectorxs escuchar y analizar las estructuras rítmicas de las melodías de las músicas afrolatinoamericanas, como los cantos de las distintas naciones de *candomblé* en Brasil o los cantos de la *regla de Ocha* en Cuba, por citar algunos ejemplos, para luego hacer un proceso similar en la escucha de músicas populares del *samba de roda* o de la *rumba* cubana respectivamente. Así podrá

verse de forma clara cómo la relación entre las estructuras rítmicas de esos cantos se mantiene de los primeros contextos a los segundos, los cuales involucran otros instrumentos y conceptos de la armonía occidental.

Una característica importante de estos moldes es que funcionan de manera *complementaria* u *opuesta* —como podemos observar en la imagen [Figura 2], que evidencia el primer grado de simetría—, constituyendo ambos una misma estructura al repetirse en el tiempo. Al igual que el diseño de una guarda, lo que cambia es el recorte que unx puede hacer para encontrar la reducción máxima de ese patrón o molde: al repetir ese patrón indefinidamente el resultado será la misma guarda.

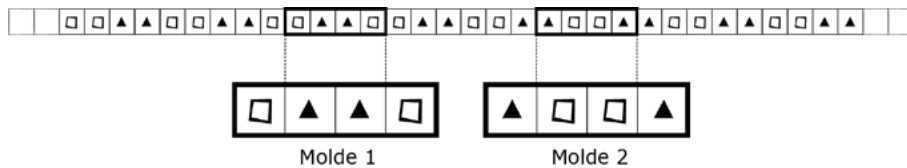


Figura 2. Analogía gráfica de las matrices 3:2 y 2:3

Con cualquiera de los dos moldes podemos generar la misma guarda, la diferencia sólo se nota al comienzo y al final. Podríamos usar otros recortes y obtener la misma guarda, pero no serían simétricos —por ejemplo si usáramos el recorte: cuadrado, cuadrado, triángulo, triángulo—. La simetría se presenta como una característica destacable en estos contextos y en distintos niveles.

Algo similar a la guarda y a los recortes ocurre musicalmente con las matrices rítmicas 3:2 y 2:3: si un grupo de personas estuviera tocando en una habitación, con la lógica en sentido 3:2, y yo entrara en la habitación —mientras ellxs tocan— podría, de acuerdo a mi percepción, entender y conceptualizar que el sentido de esa música está en 2:3. Podría incluso tocar con lxs músicxs y de hecho, no percibiríamos la diferencia hasta que no contemos los tiempos, queramos cortar en el uno —que será distinto para el grupo y para mí—, o compartamos una charla sobre aspectos teóricos.

En síntesis, los sistemas 2:3 y 3:2 son complementarios e inversos. Esta característica es particular y relevante. No son dos moldes sin relación entre sí. Por el contrario, generan la misma matriz, la misma guarda. Continuando, la conclusión a la que podemos llegar es que, si estos dos moldes ya vinieron desde África, una prueba concreta de esto es el hecho de que aparecen en toda Latinoamérica —y en los grupos de África que fueron traídos a América— aún sin llamarse 3:2 y 2:3, y que debería ser posible encontrar entonces una lógica —guarda—, que represente al molde *madre*, a la matriz profunda, ya que, como vimos, no es la clave la que lo determina. Podemos utilizar diferentes claves, diferentes células rítmicas para definirlo y no va a alterar el molde, la cuestión es encontrar ese molde. A esto se dedicó Ramiro Musotto y, para suerte de todxs, lo encontró.

EN BUSCA DE LA SERIE ESCONDIDA

Lo que hizo Ramiro Musotto fue colocar en una tabla una gran cantidad de células rítmicas —líneas conductoras y claves principalmente, pero también otros patrones que definan la orientación de la clave— de las que sabía *a priori* si estaban ya

clasificadas como 3:2 o 2:3. Entonces colocó todos los 3:2 por un lado y todos los 2:3 por el otro. A continuación, veremos las tablas [Figura 3 y 4] que él mismo compartía en esos borradores (Musotto, s. f. s. p).⁶

1	2	3	4	
X	-	-	X	1 3:2 son/cu, congo de ouro/br, candombe/uy
X	-	-	X	2 3:2 rumba(clave)/cu, samba reage(repique)/br
X	-	-	X	3 candombe/uy
X	-	-	X	4 candombe/uy
-	X	-	X	5 afoxe, ijexa (bell, agogo) /br
-	X	-	X	6 samba reage (claps, guitar, snare)/br
-	X	-	X	7 samba from rio (tamborim, guitar, claps)/br
-	X	-	X	8 samba from rio (tamborim, drums)/br
-	X	-	X	9 old samba from Bahia, Kabila/br
X	-	-	X	10 samba reage (surdos)/br
x	x	-	X	11 afoxe, ijexa (bell, agogo) /br
X	-	-	X	12 3:2 merengue(tambura)/do, sambareage/br
X	X	-	X	13 3:2 merengue(tambura)/do, samba de timbau/br
X	X	-	X	14 3:2 merengue(tambura)/do, timbalada/br
-	X	-	X	15 samba Bahia(tamborim, repiques, claps)/br
-	X	-	X	16 samba Bahia(tamborim, repiques, claps)/br
X	X	-	X	17 3:2 bomba(cowbell)/pr, varios Haiti music/ht
X	x	-	X	18 3:2 plena(cowbell)/pr
-	X	X	X	19 3:2 salsa (cowbell)
X	-	X	X	20 3:2 salsa (cascara)
X	-	x	X	21 3:2 salsa (cowbell)
-	x	-	X	22 partido alto(pandeiro)/br

Figura 3. Familia de ritmos en 3:2

1	2	3	4	
-	-	X	-	1 2:3 son/cu, congo de ouro/br, candombe/uy
-	-	X	-	2 2:3 rumba(clave)/cu, samba reage(repiques)/br
x	-	x	-	3 afoxe, ijexa (agogo) /br
X	-	X	-	4 afoxe, ijexa (bell) /br
X	-	X	-	5 timbalada tamanquinho(bacurinha) /br
X	-	X	-	6 2:3 samba from rio (tamborim, guitar, claps)/br
X	-	X	-	7 telecoteco samba from rio (tamborim, drums)/br
X	-	-	-	8 maracatu (alfaia)/br
-	-	x	-	9 2:3 merengue(tambura)/do,
-	-	x	-	10 2:3 merengue(tambura)/do,
-	-	x	-	11 2:3 merengue(tambura)/do,
X	-	-	-	12 ciranda(caixa, snare)/br
X	-	X	-	13 2:3 bomba(cowbell)/pr, Haitian music/ht
X	-	x	-	14 2:3 plena(cowbell)/pr, maracatu agogo/br
X	-	x	-	15 old maracatu agogo/br
X	-	X	-	16 2:3 salsa (cowbell)
X	-	X	-	17 2:3 salsa (cascara)
X	-	x	-	18 2:3 salsa (cowbell)
X	-	X	-	19 2:3 songo clave/cu
X	X	X	-	20 toque opanije de candombe(bell)/br
-	-	x	-	21 another 2:3 afoxe, ijexa (bell) /br
X	-	-	-	22 funky(drums)/usa

Figura 4. Familia de ritmos en 2:3

⁶ Traducción del autor de *Teoría de la clave y la serie escondida*. Referencias: br (Brasil), cu (Cuba), uy (Uruguay), ca (Región Caribe), pr (Puerto Rico), ht (Haití), do (República Dominicana), usa (Estados Unidos). X = sonido grave. x = sonido agudo. Por razones de calidad gráfica he transcritto las tablas que se encontraban solamente en formato papel, intentando ser lo más fiel posible al autor y respetando el uso de acentos, espacios e idiomas de las originales.

Al comparar los diferentes patrones, Musotto observó que existían *puntos de acumulación* en los que la gran mayoría de las células se apoyaban. Un aspecto que vale la pena mencionar y que está relacionado al metro, a los golpes a *tierra* que marcan el pulso, es que Ramiro propuso entenderlos como neutrales. Voy a intentar explicarlo con mis palabras: los golpes a *tierra* no definen el movimiento o carácter de ese tiempo en particular. Nada menos efectivo para definir el metro —al menos desde una lógica afrocentrada— que un golpe dado en el mismo metro. Entender al ritmo como movimiento puede ser de gran ayuda en este aspecto. Un ejercicio interesante es llevar el concepto al cuerpo: si bailamos el metrónomo resulta difícil salirse de esa cuadratura rítmica, no hay una propuesta de tensiones y reposos, de relato rítmico. Ahora bien, si en su lugar bailamos una estructura rítmica sencilla como el 3 3 2 ¿qué sucede? Nuestro cuerpo puede buscar una *regularidad* métrica sobre la que van a desembocar nuestros movimientos, pero en ese ritmo generador existen tensiones, puntos de apoyo —que no coinciden con el metro— que nos proponen un movimiento, generalmente con un sentido cíclico, al decir de Muniz Sodré (1998).

Volviendo a los puntos de acumulación a los que llegó Ramiro mediante la comparación de diferentes células rítmicas de las familias 3:2 y 2:3, y dejando de lado los golpes que coinciden con el metro por lo expuesto más arriba, resultan los siguientes esquemas [Figura 5]:

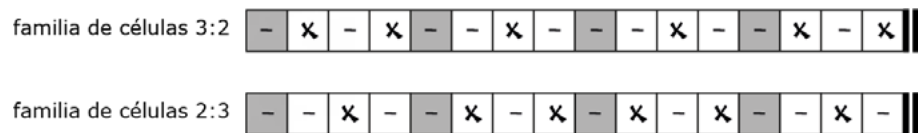


Figura 5. Serie escondida en 3:2 y 2:3

A estos patrones les llamó *serie escondida*—teniendo obviamente también las variables 3:2 y 2:3—. El nombre se debe a que lo que está escondido, independientemente de la clave que se toque, es un *molde original*. Esas dos formas o formatos posibles, llamados ahora 3:2 y 2:3, son de origen africano y llegaron a América con la población esclavizada y traída a la fuerza, del tronco lingüístico Níger-Congo⁷. La palabra *serie* alude a su continuidad, al patrón que se repite invariablemente a lo largo del tiempo, la *guarda*, como la presenté más arriba; nuevamente sugiero pensar en circularidad.

Musotto comenzó entonces a analizar directamente estas series. En primer lugar, encontró que existe una nueva simetría respecto a la mitad del ciclo, siendo el primer tiempo igual al cuarto, y el segundo igual al tercero.⁸ Este aspecto es digno de remarcar. La simetría parece ser un elemento estructural presente en gran parte de las matrices afroderivadas. Luego, observó que esos dos motivos —de tiempo— que aparecen también son opuestos. La característica o identidad rítmica de los tiempos uno y cuatro —segunda y cuarta pulsaciones, llamada *contratiempo de semicorcheas*— es opuesta a la de los tiempos dos y tres —tercera pulsación, muy

⁷ El término *tronco lingüístico Níger - Congo* era utilizado por Ramiro Musotto. Prefiero mantenerlo aclarando que no es una unidad lingüística, estudio que me excede por completo. Muchas veces la referencia a este territorio puede darse como *complejo Níger - Congo*.

⁸ La primera simetría es la oposición de los sistemas 3:2 y 2:3, siendo uno el espejo del otro.

ligada al *metro*, llamada *contratiempo de corchea*—. Por lo tanto, las dos matrices rítmicas heredadas de África, denominadas como 3:2 y 2:3, demuestran tres niveles de simetría u oposiciones:

- Los sistemas son opuestos y complementarios entre sí.
- Cada sistema es simétrico en su propia matriz, con el centro de simetría exactamente a la mitad, en su tercer tiempo.
- Los tiempos que conforman la matriz son opuestos: negativos/positivos

EL TIEMPO Y SUS CARACTERÍSTICAS

Ya dijimos que los golpes a pulso son neutros y los representaremos con un 0 —cero—. Vayamos a lo que sucede con las otras posibilidades. En estos sistemas, el pulso está dividido en cuatro, cabiendo cuatro pulsaciones por tiempo —compás de 4/4—. Estaremos de acuerdo en que corporalmente podemos identificar dos tipos diferentes de *energía* o de tensión rítmica: por un lado, el golpe que cae exactamente en la mitad del pulso —*la 3^o*, tercera pulsación, corchea *arriba*— y por otro, el generado por la segunda y cuarta pulsaciones —*la 24* o *contratiempo de semicorcheas*—. Ambos casos, repito, son los que aparecen en la serie propuesta o descubierta por Ramiro Musotto. Le llamó al caso de *la 3* como *positivo* y al de *la 24* como *negativo*.¹⁰

A modo de gráfico:

neutro (0)	X - - -
positivo (+)	- - X -
negativo (-)	- X - X

De aquí podemos deducir que, dentro de cada tiempo, existen: un punto neutro —primera pulsación—, uno positivo —tercera pulsación— y dos negativos —segunda y cuarta pulsación—.

Continuando, y aplicando la lógica de las polaridades a lo visto recientemente, podemos resumir la serie escondida¹¹ como:

Serie escondida 3: 2	- + + -
Serie escondida 2:3	+ - - +

⁹ Ramiro Musotto tenía una propuesta de nomenclatura para las pulsaciones de cada tiempo, nombrando las que suenan. Por ejemplo, en una estructura de cuatro pulsaciones por tiempo, *la 234* resulta de tocar las tres pulsaciones *al aire*; *la 13* resulta de tocar la primera y la tercera y *la 1234* toca todas las pulsaciones del tiempo. Ver en Seminara (2021).

¹⁰ Esta clasificación podría haber sido inversa, pero es la que el músico encontró apropiada.

¹¹ En esta representación cada casilla equivale a un tiempo.

A continuación [Figura 6], veremos todas las posibilidades de polaridad que puede asumir un tiempo (Musotto, s. f. s. p.):¹²

formas neutras	<table style="border-collapse: collapse; text-align: center;"> <tr><td style="background-color: #cccccc;">X</td><td>-</td><td>-</td><td>-</td></tr> <tr><td style="background-color: #cccccc;">-</td><td>-</td><td>-</td><td>-</td></tr> </table>	X	-	-	-	-	-	-	-
X	-	-	-						
-	-	-	-						

formas negativas	<table style="border-collapse: collapse; text-align: center;"> <tr><td style="background-color: #cccccc;">-</td><td>X</td><td>-</td><td>X</td></tr> <tr><td style="background-color: #cccccc;">X</td><td>X</td><td>-</td><td>X</td></tr> <tr><td style="background-color: #cccccc;">-</td><td>-</td><td>-</td><td>X</td></tr> <tr><td style="background-color: #cccccc;">X</td><td>-</td><td>-</td><td>X</td></tr> <tr><td style="background-color: #cccccc;">-</td><td>X</td><td>-</td><td>-</td></tr> <tr><td style="background-color: #cccccc;">X</td><td>X</td><td>-</td><td>-</td></tr> </table>	-	X	-	X	X	X	-	X	-	-	-	X	X	-	-	X	-	X	-	-	X	X	-	-
-	X	-	X																						
X	X	-	X																						
-	-	-	X																						
X	-	-	X																						
-	X	-	-																						
X	X	-	-																						

formas positivas	<table style="border-collapse: collapse; text-align: center;"> <tr><td style="background-color: #cccccc;">-</td><td>-</td><td>X</td><td>-</td></tr> <tr><td style="background-color: #cccccc;">X</td><td>-</td><td>X</td><td>-</td></tr> </table>	-	-	X	-	X	-	X	-
-	-	X	-						
X	-	X	-						

formas híbridas, teóricamente neutras (pueden eventualmente ser negativas o positivas)	<table style="border-collapse: collapse; text-align: center;"> <tr><td style="background-color: #cccccc;">-</td><td>X</td><td>X</td><td>-</td></tr> <tr><td style="background-color: #cccccc;">X</td><td>X</td><td>X</td><td>-</td></tr> <tr><td style="background-color: #cccccc;">-</td><td>-</td><td>X</td><td>X</td></tr> <tr><td style="background-color: #cccccc;">X</td><td>-</td><td>X</td><td>X</td></tr> </table>	-	X	X	-	X	X	X	-	-	-	X	X	X	-	X	X
-	X	X	-														
X	X	X	-														
-	-	X	X														
X	-	X	X														

formas teóricamente negativas (pueden ser neutras o positivas)	<table style="border-collapse: collapse; text-align: center;"> <tr><td style="background-color: #cccccc;">-</td><td>X</td><td>X</td><td>X</td></tr> <tr><td style="background-color: #cccccc;">X</td><td>X</td><td>X</td><td>X</td></tr> </table>	-	X	X	X	X	X	X	X
-	X	X	X						
X	X	X	X						

Figura 6. El tiempo según sus polaridades

APLICACIÓN AL ANÁLISIS

Con esta teoría vamos a lograr determinar si una célula rítmica está en 3:2 o 2:3. Esto vale tanto para analizar células existentes, como para la creación de otras nuevas. Es muy común que se quieran hacer arreglos o ciertas líneas para tocar sobre un contexto rítmico determinado —que tiene su orientación en uno de los dos sentidos de la clave—, y si la estructura rítmica no está orientada en el mismo sentido generará como mínimo una sensación de ambigüedad, o peor, una sensación de caos.

Aquí voy a hacer algunos aportes propios: cuando el sistema —o matriz— coincide o respeta la serie escondida en su totalidad, podemos decir que dicha célula rítmica

¹² Traducción del autor de *Teoría de la clave y la serie escondida*. Respecto a las formas híbridas y teóricamente negativas o neutras, ver Seminara (2021, p. 189).

además de estar en 3:2 o 2:3 según el caso, está *en equilibrio*, o sea que no existen tensiones de deformación respecto a ese molde original —la serie escondida—. No siempre los sistemas van a aparecer de esta manera, muchas veces encontraremos casos en los que haya contradicciones o puntos en los que no coincidan las matrices analizadas con la serie escondida, por eso debemos tomarlo precisamente como una *deformación* —en el buen sentido— de ese molde original, y es en última instancia, lo que otorga una identidad particular a ese contexto rítmico, y que lo diferenciará del resto. Entender estas cuestiones también es una ayuda de importancia porque nos permite poder saber con mayor profundidad la *forma* de la matriz que estamos estudiando o sobre la que estamos tocando. En cuanto a estas situaciones de *desvío*, no ocurren en cualquier parte del lapso de tiempo, sino generalmente en los tiempos cuatro, dos o tres, ordenados así por una razón estadística. Casi nunca encontraremos que se rompe el molde en el primer tiempo, precisamente, porque el primer tiempo es el que mejor define la matriz en cuestión.

Es de importancia hacer dos aclaraciones: primero, vamos a realizar análisis de células rítmicas aisladas —esto no sucede en la realidad, ya que en un ensamble hay muchísimas células interactuando al mismo tiempo— y de su combinación o resultante final. Muchas de estas líneas se presentan cambiando permanentemente en tiempo real, porque no todas son un *loop* que se repite invariablemente. A la hora de analizar, lo que hacemos es recortar un instante, o decidir qué acompañamiento analizar entendiendo que es la *base* sobre la que variará dicha célula. Por lo tanto, debe haber una perspectiva permanente en el proceso de análisis y no apresurarse a elaborar conclusiones determinantes. Puede ocurrir que una línea nos arroje un resultado 3:2, pero que todas las demás sean 2:3; entonces debemos detenernos a pensar y analizar lo que sucede en la resultante para llegar a conclusiones apropiadas. La lógica sería entonces, analizar cada célula por separado, y proyectar la resultante para analizarla también, y en base a toda esa información poder sacar conclusiones. No todos los contextos rítmicos gozan de la misma complejidad, por lo tanto, hay algunos que no precisan demasiado trabajo pues están bien claros y definidos, siendo los resultados y orientaciones de sus moldes muy explícitos; otros pueden llevar más tiempo y aun así podemos llegar a resultados un tanto ambiguos, lo cual también es una conclusión: un escenario ambiguo. Segundo, y saber esto de antemano ahorrará mucho tiempo a lx lectorx, no tiene sentido analizar células de uno y/o dos tiempos, dado que dará siempre por resultado un *empate*, ya que lo que está bien en una sección, estará *errado* en la otra. No obstante, no está de más verificarlo para quienes deseen terminar de comprenderlo.

Existen dos posibilidades de análisis utilizando la serie escondida, ambas planteadas por Ramiro Musotto: *tiempo por tiempo* y *golpe por golpe*.

TIEMPO POR TIEMPO (TXT)

En este caso vamos a observar de una forma panorámica, analizando las polaridades de cada tiempo en la célula a analizar, para compararlo con los moldes de la serie escondida 3:2 (- + + -) y 2:3 (+ - - +).

Según el molde con el cual la célula presente mayores coincidencias, podremos

deducir la orientación de la clave. Resultará más claro con algunos ejemplos, veamos la clave de samba de Río [Figura 7]:

Analicemos este primer ejemplo paso a paso: compararemos primero con la serie escondida 3:2 (- + + -). Vemos que todos los tiempos coinciden con las polaridades de la serie escondida ¿Hace falta analizar lo que sucede con el otro molde (2:3)? La respuesta es no. Si hemos hecho bien las comparaciones, el proceso opuesto arrojará resultados opuestos, por la naturaleza misma de estas matrices. En caso de no entenderse se puede hacer la prueba para verificar el resultado. Sin lugar a duda, esta clave resulta 3:2. Y el resultado es 4 a 0 —cuatro tiempos que coinciden con el molde 3:2 y ninguno con el 2:3—. Otros ejemplos de este análisis pueden consultarse en *Curtir el cuero* (Seminara, 2021, pp. 191 – 197).

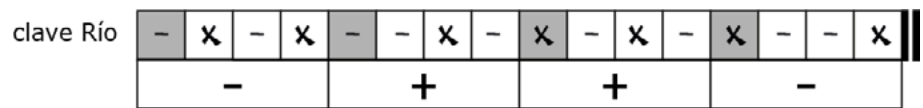


Figura 7. Análisis Golpe x Golpe

GOLPE POR GOLPE (GXG)

Este sistema es un poco más largo pero muy importante. Se trata, como el nombre nos sugiere, de analizar cada golpe de la célula en cuestión y compararlo con la serie escondida —en sentido 3:2 o 2:3—. Nuevamente aquí, valga la aclaración de que no es necesario hacerlo con ambas orientaciones, el resultado —si el procedimiento estuvo bien hecho— será exactamente opuesto, lo que está bien en un sentido estará mal en el otro. Es un análisis más detallado, aunque esto no significa que sea mejor que el anterior. Debemos utilizar ambos sistemas, porque de acuerdo con el tipo de células que analicemos será más efectivo uno o el otro —acorde a la cantidad de golpes que tiene la célula: por ejemplo, cuando son muchos, el sistema GxG naturalmente tiende a tornarse ambiguo—. En el siguiente ejemplo [Figura 8], debajo de la línea a analizar, veremos escrita la serie escondida sobre la que haremos la comparación —en estos casos usaremos siempre la 3:2—, y debajo de la misma, los resultados de dicha comparación.

Referencias:

- V el golpe coincide con la serie escondida
- X el golpe no coincide con la serie escondida
- O el golpe es neutro, no se tiene en cuenta

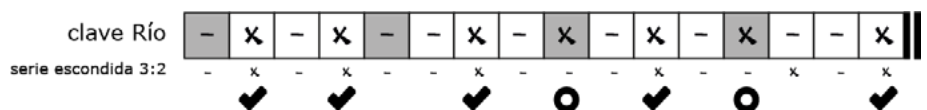


Figura 8. Análisis Tiempo x Tiempo

El resultado en este caso es de 5 a 0 —los golpes neutros no contabilizan— a favor de 3:2. En el análisis TxT también el resultado fue 3:2 por 4 a 0. Por lo tanto, no quedan dudas, es una célula contundentemente en sentido 3:2 en perfecto estado de equilibrio.

Resumiendo, es muy importante adquirir práctica en la aplicación de ambos procedimientos de análisis, porque se complementan y, según el caso, cada uno nos brinda informaciones diferentes, mediante las que podremos elaborar conclusiones. No obstante, debemos tener una visión panorámica, analizando qué sucede en cada caso particular, sin perder de vista jamás que estamos analizando sólo una función dentro de un ensamble, por lo tanto, los resultados no son definitivos hasta que no hagamos todos los procedimientos necesarios.

A modo de conclusión, y teniendo en cuenta numerosas charlas y clases con diferentes personas del mundo de la música, esta propuesta representa un camino para permitirnos generar conocimiento a partir de la música popular, en general, y del tambor en particular, una tarea, a mi modo de ver, ineludible como latinoamericanxs. Ya ha llegado el momento de dejar de analizar todas las expresiones culturales desde una mirada centroeuropea. Y para hacerlo en palabras de José Pablo Feinmann, «debemos elaborar nuestra propia verdad» (2018: 204-205). Dicho esto, creo que es una teoría que se presenta sólida, aplicable a la cotidianeidad, tanto en el momento de *estar tocando* como en los roles de producción y composición. Por supuesto que no es algo definitivo porque estamos hablando de un campo infinito y dinámico, pero de manera empírica puedo afirmar que incorporar estas miradas a nuestro bagaje de conocimientos nos ayuda de manera contundente.

REFERENCIAS

- Amira, J. y Cornelius, S. (1992). *The Music of Santería*. [La música de Santería]. White Cliff Media Company.
- Feinmann, J. P. (2018). *Una filosofía para América Latina*. Editorial Planeta.
- Seminara, C. (2021). *Curtir el cuero: propuestas pedagógicas desde el tambor latinoamericano*. UNR Editora.
- Sodré, M. (1998). *Samba, o dono do corpo*. [Samba, el dueño del cuerpo]. MAUAD Editora Ltda.