

# Transculturación en la clave cubana: la permanencia del soporte de comunicación frente a la colonización de la escritura musical



Miguel Farías Vásquez

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile  
miguel.farias@uc.cl

Tamara Bulicic Auspont

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile  
tbulicic.a@uc.cl

*Recepción: octubre de 2021*  
*Aceptación: diciembre de 2021*

## Resumen

Al entender la música como un tipo de enunciación y, en consecuencia, un tipo de escritura, se plantea la revisión del proceso hegemónico por el cual ésta, a su vez entendida como un sistema de soportes de comunicación, fue también colonizada. Dado que diversos sistemas de soportes, registros y comunicación fueron foco de atención para el proceso de colonización en América, se infiere que la música también lo fue, tanto en su dimensión ideológica como tecnológica. Para definir esto, en el presente trabajo se emplea el concepto de *solfeización* en su validación de la partitura como estructura y articuladora principal de la teoría musical occidental, en contraposición con el caso de estudio de la música afrocubana, en específico el de la clave cubana: estructura rítmica que ordena gran parte de la música de esta tradición. Así, proponemos tal elemento como un indicador de que lo ideológico en la música no fue totalmente colonizado en la región de América Latina.

**Palabras clave:** clave cubana, *solfeización*, música afrocubana, transculturación, soportes de comunicación

## Transculturación na *clave* cubana: a permanência do suporte de comunicação contra a colonização da escrita musical

### Resumo

Ao compreender a música como uma forma de enunciação, e consequentemente uma forma de escrita, propomos a revisão do processo hegemônico que, por sua vez, é entendido como um sistema de suporte de comunicação que também foi colonizado. Uma vez que vários sistemas de suporte, registros e comunicação foram um foco de atenção para o processo de colonização na América, infere-se que a música também foi, tanto na sua dimensão ideológica como tecnológica. Para a sua definição, o presente trabalho explora o conceito de *solfeização* na validação da partitura como estrutura e articuladora principal da teoria musical ocidental, em oposição com o estudo de caso da música afro-cubana, em particular o da *clave* cubana: estrutura rítmica que ordena grande parte da música desta tradição. Assim, propomos tal elemento como um indicador de que o ideológico na música não foi totalmente colonizado na região da América Latina.

**Palavras-chave:** *clave* cubana, solfeização, música afro-cubana, transculturación, suportes de comunicação

## Transculturation in the Cuban Clave: The Permanence of the Communication Support against the Colonization of Musical Writing

### Abstract

When understanding music as a type of enunciation, and consequently as a type of writing, the revision is proposed of the hegemonic process by which music, in turn understood as a communication support system, has also been colonized. Given that many support, register and communication systems were a focus of attention for the colonization process in the Americas, it is inferred that the music also was, both in its ideological and technological dimensions. To define this, the concept of *solfeización* is used in this work in its validation of the score as the main structure and articulator of western musical theory, in contrast to the case study of Afro-Cuban music, specifically that of the Cuban clave: rhythmic structure that regulates much of the music of this tradition. Thus, we propose such element as an indicator that the ideological aspect in music has not been fully colonized in the Latin American region.

**Keywords:** Cuban clave, *solfeización*, Afro-Cuban music, transculturation, communication supports

## La colonización de lo musical

Desde el momento de contacto entre las civilizaciones de la región latinoamericana y europeas, la dimensión cultural relacionada con la música se convirtió en un foco principal de atención para llevar a cabo la colonización y/o evangelización del territorio. Serge Gruzinski relata y analiza este proceso respecto a lo visual por parte de los españoles, quienes entendían que estas expresiones funcionaban como sistemas de registro y comunicación entre las comunidades indígenas, mas no las detectaban de manera eficiente (1991, p. 22). El caso de la música fue diferente, debido a que se pensó desde un comienzo como una herramienta que ayudaría al sometimiento de los pueblos americanos, con el fin de un proceso de evangelización “amistosa”. Las empresas de conquista, en la fundación de ciudades añadían también escuelas que impartían música como un medio para atraer a las comunidades indígenas a su religión, considerando a las escuelas anexas a monasterios como el camino más útil para iniciar su proceso de conversión (Turrent, 1993, p. 128).

En este proceso, los conquistadores aprendieron las lenguas locales como se observó en el caso del náhuatl, en el que Fray Luis de Fuenzalida y Fray Francisco Jiménez no sólo la aprendieron, sino que además la usaron de manera activa, creando poesía y cantos en los que las ideas principales de la doctrina cristiana fueron traducidas, interpretadas y aprendidas por indígenas. En tales casos se enfrentan las distintas expresiones de los españoles al momento de la conquista: se comprendió que se trataba con sistemas de registro y comunicación, así como con la posibilidad de soportes, lo que hacía peligrar o podía ayudar a impartir el cristianismo, y por tanto la ideología europea que daba sentido a la colonización.

## La música como sistema de registro y comunicación

La música, pensada como un sistema de comunicación, (o como el contenido de este), ha sido uno de los tantos soportes colonizados por los conquistadores siglos atrás; en función de anularlo o para utilizarlo a su favor. La idea de que la escritura y su racionalización pueden pensarse como un proceso que desde la oralidad se dirige hacia su tecnología correspondiente, conlleva a establecer nuevos parámetros referentes al pensamiento y a la comunicación como tal (Ong, 1987, p. 81). Para efectos de este trabajo se propone la traducción de la escritura en una dualidad de ideología-tecnología, como forma de estructurar una manera de pensar.

Se debe entonces definir qué se entenderá por música. Para esto, se propone la visión de John Blacking, quien considera el principio de organización –la concepción de un orden sonoro– como un requisito principal para que el sonido sea jerarquizado como música: el sonido humanamente organizado<sup>1</sup> (Blacking, 2006, p. 39). Volviendo a la propuesta inicial del presente trabajo, es posible pensar que la música puede desglosarse en la dualidad anunciada, por una parte con su tecnología en la partitura –como una opción de soporte que, por procesos hegemónicos culturales ha pasado a asimilarse como el sistema de comunicación de fondo y no solamente como soporte– y por otra, su ideología en la teoría musical proveniente de la tradición europea, como una presunta realidad más que como una interpretación del ordenamiento de los sonidos: conceptos de pulso, tempo, periodos, que se conformaron como elementos estructurales de cualquier tipo de música. Es así como en el campo musical se vivió un choque de epistemes<sup>2</sup> al momento de la conquista, siendo actualmente el pensamiento musical europeo el que, por el proceso de hegemonización ya descrito, prevalece a través de la ideología inscrita en el sistema musical como artefacto cultural.<sup>3</sup>

En el presente texto, se trabajará de manera central la dimensión ideológica de la Conquista, a través de la apropiación forzada de la teoría musical y sus conceptos impuesta por los conquistadores, además de la variación de la manera de pensar las estructuras musicales y su organización. Para esto, se contrapondrán conceptos musicales estructurales, con el fin de realizar una reflexión desde la etnomusicología –o más bien pensar la música desde los sujetos– sobre el caso del elemento rítmico conocido como la “clave” en la música afrocubana como una posibilidad de paradigma respecto a una ideología que sí logró ser colonizada, pero que en su dimensión de nociones no racionalizadas culturalmente –que se determinará como una “competencia”– sigue funcionando de manera invulnerable.

Sin alejarse del concepto de dualidad en la escritura –ideología y tecnología– resulta necesario aclarar algunas ideas sobre la noción de la primera, que según esta propuesta es parte activa de la colonización de América. La dimensión ideológica de lo musical refiere a la teoría y organizaciones

<sup>1</sup> Existen propuestas que refieren al mismo principio de organización para los sistemas de registro, soportes y comunicación. Para ejemplos en los andes, ver: Cereceda (2010) y Hall (2012).

<sup>2</sup> Se utiliza aquí el concepto de episteme reintroducido por Foucault (1968), en el que se piensa en una estructura de conocimiento como resultado de la imposición de una verdad por un poder.

<sup>3</sup> Es importante en estos casos no pensar este choque como una confrontación oralidad-escritura, ya que uno de los postulados por los que comenzamos en este trabajo es el que la música en sí misma es un sistema de comunicación, de soportes y por consecuencia un tipo de registro.

que estructuran la manera de hacer música en cualquiera de sus variantes, incluso desde la posición de oyente. Esta teoría de lo musical es pertinente a cada cultura y cada manera de pensar la música en el mundo. Sobre las sociedades exclusivamente orales, John Baily afirma que las teorías existen en ellas, y aunque existan en gran variedad, la conceptualización de organización y orden de lo sonoro es factor común entre todas. Esta manera de organizar lo sonoro se entenderá en este texto como teoría, para lo cual resulta importante mencionar la división propuesta por el autor:

- a) La teoría musical aparece en al menos algunas sociedades orales, en el seno de las que la música es aprendida por proceso de transmisión oral.
- b) La teoría musical aparece más claramente en las culturas musicales que tienen como recursos instrumentos musicales, en los que la morfología integra elementos de altura, tales como los “tubos” [instrumentos de viento] y las cuerdas.<sup>4</sup>
- c) La teoría musical puede estar profundamente implicada en la enseñanza oral y la práctica de músicos no letrados, como el caso de la India, en las comunidades de músicos, hereditarias. Ahí estas funcionan como un modelo operacional, crucial para el comportamiento musical que es valorizado enormemente.
- d) Esta noción de modelo representacional del analista [extranjero] sólo recoge para su estudio la música y las teorías musicales que pueden ser difundidas a través de la verbalización. Dejando fuera la música en que la teoría no es verbalizada, como si no existiera (Baily, 2005, p. 927).

Referido a este tema, el autor considera que la *performance* de una música “sin teoría” es aprendida y dominada por la integración de la información auditiva, visual, táctil y cinestésica, actuando así sobre secuencias de movimientos memorizados o nuevamente producidos. Se entenderá entonces el concepto de organización como un primer germen que engendra la posibilidad de un orden o teoría, sea esta verbalizada o solamente practicada, afirmando entonces que este tipo de saber no verbalizado es también una teoría musical. En las siguientes páginas se exponen algunos conceptos sobre la construcción temporal de la música afrocubana –con énfasis en el concepto de clave– con el fin de resumir una teoría musical a través de la contraposición de la dimensión ideológica y tecnológica actual como una dualidad colonizada de manera dispar.

---

<sup>4</sup> Se deduce con este punto que las maneras de organización tengan relación con la práctica musical.

## La música afrocubana: transculturación de sonidos y tiempos

En cuanto al proceso de colonización cultural, resulta adecuado rescatar el neologismo propuesto por Fernando Ortiz: la transculturación en respuesta a la idea de aculturación<sup>5</sup> que, para Ortiz implica el adquirir una nueva cultura, sin explicar la pérdida o transformación de la cultura violentada. El término “transculturación”, por otra parte, era más completo y realista según el autor, quien consideraba que reunía y direccionaba todas las fases de la parábola cultural estudiada (Ortiz, 1940a, p. 82). Es a través del proceso de colonización que se puede encontrar la transculturación de pueblos cubanos, afrocubanos, europeos y otros sujetos posibles,<sup>6</sup> según Ortiz. La música como artefacto cultural no es ajena a este proceso, y las tradiciones extraídas de diversos espacios geográficos fueron también puestas en juego a través de este proceso de transculturación.

Las tradiciones musicales africanas, de esta manera, reúnen las características necesarias para afirmar su aporte de elementos rítmicos y construcción temporal. Estas tradiciones se introdujeron durante el período colonial cubano, siendo principalmente importante el fomento por parte de los esclavos traídos desde África, quienes bajo la presión de los colonizadores de mantener dispersa a esta población, no constituyeron una unidad cultural particular, sino se establecieron como un mosaico de grupos étnicos (Billè & Abba, 2018, p. 114). Las músicas de cada una de estas “naciones” –concepto utilizado por la administración española para denominar a comunidades identificadas por origen étnico– fueron recuperadas y desarrolladas hasta nuestros días a través de cultos dentro de cabildos organizados bajo el alero de la iglesia católica. Estas naciones fomentaron distintos estilos<sup>7</sup> musicales que persisten hasta el día de hoy, los cuales

<sup>5</sup> Término acuñado por el antropólogo Melville Herskovits. Para más información revisar Herskovits (1938).

<sup>6</sup> La variedad y posibilidad de sujetos es en este trabajo reducida sin ninguna intencionalidad, más que no detenerse en el tema de los sujetos coloniales; para aclarar, no es sólo racial o referido a clases sociales. En el texto de Jorge Pavez se trabaja con el concepto de transculturación propuesto por Ortiz como un doble movimiento, por una parte, se expresa en la etnología como una operación de nacionalización y disolución de la diferencia y la singularidad de los sujetos intérpretes y los instrumentos de la interpretación, y por otra parte, subjetiva la vida de los objetos materiales como fetiches testimoniales que protagonizan la positividad de la narrativa etnológica y articulan el agenciamiento de los sujetos intérpretes y de las “voces” (sonidos) que los intérpretes extraen de sus instrumentos (2016, p. 212). Para información sobre los sujetos en Cuba colonial, ver Ortiz (1921; 1939; 1940b). Por otro lado, Cornejo-Polar (1997) realiza una interesante crítica a la adopción del término “transculturación”, por ser en sí mismo una evolución del concepto de mestizaje en cuanto a mixtura homogénea y a su calidad de producto final.

<sup>7</sup> La palabra “estilo” es utilizada de una manera genérica que alude a aspectos concretos de cada expresión musical en cuestión, tales como métrica, organología y función, dentro de la música afrocubana. No confundir con su utilización respecto a la industrialización y estandarización de la música actual.

comparten aspectos referentes a su ascendencia africana, dado que gran parte de la construcción de la música afrocubana en sus diferentes estilos y acepciones mantiene concepción y estructuras<sup>8</sup> de sus raíces. El ritmo conocido como “clave” resulta el más importante, evidente y articulador principal de la estructura rítmica y temporal del desarrollo de la música afrocubana hasta la actualidad.

### **Construcción temporal en la música afrocubana: el concepto de clave**

Muchas de las explicaciones sobre la estructura de la música afrocubana o incluso la visión general de las prácticas musicales de ascendencia africana, son basadas en el discurso analítico sobre la construcción musical del continente, con énfasis eurocéntrico. Frente a ellas es necesario destacar la investigación de Simha Arom, quien definió en detalle la estructuración del tiempo en la música de África Central; sus estudios son continuamente aplicados en algunos estilos, que en su construcción rítmica se relacionan al menos por una revisión superficial de ritmos como figuras, siendo uno de estos la rumba afrocubana<sup>9</sup> (Arom, 2007, p. 285), que, pensado desde la propuesta del autor, puede ser de gran utilidad para un acercamiento al tema principal del presente trabajo. Estas construcciones son muy similares entre sí a lo largo del territorio africano y la isla centroamericana; pero en Cuba se encuentra un elemento novedoso en cuanto a sus estructuraciones antepasadas: la “clave” no solo forma parte de las estructuras rítmicas en cuestión, sino que la articula y proyecta las condiciones que se estipularán para tocar y escribir el ritmo general.

La definición de clave, desde una visión analítica eurocéntrica para una rápida asimilación, se presenta como:

Célula rítmica de cinco notas en dos compases. Se encuentra en forma 2-3 y 3-2 (según empieza con uno de los compases o el otro) y en las variantes de la clave de son y clave de rumba, con un contratiempo más abrupto en rumba en el tercer golpe de tres [...] La clave se considera la base de toda la música cubana... (Delannoy, 2001, p. 18).

<sup>8</sup> Para más información revisar el trabajo sobre mestizaje y música latinoamericana de Plisson (2001), y para una aproximación más general, revisar Orovio y Cossard (2001).

<sup>9</sup> Cabe destacar que la rumba no es un ritmo en sí mismo, debido a que se desglosa en tres tipos con grandes diferencias entre sí, aunque manteniendo el elemento rítmico en común de la clave.

Jean-Pierre Estival propone algunas reflexiones sobre la clave y su resultado polirrítmico en la rumba cubana, tomando como referencia los estudios mencionados de Arom sobre la estructuración del tiempo en la música de África Central:

La polirritmia producida [por la yuxtaposición de la clave y de otros ritmos] es una creación cubana, pero que respeta estrictamente los cánones de las polirritmias africanas tradicionales, las que encontraron su cabida en la isla en las formas sagradas (tambores batá, orquestas de makuta, los Arará, los Abakuá...) (Estival, 1997, p. 8).<sup>10</sup>

Además de analizar la rumba según las estructuraciones ya definidas, Jerome Cler y Jean-Pierre Estival proponen el concepto *formule-clé*, asociado directamente a la clave (1997, p. 38). Esta fórmula está siempre materializada, pero las excepciones en la actualidad son más comunes de lo esperado: la clave muchas veces figura como una referencia mental. En relación con esto, Arom propone que la pulsación en la música de África Central es equidistante y constante; una referencia cultural que puede permanecer virtual como referencia mental (2007, p. 287). Esta descripción de pulsación puede ser llevada a distintas regiones y concepciones musicales –siempre vistas a través del lente occidental y eurocentrista de los ojos imperiales– configurándose como un concepto que se podría pensar como estructural de la teoría musical de Occidente. Asimismo, Cler y Estival refieren directamente a la clave para hablar del concepto de *contra-métricité*:

[...] habitus rítmico que comparten las músicas de África, las del mundo afroamericano, y la música contrapuntística occidental. De hecho, si tomamos el ejemplo simple de la clave cubana, o de las músicas de África Central, podemos constatar que toda la estructura (poli)rítmica, a menudo muy compleja, se basa en la coexistencia de dos métricas paralelas, opuestas, frecuentemente como lo regular se opone a lo irregular (la clave, irregular, coexiste con la métrica binaria regular), así mismo, muchos ritmos presentan dos percusiones, una irregular, una regular, y ambas “enredadas” (Cler y Estival, 1997, p. 84).<sup>11</sup>

<sup>10</sup> La polyrythmie produite [par la juxtaposition de la clave et des autres rythmes] est une création cubaine, mais que respecte strictement les canons des polyrythmies africaines traditionnelles, qui ont trouvé leurs prolongations sur l'île dans les formes sacrées (tambours batá, orchestres de makuta, des Arará, des Abakuá...). Traducción propia.

<sup>11</sup> “[...] habitus rythmique que partagent les musiques d’Afrique, du monde afro-américain, et la musique contrapuntique occidentale. En effet, si nous prenons le simple exemple de la clave cubaine, ou des musiques d’Afrique centrale, nous constatons que toute la structure (poly)rythmique, souvent fort complexe, repose sur la coexistence de deux métriques conjointes, et qui s’opposent, le plus sou-



Sobre lo mismo, Estival indica “la clave se construye según un principio de ostinato: repetición regular e ininterrumpida de una figura rítmica o rítmico-melódica, reforzada por una periodicidad invariable” (1997, p. 2).<sup>12</sup> Según estas definiciones se puede inferir que, para ambos autores, la clave es resultado de un período rítmico *contra-métrique* relacionado a la pulsación mediante dependencia, y articulador de la estructura general por sobre la creación de ella. Cler y Estival, además de una gran cantidad de otros autores,<sup>13</sup> proponen la convivencia de pulsación y clave como dos referencias métricas periódicas, paralelas entre sí, que desarrollan una jerarquía en que la pulsación impera.

Sin embargo, la propuesta de este trabajo consiste en la consideración de que la clave es mucho más que eso; hipótesis que nace desde las palabras de los mismos protagonistas: músicos y estudiosos con formación en Cuba, asiduos intérpretes de la música afrocubana. El célebre músico cubano Cachaíto señala que: “el que vive sin la clave está perdido. Todo músico que toca música cubana debe tener la clave que late en él, como su propio corazón que ate en su pecho” (en Delannoy, 2001, p. 148), por otra parte, Eddie Palmieri, pianista de *latín jazz* nacido en Estados Unidos y considerado uno de los más grandes exponentes de la historia de la música de influencia afrocubana afirma que

[...] es una necesidad natural que está allí, permanente, como la tierra que naturalmente está bajo nuestros pies. Para vivir necesitamos el aire que respiramos y el suelo sobre el cual caminamos. La clave viene naturalmente en el seno de toda composición, como el suelo bajo nuestros pies (en Delannoy, 2001, p. 148).

Así se observa que existe algo más en la clave que la articulación al momento de hacer música, y quedan algunas dudas sobre si la mencionada *formule-clé* puede ser más que eso: ¿Puede la clave ser considerada, de alguna manera, una pulsación?

---

vent comme le régulier s’oppose à l’irrégulier (la clave, irrégulière, coexiste ainsi avec la métrique binaire régulière ; de même de nombreux rythmes proposent deux percussions, l’une irrégulière, l’autre régulière, et toutes deux ‘intriquées’”. Traducción propia.

<sup>12</sup> “la clave est construite selon un principe d’ostinato: répétition régulière et ininterrompue d’une figure rythmique ou mélodico-rythmique, sous-tendue par une périodicité invariante”. Traducción propia.

<sup>13</sup> Ver Amira y Cornelius (1991); Balen (2006).

En el guaguancó<sup>14</sup> es común que la clave esté siempre materializada –como plantea Estival (1997, p. 2)– pero, en muchos casos como el yambú y en el guaguancó moderno<sup>15</sup> no es siempre tocada.<sup>16</sup> En estos casos, la clave es resultado de acentos repartidos entre las diferentes líneas rítmicas tocadas por distintos músicos como resultado de una estratificación de un *continuum* rítmico. La pregunta continúa entonces: ¿es la definición de pulsación aplicada a la rumba afrocubana, una consecuencia del empleo de la notación solfeica occidental para comprenderla?

Para intérpretes relacionados con la música en cuestión, se observa que la unidad mínima, referencia mental y anclaje virtual a una construcción temporal, es la clave misma y no el período dividido matemáticamente en unidades equidistantes e isócronas, que sí lo es bajo la concepción teórica occidental. A partir de esto, ¿es realmente la notación occidental, a la que comúnmente se somete esta música para su análisis, un real impedimento para entender estas nociones propias de la música afrocubana? ¿puede ser realmente una herramienta válida para su análisis? Se pueden tomar las palabras de Helio Orovio al decir que los toques<sup>17</sup> presentan errores de transcripción en algunos estudios: “Estas imprecisiones se deben al hecho de que es prácticamente imposible transcribir fielmente un ritmo africano o afrocubano en un sistema de solfeo occidental” (en Labarthe *et al.*, 1997, p. 5).<sup>18</sup> El autor lo deja claro; la transcripción occidental pareciera ser una interpretación de una realidad local –probablemente europea– referente a lo musical. La pregunta sobre si la clave puede ser una pulsación, que rompe totalmente el paradigma occidental de una pulsación equidistante, comienza a parecer válida. Sin ir más lejos, es probable que para entender este concepto rítmico como referencia mental sea necesario recurrir a las herramientas culturalmente adquiridas, por lo cual la vinculación a una pulsación equidistante e isócrona se hace necesaria. Esto último es lo que se propone como proceso de solfeización: una traducción de un sistema a otro que debiera ser necesario, al menos, cuestionar.

<sup>14</sup> Hay tres tipos de rumba: yambú, columbia y guaguancó.

<sup>15</sup> Es decir, guaguancó con instrumentación de percusiones moderna: *timbales, tumbadoras/congas y bongó*).

<sup>16</sup> A pesar de esto, está siempre sugerida: los músicos cubanos son capaces de, sin pensarlo, reconocer que la clave está sirviendo de formule-clé, es decir, la tienen presente siempre como referencia mental y virtual.

<sup>17</sup> Refiriéndose a toques de tambores batá.

<sup>18</sup> “Ces imprécisions tiennent au fait qu’il est pratiquement impossible de transcrire avec fidélité un rythme africain ou afrocubain dans un système solfégique occidental”. Traducción propia.

## El proceso hegemónico de la solfeización

La importancia del proceso en cuestión para este trabajo se observa en la capacidad y efectividad colonizadora que ha tenido en las culturas musicales latinoamericanas, y en el caso particular que se analiza, la afrocubana. La solfeización se relaciona con la validación de la partitura no solo como un sistema de soportes, sino como estructura, e incluso principal articulador de la teoría musical en cuestión. Se entendió previamente como toda la música, sin previa reflexión, es enfrentada asumiendo conceptos como pulsación, período, métrica, entre otros; es decir, su tecnología, realidad de escritura y posibilidad de literacidad es asimilada a la teoría de origen europeo, y en el caso de Latinoamérica, a la impuesta por los españoles en la conquista. Por otra parte, también se mostró como en la música afrocubana esta teorización pareciera no ser completamente efectiva, ya que es la clave como referencia mental, la que construye organización rítmica y estructura al momento de tocar –e incluso al momento de sólo concebir la música– lo que revela que a pesar de que ambas dimensiones, tecnológica e ideológica fueron violentadas, la segunda de ellas no fue efectivamente colonizada.

Para comprender mejor esto, se debe traer nuevamente a la música afrocubana al debate, pero esta vez con un mayor énfasis en las consideraciones respecto a su construcción temporal y proceso de solfeización al que ha sido sometida: al tempo de la pulsación,<sup>19</sup> los músicos cubanos lo llaman *el aire* de una canción o pieza musical (Estival, 1997, p. 15). A pesar de su dominio y experiencia rítmica, no hablan de unidades métricas equidistantes al momento de subdividir un periodo rítmico. Sin embargo, existe la noción de ambigüedad binaria/ternaria que es a veces sugerida por los músicos y musicólogos no-cubanos cuando se habla de composición rítmicas de las estructuras estudiadas. Esto se puede interpretar una vez más como una consecuencia del apego a la notación solfeica occidental, ya que a pesar de que en las formas consideradas como binarias de la rumba (yambú y guaguancó), el mismo ritmo puede ser escrito en 4/4 (Crook, 1992, p. 36) o en 2/4 (Álvarez, 1989, p. 82), y en la forma considerada como ternaria (columbia), la fórmula puede también escribirse en 6/8. De cualquier manera, para los músicos cubanos en ambos casos se trata de la misma *formule-clé*: la clave, sin diferencias respecto a dividir el tiempo en 2, 3 o 6 partes equidistantes. Mediante estos breves ejemplos, está claro

<sup>19</sup> Desde este punto ya es interesante notar como dos conceptos nacientes de la teorización europea de la música son asimilados –traducidos, aunque esta palabra debemos usarla con reparos ya que estamos hablando de una confrontación o encuentro de epistemes distintas– a uno solo en la tradición afrocubana, el que, según indican los protagonistas, es igual de efectivo.

que el proceso de solfeización no cubre las necesidades de estructura temporal de la música afrocubana, aunque siga desarrollándose el solfeo y la partitura en sí misma como una forma de interactuar con estas músicas.

### **Competencia/representación – langue/parole: sobre lo ideológico y sus dimensiones simbólicas**

Al pensar en la música y sus expresiones como la posibilidad de un tipo de escritura, se hace pertinente mencionar algunas reflexiones de Katherine Hagedorn, quien realizó una etnografía centrada en el estudio de la música de santería afrocubana, en la que expone ideas que se relacionan con la significación de esta religión a través de sus expresiones músico-coreográficas, las cuales dan pie a una propuesta para responder la hipótesis planteada en este trabajo. La autora hace referencia a la dualidad competencia-*performance* expuesta por Noam Chomsky (1965) y la cual William Labov (1972, p. 186) presenta como una especie de reactualización lingüística de la propuesta de Ferdinand de Saussure respecto a la dualidad *langue-parole* (Hagedorn, 2001, p. 55). Hagedorn, en su etnografía entiende esta competencia como el conocimiento ya internalizado de las reglas religiosas de la santería al momento de ejecutar presentaciones folclorizadas de rituales,<sup>20</sup> lo que coincide con la vinculación de la teoría musical con lo ideológico de este tipo de escritura, y sobre todo el hecho de la organización sobre lo musical como una competencia del sonido. Lo “competente”, en este caso, estaría basado en la relación con –y el conocimiento de– las reglas estructurales de la construcción temporal de la música afrocubana.

Al pensar en la clave como unidad mínima de esta organización, se infiere que está presente claramente en su dimensión de representación, que se traduce en ejecución musical. Pero ¿por qué hablar de unidad mínima? Si se piensa en la dualidad competencia-representación como dos dimensiones de la experiencia humana, cobra sentido asociarlo a la dualidad *langue-parole*, en que la previa organización del lenguaje resulta en la experiencia de este a través de la palabra. De esta manera se entra en un terreno

<sup>20</sup> Al hablar de “folclorizadas” se hace referencia al término acuñado por Katherine Hagedorn, el cual describe el proceso en que la música de santería pasó a ser interpretada en plataformas turísticas y presentaciones resumidas en su duración y planificación. Se comprende que el proceso es más complejo que una simple reducción de una ceremonia tradicional, ya que resguarda la dimensión ritual de las presentaciones, así como la posibilidad de compromiso de los intérpretes con la música religiosa y su experiencia concreta.

simbólico de unidades de construcción de las distintas dimensiones de las concepciones de sistema de registro y comunicación, reafirmando la música como uno de ellos.

Es en este campo que Jean Molino propone su teoría tripartita de lo simbólico en la música; la cual afirma que la unidad mínima del signo en la música tiene tres dimensiones, niveles o estrategias de funcionamiento: poética,<sup>21</sup> estética<sup>22</sup> y neutral<sup>23</sup> (Molino, 2009, p. 122). Estas estrategias –utilizadas posteriormente por Jean-Jacques Nattiez (1988)– conforman una ontología de la música, en cuanto se consideran como un primer ladrillo en la construcción, tanto simbólica como teórica y experiencial.

La posibilidad de no correspondencia entre sujetos en el intercambio del signo musical nos sitúa al costado de la estructura dual que se ha logrado construir, pensada como ideología-tecnología. Así, nos localiza en un tipo diferente de relación entre signo y experiencia al mostrar nuevamente la situación en la actividad real como tal, lo que permite escapar del realismo de la estructura (Bourdieu, 2007, p. 85), criticado en sus limitaciones, que se centran justamente en lo anteriormente presentado como dimensión ideológica en cuanto a escritura (Ong, 1987, p. 81), relativo a la lengua en cuanto a lenguaje (Labov, 1972, p. 186) y competente respecto a lo performático-musical (Hagedorn, 2001, p. 56). En sintonía con esto, se considera que el concepto de *habitus* propuesto por Pierre Bordieu, en este contexto sociomusical, sirve para dar sentido a lo que se entiende como la posibilidad de teoría musical afrocubana y la clave como su paradigma estructural. Este concepto dialoga directamente con ambas dimensiones de cada dualidad, lo que, sin ir más lejos, lo sitúa en una misma condición que la clave como signo irreductible de un sistema afrocubano musical pensado como sistema de comunicación, y más específicamente, como tipo y posibilidad de escritura.

<sup>21</sup> Dimensión que explica que el signo existe desde el momento en que es pensado –condición poética– es decir que existe sin haber existido antes de ninguna manera, lo que lo hace irreductible, una unidad mínima simbólica. Para más información ver Nattiez (1988).

<sup>22</sup> Dimensión que explica que el signo sea recibido y reproducido por un sujeto desde distintos tipos de vista-escucha, sin poder garantizar que haya correspondencia entre emisor y receptor; lo cual se produce en el arte (Valery, 1957 en Molino 2009).

<sup>23</sup> Dimensión que refiere a que lo simbólico hace su aparición en lo material, es decir, como un objeto analizable, posible de producir y recepcionar a través de su comprensión o escucha. Para mayor detalle revisar Molino (2009).

## Conclusiones

El cruce de propuestas interdisciplinar expuesto en este trabajo abre el campo de visión sobre la música pensada como un tipo de escritura, y la comprensión de sus dimensiones ideológica y tecnológica, siendo la primera entendida como teoría musical y la segunda, su manera de situarse en la realidad a través de signos musicales pertenecientes a su propia situación de sistema de comunicación.

En un primer paso, se observa la existencia de una organización de las estructuras temporales en la música afrocubana de manera paralela a su tecnologización llevada a cabo a través del proceso denominado como solfeización en la actualidad. Así, se presenta que este proceso no ha sido del todo efectivo, ya que a pesar de pensar de manera efectiva las estructuras rítmicas afrocubanas, la asimilación desde el papel dista de la realidad práctica de esta. La práctica y representación, como vehículo de signos musicales es aún pensada por las y los intérpretes musicales protagonistas de una forma distinta a su versión solfeizada: para comprender la estructura y poder participar de ella, se piensa en la clave como estructura y no como una pulsación equidistante e isócrona definida según especialistas europeos.

A pesar de que la colonización musical fue culturalmente exitosa, se observa cómo los procesos de transculturación también se aplican como concepto a esta situación, en que lo ideológico se conserva mediante el *habitus* y, por lo tanto, mediante la práctica. La teoría es pensada a través de un esquema o fórmula generadora de práctica, que mantiene la clave como unidad mínima y como un “suelo” –tal como describen los músicos citados– de esta música, así como de su manera de pensarla y tocarla, por lo que se puede determinar que la música como parte activa de la cultura afrocubana prehispánica y actual fue y sigue siendo un proceso de transculturación en que la unidad mínima de su construcción simbólica se mantiene intacta.

## Bibliografía

- » Amira, J. y Cornelius, S. (1991). *The Music of Santería: Traditional Rhythms of The Batá Drums: The Oru Del Igbodu*. Crown Point: White Cliffs Media.
- » Álvarez, R. (1989). *Caracterización de las agrupaciones de rumba en la ciudad de La Habana*. Instituto Superior de Arte.
- » Arom, S. (2007). *La boîte à outils d'un ethnomusicologie. Textes réunis et présentés par Nathalie Fernando*. Montreal: Les Presses de l'Université de Montreal.
- » Baily, J. (2005). La théorie de la musique dans les cultures de tradition orale. *Musiques, une encyclopédie pour le XXI e siècle*, Jean-Jacques Nattiez, editor, Paris, Actes Sud, 911-929.
- » Balen, N. (2006). *Música Cubana*. París: Editorial Fayard.
- » Billè, E. y Abba, J. (2018). Perpetuación de la herencia negra en la música afrocubana. *Intercambio/Échange*, 2, 113-126.
- » Blacking, J. (2006). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial.
- » Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- » Cereceda, V. (2010). Semiología de los textiles andinos: Las Talegas de Isluga. *Revista de Antropología Chilena*, 42(1), 181-198.
- » Chomsky, N. (1965). *Aspects of the Theory of Syntax*. Alabama, Cambridge: University of Alabama Press.
- » Cler, J. y Estival, J-P. (1997). Structure, mouvement, raison graphique: le modèle affecté. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 10, 37-42.
- » Cornejo-Polar, A. (1997). Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. *Cuadernos de Literatura*, 6, 5-12.
- » Crook, L. (1992). The Form and Formation of the Rumba in Cuba. En Boggs, V. (Ed.). *Salsiology, Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City* (pp. 29-42). New York: Greenwood Press.
- » Delannoy, L. (2001). ¡Caliente! *Una historia del jazz latino*. México: Fondo de Cultura Económica.
- » Estival, J-P. (1997). La rumba domestiquée. Une réflexion sur le rythme des percussions dans une musique afrocubaine. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 10, 43-59.
- » Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- » Gruzinski, S. (1991). *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica.
- » Hagedorn, K. (2001). *Divine Utterances. The Performance of Afro-Cuban Santería*. Washington, D.C: Smithsonian Books.
- » Hall, I. (2012). Labourer la terre, tisser la vie. *Éclats d'analogies dans les Andes sud-péruviennes. Journal de la société des américanistes*, 98(1), 101-131.

- » Herskovits, M. (1938). *Acculturation: The study of Culture Contact*. New York: J.J. Augustin.
- » Labarthe, G., Paerli, C. y Orovio, H. (1997). La musique cubaine racontée à la première personne. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 10, 291-301.
- » Labov, W. (1972). *Sociolinguistic Pattern*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- » Molino, J. (2009). *Le singe musicien*. Paris: Actes Sud/INA.
- » Nattiez, J.-J. (1988). *De la sémiologie à la musique*. Montreal: Univ. du Québec à Montréal.
- » Ong, W. (1987). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- » Orovio, H. y Cossard, O. (2001). *Le guide des Musiques de Cuba. Histoire, interprètes, pratique*. París: Mille et une nuits.
- » Ortiz, F. (1921). Los cabildos afrocubanos. *Revista Bimestre Cubana*, 16, 5-39.
- » Ortiz, F. (1939). Brujos o santeros. *Estudios Afrocubanos*, 3(3), 85-90.
- » Ortiz, F. (1940a). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Jesús Montero Editor.
- » Ortiz, F. (1940b). Los factores humanos de la cubanidad. *Revista Bimestre Cubana*, 45(2), 161-186.
- » Pavez, J. (2016). Músicos y tambores en la etnomusicología de la transculturación: Fernando Ortiz, los tamboreros de Regla y la etnografía cubana. *Latin American Music Review*, 37(2), 208-238.
- » Plisson, M. (2001). Systèmes rythmiques, métissages et enjeux symboliques des musiques d'Amérique latine. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 13, 23-54.
- » Saussure, F. (1983). *Course in General Linguistics*. London: Duckworth.
- » Turrent, L. (1993). *La conquista musical de México*. México: Fondo de Cultura Económica.



## Biografías

### Miguel Farías Vásquez

Compositor chileno nacido en Venezuela y Doctor en Estudios Latinoamericanos. Estudió en Chile, Suiza y Francia. Ha sido galardonado en diversos premios internacionales y su música ha sido tocada por varios ensambles y orquestas alrededor del mundo. En 2012 la Orquesta Sinfónica Nacional de Chile estrenó su ópera "Renca, París y Liendres" en Chile, con la que ganó el Premio del Círculo de críticos de arte 2012 y el Premio a las artes nacionales Altazor 2013. En 2018, estrenó su ópera "El Cristo de Elqui" en la temporada oficial del Teatro Municipal de Santiago, Ópera Nacional de Chile, por la que fue reconocido con el Premio Domingo Santa Cruz, que otorga la Academia chilena de bellas artes. Su primer disco monográfico



fue editado por el sello austriaco Kairos y sus partituras son publicadas por Universal Editions, Viena. Desde 2018, Miguel Farías es académico de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

### **Tamara Bulicic Auspont**

Es Licenciada en música con mención en Musicología en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sus intereses académicos se relacionan con la Etnomusicología y los estudios sobre música en contextos de diáspora y migración. Ha presentado diversos trabajos en congresos nacionales e internacionales. Actualmente participa como tesista del proyecto Más que gritos y susurros (FONDECYT 11190558), a cargo de Laura Jordán y como asistente de investigación del proyecto *Mobilizing Asia-Latin America as Method: A multi-sited ethnography of migration infrastructure and brokerage between Southeast Asia and Chile* (FONDECYT 11200270) a cargo de Carol Chan.