



La música afro-uruguaya de tambores en la perspectiva cultural afro-atlántica

*Luis Ferreira**

En la última década se han avanzado nuevas ideas desde la antropología y la historiografía acerca de la noción de cambios culturales con relación a una cultura afro-atlántica. Anteriormente, la posición de Mintz y Price planteaba que los esclavos africanos en América enfrentaron una gran cantidad de barreras para la transmisión cultural. Otra posición, como la de Kubik (1989), ha planteado que los esclavos recomenzaron y extendieron una cultura africana en América, aunque sin problematizar este proceso. Ambas posiciones no dan cuenta de lo que la evidencia sugiere: la gran flexibilidad en adaptar y cambiar sus culturas que demostraron tener los africanos y sus descendientes en América. En este sentido han avanzado, desde campos disciplinarios diferentes, Kazadi wa Mukuna (1994) y Thornton (1992) cuando plantean que la cuestión central está en comprender el proceso de preservación, transformación y transmisión cultural.

41

Previamente, es preciso acordar qué se entiende por dinámicas culturales. A partir de una definición antropológica clásica, cultura es el total de la forma de vida de una sociedad, incluyendo el parentesco, la estructura política, el lenguaje, las formas estéticas y la religión. Algunos de estos elementos son más estables y otros, son más sensibles y pueden cambiar rápidamente. Así, en un extremo, el lenguaje presenta una escasa flexibilidad y cambia lentamente, mientras que en el otro extremo, los sistemas

* Doctorando del Programa de Antropología Social de la Universidad de Brasilia (UnB). Agradezco a los Profesores José Jorge de Carvalho y Rita Laura Segato, del Dept. de Antropología de la UnB, por su orientación y generoso apoyo. Mi agradecimiento a la Profesora Selma Pantoja, del Dept. de Historia (UnB), por el estímulo inicial, y a la Profra. Paula Vilas, del Dept. de Artes Escénicas (UnB), por sus sugerencias. Mi agradecimiento especial a los músicos afro-uruguayos Benjamín Arrascaeta, Jorge da Luz, Carlos M. Giménez, José P. Gularte, Raúl Magariños, Fernando Nuñez, Washington Rosas y Néstor Silva. Mi reconocimiento al apoyo de las instituciones CNPq y CAPES (Brasil) en las investigaciones en que este trabajo fue desarrollado.

sociales como el parentesco, la estructura familiar y política, tienen mayor flexibilidad y cambian rápidamente. A medio camino entre la estabilidad y la maleabilidad cultural se encuentran los sistemas simbólicos como la religión y la filosofía, la cultura material - en un sentido amplio - y los principios culturales que guían la producción de música y danza, literatura, decoración, cocina, los cuales comparten las características intermedias de los sistemas simbólicos

En cualquiera de estos aspectos de cambio cultural, la dinámica de la dominación en América impactaría diferencialmente en los distintos elementos sociales y culturales. Los sistemas políticos, de estructura familiar, la religión, la filosofía y el lenguaje, responderían de diferentes formas y a diferentes velocidades a los cambios que el poder imponía, dependiendo de la especificidad de cada interacción y de la naturaleza de cada elemento (Thornton 1992:210-11). Debe considerarse que las condiciones de la post-esclavitud y los procesos de formación de las naciones en las sociedades americanas reprodujeron, más adelante, las condiciones de la esclavitud: los africanos, traídos forzosamente por los europeos al Nuevo Mundo no como iguales, no sólo ocuparon una posición inferior en la sociedad sino que, en consecuencia, ‘sus prácticas culturales y creencias fueron tratadas del mismo modo rebajante’ (Kazadi wa Mukuna 1994:11).

Los principios de producción cultural, especialmente los equivalentes a la estética (reparando en que ésta es una categoría originaria del pensamiento iluminista euro-occidental) son el elemento más expuesto a que sea tomado en préstamo o a que sea transformado en una situación de contacto. Por ejemplo, se puede apreciar la música de otra cultura sin un entrenamiento previo y sin tomar necesariamente como referencia directa la cultura propia. Sin embargo, la producción de música se aproxima más al lenguaje: los principios culturales requieren, de parte de los músicos al menos, un esfuerzo particular de aprendizaje implicando, en muchos casos, el acceso a un status especial (la membrecía en una comunidad de lenguaje). Se trata ésta de una distinción que introduce Thornton (1992:208-09) en el campo de la historiografía y que tiene, por consecuencia, que la producción de una música específica sea obra de especialistas.

42

El propósito de este artículo es mostrar cómo el estudio comparativo de ciertas características de una manifestación de performance cultural - la producción musical de los grupos de tamboreo y asociaciones carnavalescas de afrodescendientes en Montevideo - proporciona algunos elementos que contribuyen al estudio de las transformaciones culturales en general. En lo particular este estudio podría contribuir, como parte del programa que recomienda Agüero (1998:130), a la definición del lugar de la ciudad-puerto de Montevideo en la construcción de una cultura afro-atlántica sur.

(1)

En las sociedades africanas que sufrieron el tráfico esclavista en los siglos XVIII al XIX hubo numerosas formas de organización social, las cuales tuvieron continuidad en el siglo XX y fueron objeto de estudio de la antropología social. Morfológicamente, los estados africanos se basaron no sólo en organizaciones de parentesco o por grupos de parentesco, sino en organizaciones corporativas cuyo liderazgo a menudo era por elección. Además de estas organizaciones políticas, las religiones africanas implicaron muchas sociedades de culto que proveyeron un conjunto importante de principios organizativos transversales al marco del parentesco, ejemplificables en los Igbo y Kalabari en Nigeria y, en las áreas Mbundu de Angola.

Los Africanos, llegados forzosamente a América como esclavos, construyeron varias formas organizativas en espacios que lucharon y ganaron en los intersticios del sistema de dominación. Estas organizaciones fueron moldeadas en ejemplos Africanos o, al

menos, inspiradas en sus principios de organización por parentesco y, principalmente, en formas corporativas cuyo liderazgo era a menudo por elección. Proveyeron una organización social sustituta al del parentesco, arrasado por la travesía y el régimen de esclavitud. En un comienzo, estos principios se desenvolverían, en alguna medida, en las hermandades o Cofradías de la Iglesia Católica; pero las formas más importantes de organización con autonomía de la Iglesia se encuentran en la documentación de las denominadas *Naciones* africanas a lo largo de toda América (Thornton 1992:220).

En cualquiera de las grandes ciudades, especialmente en Iberoamérica, las *Naciones* acostumbraban marchar en procesión, tocando sus instrumentos y bailando en varios festivales y días consagrados, especialmente el día de Reyes y en el carnaval, con el antecedente de las cofradías en el Corpus Christi. En la mayoría de los casos, estas *Naciones* elegían sus reyes y reinas en eventos que se conocieron como *coronaciones* (cf., para Cuba, Ortiz [1921]1992, León 1984; para Brasil, Martins 1997, Tinhorão 2000; para el sur de Estados Unidos, Sterling 1994). De Montevideo han quedado crónicas del siglo XIX de las fiestas de los 6 de enero como fiestas de los reyes de las *Naciones* (Suárez Peña 1924; Barrán 1991; Goldman 1997; Alfaro 1998) y, en particular, de la fiesta y procesión de los Reyes Congos que se remonta al período luso-brasilero en el primer tercio del siglo XIX (Auguste Saint-Hilaire 1820, y Alcides d'Orbigny 1827, citados en Ayestarán 1953 y Verdesio 1996).

El término *candombe* aparece, en Montevideo, como denominación de eventos con música y danza de las *Naciones* que el gobierno restringe en 1839 (Ayestarán 1953). En Buenos Aires, en las primeras décadas del siglo XIX, las *Naciones* o *Sociedades* eran también denominadas *candombes* (Andrews 1989), término que se distinguía de *milonga*; mientras los *candombes* implicaban identificaciones por orígenes regionales (por ejemplo Congos, Minas, Benguelas), las *milongas* denominaban lugares-eventos indistintos a esas identificaciones (Chamosa 1999). El caso de Buenos Aires muestra cómo las denominaciones de estas organizaciones implicaron reagrupamientos regionales vastos que sirvieron como elementos de identificación: bajo una misma denominación se encontrarían individuos cuyas sociedades de origen en Africa habrían estado muchas veces confrontadas o con cierto alejamiento, pero que, en las nuevas condiciones sociales, se unían y se diferenciaban contrastivamente de otros más distantes en su cultura. Sugerentemente, se tratarían estos *candombes* de formas sociales basadas en principios estructurales (en un plano simbólico) de organización social tales como el segmentario por linajes, en los cuales, la agregación mayor de unidades se encontraría en la *milonga*. Modelos etnográficos de este tipo de sociedades segmentarias y de linajes en Africa se encuentran en estudios clásicos como los de Evans-Pritchard ([1940]1960) y de Fortes (1962).

A diferencia de los principios de organización social, los principios de producción cultural como la música y la danza fueron, al parecer, los elementos culturales africanos que más resistieron y lograron continuidad en las Américas. Se encuentra música africana, basada en sistemas polirrítmicos complejos, en todas las regiones a pesar de la gran diferencia de estilo y performance. Aunque se conoce muy poco de este primer proceso en las Américas, en los eventos de las *Naciones* seguramente surgirían nuevos lenguajes musicales como análogos a lenguas francas, resultantes de las interacciones entre los agentes de las varias tradiciones musicales que se encontraban juntos. En cada región de las Américas, aún por pocos que fueran los músicos que llegaron en el comercio de esclavos, fueron suficientes como para crear una nueva cultura musical basada en principios culturales africanos, sugiere Thornton (1992:226).

Con la imposición desde el Estado de un primer proyecto de modernización, iniciado en Uruguay al igual que en los demás países de la región en las décadas de 1870-80, los afrodescendientes se fueron reagrupando en nuevas formas sociales. A la vez

puede comprobarse una continuidad de los eventos anteriores, el período de carnaval y el Día de Reyes, protagonizados por nuevas formas de asociación de carácter recreativo, conocidas primero como *Sociedades de Color* desde 1865 y, luego, con el correr de la década de 1870, como *Sociedades de Negros*. Con la virada del siglo se establecería la denominación *Sociedades de Negros* y *Lubolos* para asociaciones numerosas y de integración racial mixta de acuerdo a las categorías relacionales raciales (cf. Alfaro 1998; Goldman 1997).

Al presente, estas asociaciones ensayan, desde el mes de enero, temas cantados y tamborileados y danzas para las presentaciones y competencias, en escenarios de teatro popular, durante el “carnaval” de Montevideo: un período que abarca la mitad del mes de febrero e inicios de marzo. Los desfiles que estas asociaciones realizaban separadamente en carnaval, cada una en diferentes localidades urbanas (*barrios*) de pertenencia, fueron unificados e incorporados en 1956 al calendario estatal de carnaval en un único gran desfile denominado *Las Llamadas*. El desfile constituye un ritual que cierra el ciclo de las *salidas de tambores* durante el año, presentándose cada grupo frente a la sociedad mayoritaria, a un jurado y a los medios de prensa.

Los eventos conocidos como *los tambores* (o *salidas de los tambores* entre otras denominaciones) acaecen, durante buena parte del siglo XX, en varias localidades urbanas de clase trabajadora con núcleos poblacionales afrodescendientes. Son protagonizados por orquestas de tambores, entre 10 a 80 y más ejecutantes, los días festivos no-laborales a lo largo del año. Se trata de una manera de hacer música tocando, cada ejecutante un tambor, en marcha en una disciplinada formación en la calle, durante un recorrido de ida y vuelta de un *barrio* a otro.

44 Los aspectos de continuidad y de transformación del desfile de carnaval de las *Sociedades* durante el siglo XX con respecto a las procesiones de las *Naciones* y el cortejo de los Reyes Congo en el siglo XIX, pueden ser considerados colocando en foco un particular proceso de cambios e interacciones en el contexto social y cultural urbano de Montevideo. En este proceso emergen, a fines del siglo XIX, los grandes caserones de viviendas multiunidades (denominados estigmatizadamente *conventillos* por la sociedad envolvente) como lugares de nucleación de la población afrodescendiente y de reproducción de elementos culturales de las anteriores *Salas de Nación*, vertidos a las comparsas de las *Sociedades de Negros* y *Lubolos* (Alfaro 1998:152).

Las nuevas situaciones - la competencia regulada por el estado en el teatro municipal, las presentaciones en los teatros de *barrio*, el desfile competitivo único - pueden comprenderse como sucesivos encorchetados (*bracketings*, en el que sentido que define Goffman [1974]1986:261-69), del ritual del *candombe*, transponiéndose del marco local al marco nacional. Así, sobre el escenario del teatro municipal el cortejo de los personajes y la orquesta de tambores representan el ritual del desfile en la calle al inicio del carnaval, un cuadro de baile de *candombe* de una *Sala de Nación* en el siglo XIX, una escena de baile en un *conventillo*, la representación en el *tablado* (un teatro de *barrio*); sobre el escenario del desfile en la calle, las asociaciones carnalescas representan el cortejo, transpuesto del *barrio* al desfile espectáculo, de la *Sociedad de Negros* con sus emblemas, sus “mayores” y su *candombe*.

(2)

Luego de esta breve introducción, la cuestión que quiero focalizar concierne a los principios culturales aportados por los músicos africanos llegados forzosamente como esclavos a Montevideo. Algunos aspectos se presentan como invariantes culturales: tal el principio de organización social para la producción cultural basado en la *senioridad*

de los músicos/tambores, principio que guía la formación espacial del grupo y el orden interactivo en la performance (cf. Ferreira 1999).

Varios otros aspectos aparecen como resultantes de transformaciones en el contexto urbano de clase trabajadora de Montevideo. Por un lado, la legitimidad y competitividad del carnaval favoreció la formación de grandes orquestas de tambores, instrumentos y técnicas de producción sonora potentes, así como ‘ensayos’ extendidos en el año conformando nuevos espacios ritualizados. Por otro lado, la valoración de la poli-ritmicidad de esta música implica habilidades, marcos de interpretación perceptiva y habitus in-corporados, jugados en el acceso a la membresía al grupo y en la construcción de fronteras con la sociedad envolvente. Las categorías relacionales “negros” y “blancos” son reunidas por los actores en la relación de pertenencia al *barrio*; las performances de carnaval definen el término *lubolo* como una categoría situacional de los actores “blancos” frente a la sociedad envolvente. El término *barrio* refiere aquí a una comunidad, red conectiva abarcando vínculos de parentesco, de afinidad atenuada, de amistad y vecindad, en torno a localidades urbanas de mayor densidad poblacional afrodescendiente, en especial, históricamente, los denominados *conventillos* (cf. Alfaro 1998). En el plano simbólico, el *barrio* surge de los eventos de la comparsa en torno al carnaval y su preparación y, del grupo de tamboreo a lo largo del año, en tanto rituales constitutivos de identidades y categorías sociales (Ferreira 1999).

Respecto a la música de tambores me interesa mostrar, especialmente, como la determinación y el análisis de sus características formales y principios de producción pueden aportar elementos de discusión del grado de continuidad y de transformación culturales. Para ello comenzaré considerando una categoría relacionada con la música que es la cultura material con la que se hacen las herramientas de producción sonora: los instrumentos musicales. En la siguiente sección consideraré una comparación de algunos trazos de orden rítmico; enseguida, me referiré a las habilidades de los actores - los comportamientos conceptualizados como la alternancia de *llamados y respuestas* - y, finalmente, al modo de organización polirrítmico de la música.

45

Los africanos dislocados forzosamente de regiones tropicales a zonas templadas de Norte América o al Río de La Plata, se encontrarían con que parte de su cultura material habría de alterarse debido a la carencia de materiales apropiados, las exigencias del clima, o regímenes botánicos y zoológicos diferentes. Thornton muestra que, dentro de este conjunto de limitaciones, los africanos pudieron ejercer aún alguna elección. Para la creación de los complejos rítmicos de la música africana necesariamente se requieren una variedad de instrumentos de percusión, tambores de diferentes formas y medidas, campanas y sonadores. La construcción de estos instrumentos depende, entonces, de las posibilidades y de las alteraciones de la cultura material y, en consecuencia, su existencia es tan dinámica como la propia sociedad (Thornton 1992:209, 226).

Observa Kazadi wa Mukuna (1994) que instrumentos como el pluriarco *tshihumba*, la *mbira* Angolana, prominente entre los esclavos en Brasil, no se encuentran más que en museos; igualmente sucedió con el *balafón* o *marimba* - forma de xilófono - en Cuba (Ortíz [I]1954) y en Uruguay, junto a *mazacalles* y *porongos* (Ayestarán 1953:94). La *mazacalla* era una maraca (pero no en par, sino de una) constituida por dos conos de hojalata unidos por sus bases, con chumbos dentro y un mango. El *mate* o *porongo* era una calabaza cubierta por una red de hilo cruzada con conchillas. Otros instrumentos existentes en Uruguay, siguiendo a Ayestarán (1953), fueron la *tacuara* (un tramo de caña gruesa apoyado sobre horquetas), y la *huesera* (huesos de ovinos enhebrados en sus extremos en forma de escalera sobre las que se arrastra un hueso).

Cuando los instrumentos están vigentes, señala Kazadi wa Mukuna (1994:11), es porque fueron re-interpretados y porque recibieron nuevas funciones en nuevas manifestaciones culturales. Algunos instrumentos, como el tambor de fricción *puita* en Bra-

sil (la *cuica* de las Escuelas de Samba) o el *kinfwiti* en Cuba (en los rituales Abakuá), y el *mbulumbumba* (el *berimbau* de la *Capoeira*) se encuentran aún en pleno uso. En Montevideo, desde las *Naciones* a las *Sociedades de Negros* fue progresivamente privilegiado el *tambor* (en tres tamaños) como exclusivo elemento musical central (Alfaro 1998:147-49). La construcción de tambores respondió, en las urbes costeras portuarias, al uso extendido de pipas, barriles o barricas como contenedores de mercaderías hasta mediados del siglo XX. El trabajo en puertos y depósitos hizo disponibles barricas y técnicas de toneleo, permitiendo el desarrollo de una variedad de tambores en torno al Atlántico: en Africa Occidental (cf. Jones 1959; Ladzekpo 1980); en Cuba, las *tumbadoras* en La Habana: (cf. Ortíz, v.III, 1954; León 1984; Olivero 1991); en Brasil, los *atabaques* en Salvador, Bahia (Alvarenga 1950); en Uruguay, los *tambores* en Montevideo (Ayestarán 1953; Ferreira 1997).

Una cuestión conexas a los instrumentos musicales concierne a su decoración en diseños geométricos. Estos diseños se encuentran en Africa en cerámicas, instrumentos musicales, cestos y telas. En América las posibilidades que como esclavos tuvieron los africanos y sus descendientes de producir estos objetos fueron forzosamente muy limitadas. En muchos casos, los principios culturales que los guiaban se habrían perdido pronto si no hubieran podido hacer algún tipo de elección particular entre una variedad de objetos disponibles y decorar allí donde pudieran hacerlo. La elección del objeto o del diseño de la decoración, sugiere Thornton (1992:224), habría sido guiada sobre la base de aquel conjunto particular de principios culturales.

46 La pintura decorativa en filetes entrecruzados de los tambores afrouruguayos (de lonja fijada por claveteado) es observada por Ayestarán (1953:100) quien le adujo una razón funcional. Sería ‘el recuerdo gráfico de un “hecho funcional” que no existió... el recuerdo de las cuerdas cruzadas que sirven para templar la lonja’. Sin embargo, Herskovits ha señalado las cenefas de líneas quebradas o en zigzag como el motivo característico de la decoración de los tambores dahomeyanos, con independencia de su sistema de tensión por cordales en zigzag fijados a cuñas. Este mismo diseño geométrico es encontrado por Vinueza (1988:63) ‘en la decoración de los tambores del Cabillo Arará de la localidad de Perico y en los motivos tallados de los [antiguos] tambores Arará, registrado en el fondo del Museo Nacional de la Música [en Cuba]’.

Tomando en cuenta la apreciación de Thornton, es posible entonces que, a diferencia de la explicación funcionalista de Ayestarán, el principio cultural que guiase aquella decoración de tambores en Montevideo respondiese al mismo principio africano que el de la decoración de los cubanos. Los Arará en Cuba tienen origen en la sociedad de los Arará Mahinos, los Mahí al norte del antiguo Dahomey, actual Benin (Vinueza 1988). Sugestivamente, corresponden a los Magí en Montevideo en el siglo XIX, de cuya *Sala de Nación* se encuentran varias referencias (Suárez Peña 1924:51; Bottaro 1934 y Ayestarán 1953:63; Carlos Baiz, fuente oral, citado por Pereda Valdés 1941:94; Jauregui 1944:16).

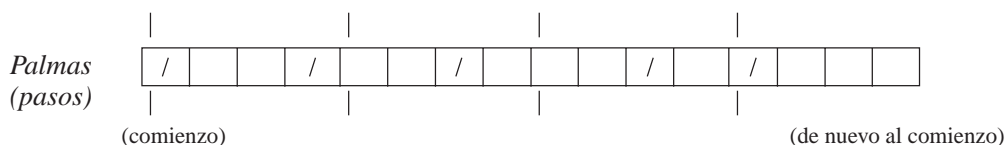
(3)

Presentaré ahora tres análisis en que argumentaré la comparabilidad de la música afrouruguayana en varios ejes a través del Atlántico Sur; la determinación de ciertas invariantes me permitirá avanzar algunas consideraciones de su dinámica histórica y de sus características culturales afro-atlánticas. El primer análisis es en un eje de América del Sur al Caribe, en que plantearé una comparación en el nivel de superficie del discurso musical: la rítmica de dos elementos musicales independientemente de los planos tímbricos en que se producen. En el segundo tomaré las conceptualizaciones de

los propios actores para relacionarlas con características que abarcan el conjunto de las músicas afroamericanas y africanas. En el tercero plantearé una comparación de la música afrouroguaya con la música africana en un nivel de análisis de la música como sistema, con la aplicabilidad de una metodología formalizada.

Utilizaré, como una metáfora visual que permita la comparación, esquemas lineales de signos encuadrados representando secuencias de acciones/sonidos que, eventualmente, el lector podría ejecutar. Puede considerarse el esquema como una cinta de papel que se cierra sobre sí misma o, mejor, como un collar de cuentas de colores. La percepción auditiva de la ejecución continuada correspondiente a un esquema es análoga a la percepción visual, o imagen fija, del collar abrochado, o de la cinta de papel con los extremos izquierdo y derecho pegados formando una banda cilíndrica. Puede observarse que el esquema, cinta o collar, tiene cuatro marcas especiales equidistantes arriba y abajo, una de las cuales, la primera es donde se juntarían los extremos. Estas cuatro marcas representan los pasos alternantes del caminar en la marcha. Ejemplo:

Ritmo de palmas en el candombe



Los signos y recuadros codifican visualmente las cualidades sonoras, las acciones y los momentos para producirlos. El esquema es una forma de representación analítica o 'cinta de actividad' en el sentido que define Goffman ([1974]1986:10) de una tanda de sucesos analíticamente marcada para su estudio. Más específicamente, corresponde al concepto de Schechner de 'cinta de conducta', en el sentido de una serie de sucesos recurrentes de 'conducta restaurada' de los actores (Schechner 1985:118; 2000:107).

En el siguiente cuadro asociamos a cada signo visual la denominación local del golpe y una descripción corriente en manuales y textos sobre percusión afrocaribeña, incluyendo la jerga en inglés (cf. Sulsbrück 1986; Olivero 1991; Mauleón 1993). Algunos de los signos son empleados en esta literatura; otros, más específicos del tamboreo de *candombe*, derivan de un trabajo anterior (Ferreira 1997).

Signos gráficos

Signo	Denominación	Descripción (músicos diestros: mano izquierda y palo en la derecha)
G	<i>galleta</i>	galleteado abierto (open slap)
X	<i>tabla</i>	galleteado apretado (closed slap)
●	<i>mano</i>	golpe abierto de mano (open hand)
O	<i>masa</i>	golpe apoyado de mano al centro (center closed hand)
∅	<i>palo</i>	golpe abierto con el palo (open stick)
+	<i>tapado</i>	golpe de palo con la mano asordinando (hand muted stick stroke)
T	<i>timbaleteado</i>	golpe de palo tangencial al parche (rim-shot)
/	<i>madera</i>	golpe de palo en la caja del tambor (stick stroke on drum's wood body)
⊕	<i>masa y palo</i>	golpe simultáneo de mano apoyada al centro y de palo (center closed hand and stick stroke)

Golpes más comunes en los tambores de *candombe*:

G, X, ●, O	golpes de <i>mano</i> (izquierda)
∅, +, T, /	golpes de <i>palo</i> (mano derecha)
⊕	golpe simultáneo de <i>mano</i> y <i>palo</i>

En principio propongo que la comprensión y la comparación entre sí de esta clase de esquemas no deberían ofrecer más dificultades en un discurso etnográfico que la presentación y comparación de esquemas de distribución espacial de una aldea, o de fórmulas rituales mágicas repetitivas en un idioma nativo como presentaba Malinowski ([1922]1984). Es decir, parto de la suposición que características de repetición, simetría o asimetría, simultaneidad o alternancia, puedan ser relativamente evidenciadas de la observación visual de estos esquemas y la lectura del texto.

Estas secuencias de pequeños cuadros iguales que presento para el análisis comparativo se basan en un sistema de notación desarrollado originariamente por Koetting (1970) y denominadas Sistema Base de Unidades de Tiempo (TUBS). El supuesto básico es que cada cuadro sucesivo ocurre a intervalos iguales de tiempo. Es preciso advertir que tal suposición reduce el fenómeno en otros aspectos, y especialmente, pasa por alto el hecho de que la producción del fenómeno se basa en hábitos corporales y marcos perceptivos que responden a un orden de racionalidad distinto de aquel de una división del tiempo abstractamente exacta. En efecto, esta última concepción trae el sesgo de la racionalidad de la modernidad europea, con el predominio de la representación visual del fenómeno musical, la medición cronometrada del tiempo y su división en partes iguales. Mientras, hecha esta salvedad, la hipótesis me permitirá aquí el tipo de análisis comparativo que quiero avanzar.

48

(3.1)

Las habaneras han sido relacionadas con la música de los afrouruguayos y con la milonga en el Río de la Plata; se ha dado la explicación de que habrían llegado con el comercio, entre Montevideo y La Habana, de tasajo por azúcar, económicamente bien importante hasta el último cuarto del siglo XIX (cf. Faraone 1997:50, 81). Asevera Ayestarán (1953:3) que en 1870 las *Sociedades de Negros* cantaban habaneras. El lugar de Montevideo, ciudad-puerto, en la construcción del ‘complejo del Atlántico Sur de esclavos, azúcar y plantación’, implicaba la contrapartida de las exportaciones de tasajo para los centros de este complejo: Brasil y Cuba. Los mismos barcos que llevaban tasajo y cueros, traían azúcar en barriles y agentes que aportarían a los afrouruguayos estilos y prácticas culturales como la habanera.

A mediados del siglo XX, las habaneras en Montevideo son realizadas por las *Sociedades de Negros* y *Lubolos* y orquestas de baile de carnaval, tomando como referente las habaneras y sonos compuestos por el afrouruguayo Pedro Ferreira (Pedro Rafael Tabares) en la década del 50. El disco y las orquestas cubanas en gira constituyeron los vehículos que mantuvieron y renovaron el contacto cultural entre el Caribe y el Río de la Plata. El ‘espíritu’ con el que se tocan, cantan y bailan estilizadamente estas habaneras y sonos, como el de sus homónimas afrocubanas, sugiere la conclusión de Maultsby (1990) cuando señala que ‘la gente negra crea, interpreta y experimenta música a partir de un cuadro africano de referencia el cual da forma al sonido, a la interpretación y al comportamiento, haciendo de las tradiciones musicales negras un todo unificado a lo ancho del mundo’.

La *base* musical, tocada en la membrana del tambor grande (*piano*) afrouruguayo (Ferreira 1997), es coincidente, cuadro a cuadro, al *baqueteo*, patrón básico del danzón afrocubano (evolución de la habanera), producido por percusión sobre la caja (*paila*) de las timbaletas (Mauleón 1993). Sólo en las dos repeticiones de golpe abierto del tambor puede verse una divergencia pero, tratándose del mismo sonido anterior, no se modifica la correlación general. Si bien hay una inversión de planos tímbricos - el tambor grande da los sonidos más graves y las cajas de las timbaletas dan los sonidos más agudos - ambos instrumentos respectivamente son centrales a cada expresión.

**Baqueteo del danzón afrocubano y tambor *piano* (grave)
en la habanera afrouruguayo**

<i>Banqueteo</i>															
Tambor grande (sin usar percutor)	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/
	O	+	X	+	●	●	O	X	X	X	●	●	●	●	●
		md	mi		mi	md	md		md			md	md		

Metodológicamente, esta clase de comparación entre dos patrones aislados corresponde a un nivel de superficie del texto musical: es el tipo de comparación que más corrientemente se realiza cuando se consideran los elementos musicales recortados como trazos culturales.

(3.2)

Ahora presentaré una comparación que implica características del conjunto de las músicas afroamericanas y africanas, en un nivel de comportamientos conceptualizados de los actores.

El caso del *candombe* presenta una clasificación local de los tambores (herramientas) y de los músicos (actores) en tres categorías que responden: (1°) a tres tamaños de instrumento y correspondientes planos sonoros - menor/agudo (*chico*), mediano/medio (*repique*) y grande/grave (*piano*); (2°) a respectivos patrones de acción e interacción performática (cintas de conducta) que se esperan del ejecutante (habilidades) y, (3°) a conceptos verbalizados e incorporados que guían la acción e interacción de los ejecutantes en cada categoría y que implican la consciencia de saberse capaz: - “se es *chico*”, “se es *piano*”. En la elección del tambor, Fernando “Lobo” Nuñez, músico y director de grupo de tamboreo, se sitúa como sujeto moral, relacionando una estética con una ética, la consciencia de admitir qué se sabe tocar y el resultado sonoro de ese tocar evaluado en esa sociedad de músicos:

“A mí me gusta tocar el piano, yo siempre voy con mi tambor, pero si ese día no tengo un tambor y en ese momento hay un chico para tocarlo lo toco; es el tambor que uno conscientemente sabe que puede tocar, o sea, la consciencia es lo principal: yo sé que toco mejor el chico y me cuelgo un chico; es ésa, o sea, el que elige también es a elección, pero no podés elegir lo que no sabés”.

Substancialmente la consciencia aparece aquí como un asunto de ser-capaz, como la idea de *praktognosis* que Merleau-Ponty expresó en su máxima: ‘[1]a conciencia es, antes que nada, no un asunto de lo que piense sino de lo que sea capaz’. Esta

perspectiva fenomenológica es notablemente explorada por Lindsay (1996) en relación al aprendizaje de música de percusión afrocubana.

El comportamiento de los ejecutantes durante la producción musical en *los Tambores* y *Las Llamadas* puede analizarse como un sistema interaccional en co-presencia, análogo al del habla (alternancia de hablantes en una comunidad de discurso). La conceptualización de los ejecutantes de tambores medianos destaca su comportamiento como “llamar” y “contestar”, como una “conversación” en la que “un repique habla y el otro le contesta”; pero “tiene que tocar otra cosa y no repetir como un loro” recomienda Benjamín Arrascaeta, músico experto de tambor de *candombe*, percussionista, fundador y director de una orquesta de baile popular.

En el siguiente ejemplo de dos tambores medianos, mientras el primer ejecutante toca el patrón estándar recurrente de caja, el segundo ejecutante hace una propuesta: “habla”. En la secuencia inmediata los papeles se invierten; el primer ejecutante responde a la propuesta con una parte de un patrón estándar; mientras, el primero toca ahora el patrón estándar recurrente de caja. Este comportamiento interactivo puede ser continuado durante varias secuencias, involucrar a más ejecutantes, y resultar en momentáneas superposiciones del “habla”.

Ejemplo de dos tambores repique (sonido medio) alternándose

Repique 1:	/			/			/			/		/			
Repique 2:		G		T		G		T		G	∅	∅	G		/

sigue

Repique 1:		G	∅	∅	G	T		G	/	G	∅	∅	G		/
Repique 2:	/			/			/	T			/		/		

Otras formas de descripción de los actores son, por un lado, en términos de orientación espacial y energética: “uno sube”, toca sobre el parche del tambor con potentes golpes de *galleta*, “mientras el otro baja”, toca en la caja del tambor sólo con el percutor (Nuñez). Por otro lado, en términos de las normas de la interacción para la producción musical: “mientras uno llama a subir a los chicos”, para que aumenten la velocidad, “el otro hace *madera* para ordenar a los pianos”, para que sus golpes sean bien coincidente (Arrascaeta).

En suma, puede considerarse en esta característica interaccional la continuidad de uno de los aspectos de la música africana tradicional que ha sido más enfatizado por la etnomusicología, justamente el ‘sistema de llamado y respuesta’ (cf. Jones 1959, Nketia 1972).

Otro aspecto del carácter interactivo conceptualizado entre los ejecutantes es el del toque permanente de los tambores menores guiando el pulso del conjunto. Los golpes guía (**G**) ocurren entre 110 y 150 veces por minuto, según el estilo de cada grupo/barrio de *tambores*.

**Toque de los tambores *chico* (agudos)
más toque *base* de los tambores *piano* (graves)**

		G	\emptyset	\emptyset		G	\emptyset	\emptyset		G	\emptyset	\emptyset		G	\emptyset	\emptyset
Chicos					=					=				=		
Marcha - pies																
Algunos <i>Pianos</i>		\oplus			\emptyset		O			\oplus			\emptyset	\oplus		+

La ejecución de estos golpes en el tambor menor es realizada con un movimiento regular amplio del brazo y parcialmente del antebrazo de la mano que golpea y vuelve: la percepción no sólo es auditiva sino cinestésica permitiendo la sincronización del movimiento entre los músicos. Este comportamiento colectivo es descripto metafóricamente como “ir remando” por Jorge da Luz, un experto músico de tambor del barrio Cerrito.

Los tambores menores son considerados como “péndulo” del grupo: los tambores grandes se guían por los golpes *galleta* (**G**) de los tambores menores y tocan, por su vez, los muy graves golpes *masa* (\oplus) en que “la mano queda apoyada con todo el peso del brazo”. Mientras los movimientos en los tambores menores trazan un eje vertical en el que “la mano pega”, los movimientos en los tambores grandes trazan un eje horizontal en el que “la mano amasa” (Nuñez). Las metáforas sugieren no solo dimensiones cinestésicas sino su combinación con la dimensión sensorial del tacto, un aspecto cognitivo a menudo desconsiderado del análisis como consecuencia de sesgos culturales eurocéntricos, observa Kauffman (1979:252-53).

En su conjunto estas características conceptualizadas por los actores, el tambor menor como guía de la performance colectiva, corresponden a dos conceptos analíticos centrales que define Nketia (1982:125 y 132) para la música africanatradicional: (1°) la ‘línea de tiempo’, en este caso en una variedad de ‘pulsación regular’; (2°) la articulación de este pulso regular en tiempo estricto en ‘movimientos corporales regulares’.

(3.3)

Finalmente, para un planteamiento de argumentación en un nivel de análisis estrictamente formal del lenguaje musical, me he basado en el desarrollo que realiza Arom de un conjunto de parámetros estructurales cuantificados para sus estudios de la música centroafricana: organización de la estructura rítmica, contrametricidad, ambigüedad (Arom 1984:55; 1985:393-94). La aplicación de esta propuesta analítica a la música afrouruguaya de tambores (Ferreira 1995:180) me permitió avanzar en que, el propio hecho de la aplicabilidad del método más el nivel de los índices resultantes muestran una estrecha correlación con los resultados del análisis de los sistemas polirrítmicos tradicionales centroafricanos, extensibles ‘con confianza’, sugiere Arom (1984:64), a ‘muchas otras partes del Africa Negra’.

Si Arom adelanta la posibilidad de un nivel de comparación formal de lenguajes musicales en Africa, a partir de la conclusión de mi trabajo sugiero ampliar ese nivel de Africa a América. Esto generaría subsidios para comparaciones espaciales – áreas geográficas - y dinámicas - cambios históricos - de los sistemas musicales polirrítmicos en cuanto sistemas y no meramente de trazos aislados de esos sistemas como es más corriente.

Presentaré aquí brevemente una comparación de tres casos. El primero es la orquesta de tambores de tres, cuatro o más músicos entre los Ewe-Akan de Ghana, incluyendo además de los tambores una doble campana (un idiófono en la clasificación de la organología, cf. Casanova Oliva 1988). El estudio de Jones (1959) encuentra un tipo de estructura en esta música que no es exclusiva de los Ewe-Akan de Ghana, demostrando que la misma estructura se encuentra en la música de tambores de los Lala de Zambia, dos zonas de África geográficamente muy distantes entre sí; esta comprobación sustenta la generalización posterior de Arom (1984). El segundo caso es la batería de comparsa de *conga* en el carnaval de La Habana, la cual incluye varias tumbadoras, bombo, caja y sonadores (claves, cencerros, clasificados en la organología como idiófonos). El tercero es la batería de tambores de *candombe* en Uruguay, que puede consistir de tres a más de setenta músicos de tambor exclusivamente (los golpes de percutor sobre la caja del tambor corresponden a la clasificación de idiófono). En los tres casos consideraré la articulación de dos variedades de ‘líneas de tiempo’ (Nketia 1982:125, 132): (1ª) una es de ‘pulsación regular’, visualmente observable en los esquemas por la repetición cuatro veces de un mismo agrupamiento de signos; (2ª) la otra es de ‘pulsación irregular’, visualmente observable por una combinación de signos y espacios que no presenta repeticiones tan evidentes.¹

Estructura de líneas de tiempo africana-occidental (cf. Jones 1959; Chernoff 1979; Dauer 1983)

Idiófono	/		/		/	/		/		/		/
Tambor agudo		●	∅		●	∅		●	∅		●	∅
		mi	md		mi	md		mi	md		mi	md

52

Estructura de líneas de tiempo en la conga afrocubana (cf. Mauleón 1993; Olivero 1991)

Idiófono - Claves	/			/			/			/		/				
Tambor agudo		●	X	X			●	●			X	X			●	●
			mi	md			mi	md			mi	md			mi	md

Estructura de líneas de tiempo en el candombe afrouuguayo (cf. Ferreira 1995)

Idiófono - Madera	/			/			/			/		/			/			
Tambor agudo		G	∅	∅			G	∅	∅			G	∅	∅		G	∅	∅
		mi	md	md			mi	md	md			mi	md	md		mi	md	md

¹ Pueden escucharse ejemplos de estas músicas en las siguientes grabaciones:
African Rhythm and African Sensibility. Demonstration tape recorded by John M. Chernoff. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
Congas por Barrios. Grupo de “Pello el Afrokan” (Pedro Izquierdo). Areíto LD-4471. La Habana: EGREM, 1988.
Candombe - Uruguay: Tambores del Candombe. “Agrupación Lubola ‘C’ 1080”, dirección Waldemar Silva (tambores del barrio Sur); Sergio Ortuño, José García, Miguel García (tambores del barrio Palermo); Carlos Pintos, Daniel Abal, Juan Quintana (tambores del barrio Cordon). DC Buda Records 92745-2, París: Musique du Monde, 1999.

Los tres casos pueden ser caracterizados como sistemas musicales fundados en base a un núcleo estructurante consistente de, (1º) un patrón fijo en los tambores agudos que regula la velocidad e impulso del grupo, más, (2º) un patrón fijo en un idiófono que ordena el tiempo en que se suceden los eventos performáticos - puntos de inicio y de finalización de otros patrones – ‘macro período’ como define Arom (1985:411). Sugiero la noción de núcleo estructurante como una unidad mínima de articulación, formada por dos patrones relativamente fijos de características morfológicas y tímbricas contrastantes, constitutiva del marco de actividad que produce y define un tipo de música. Fundamento analíticamente esta noción en la comparación del conjunto de características de los patrones y su comportamiento performático en los tambores de *candombe* (Ferreira 1995).

En el caso del *candombe* y de la *conga* cabe precisar que el núcleo estructurante es constituido también por el patrón fijo de los tambores agudos y por un patrón relativamente fijo en los tambores más graves, funcionalmente equivalente al patrón en el idiófono:

Estructura de líneas de tiempo en la conga afrocubana (cf. Mauleón 1993)

Idiófono - Claves	/			/				/			/		/			
Tambor agudo			X	X			●	●			X	X			●	●
Tambor grave	+			∅			O		+				+			

Estructura de líneas de tiempo en el candombe afrouruguayo (cf. Ferreira 1997)

Idiófono - Madera	/			/				/			/		/		/	
Tambor agudo		G	∅	∅		G	∅	∅		G	∅	∅		G	∅	∅
Tambor grave	⊕			∅		O			⊕			∅	⊕		+	

En ambos casos los primeros, segundos y quintos golpes de idiófono coinciden con golpes del tambor grave. Particularmente los segundos golpes corresponden a los golpes graves más sonoros.

Los núcleos de los tres sistemas musicales considerados pueden ser caracterizados por la articulación de: (1º) un patrón simétrico ‘contramétrico’ (ninguno de sus golpes coincide con el apoyo del pie en la marcha), producido en un tambor agudo con un patrón similar de lateralidad (izquierda/derecha); (2º) un patrón asimétrico en un plano tímbrico fuertemente contrastante (campana, claves, percutor contra caja de tambor, tambor más grave). En los términos de Arom (1985:466), se trata de una específica ‘modalidad combinatoria de trazos constitutivos’, definida por su ‘entrecruzamiento estricto’ (entre el patrón del tambor agudo y el segundo patrón). A partir de estos términos, puede concluirse que lo que constituye una invariante cultural en los tres casos considerados es su específica modalidad combinatoria y no los trazos constitutivos en sí.

(4)

Los análisis presentados permiten sustentar, desde distintas perspectivas, la correspondencia de la música afrouruguaya de tamboreo con el tipo de organización rítmica de la música africana tradicional, especialmente la de percusión, caracterizada analíticamente por el espaciamiento de líneas rítmicas organizadas de modo de formar un entramado. En este tipo de organización las partes comienzan en puntos diferentes pero bien específicos del tiempo, están dispuestas de tal modo de implicar el cruzamiento de ritmos y el entramado de líneas (*interweaven*) forma un patrón resultante que guía la interacción (Nketia 1982:134-135; Arom 1985:434, 500). Alternativamente, desde el punto de vista del actor, las líneas básicas están entrelazadas (*interlocked*) como una cerradura y su llave (cf. Jones 1959). Este tipo de organización musical responde al principio cultural general que define Kazadi wa Mukuna (1994:13) como *Africanismo*, 'el cual no es material sino conceptual y subyacente al proceso organizativo de las prácticas musicales en América'.

El estudio de los *Africanismos* y el debate sobre la dinámica cultural han dado atención a las formas características en que una cultura cambia; una es a través de su propia dinámica interna, otra es a través de interacciones constantes con otras culturas. Los africanos en el mundo atlántico tuvieron interacciones con otros africanos de una variedad mucho mayor de sociedades que las que podrían tener en la propia África y, además, tendrían interacciones con la cultura europea. El proceso del esclavismo y, luego, de la modernización impactaría diferentemente en los distintos elementos culturales y de acuerdo a las distintas historias de dominación. 'De esta masa de interacciones', señala Thornton (1992:211), 'emergería gradualmente una cultura afroatlántica, no necesariamente homogénea a lo largo del Atlántico, de hecho, desplegando variaciones regionales substanciales, pero moldeada por estas nuevas fuerzas en una nueva creación'.

54

Mientras que las *Naciones* en áreas urbanas de Brasil y de Cuba consiguieron preservar sus idiomas en ocasiones ceremoniales religiosas (especialmente en canciones rituales), en Uruguay fueron desapareciendo idiomas y *Naciones* con el impacto del proyecto de modernización laico desde el último cuarto del siglo XIX. Por el contrario, en todos los casos considerados, tanto la estructura de los sistemas musicales como el modo colectivo de producción musical, han cambiado menos que cualquier otro elemento cultural, a pesar de las distintas trayectorias espaciales y temporales en el Atlántico: un sistema en el Caribe, otro en el extremo sur de la diáspora, y otros en el África contemporánea.

Finalmente, del estudio analítico de estos aspectos estructurales de los lenguajes musicales tamboreados, así como del uso de analogías con el lenguaje y el habla, resultan contribuciones al análisis cultural e histórico, especialmente con relación al estudio de los cambios y fijaciones culturales. Demostrar que constituye una invariante cultural - el principio organizativo de ciertos sistemas musicales dispersos en varios locales distantes - permite dar sustento al supuesto de una continuidad temporal de ese principio en cualquiera de los locales en cuestión. La evidencia documentada muestra que, en varias ciudades de América, las *Naciones* marchaban en desfiles en fechas fijas, tocaban sus instrumentos y bailaban en varios festivales y días consagrados. En estos eventos sus músicas entraban en contacto y, seguramente, surgirían intentos de crear una nueva música, que incorporara varias características. En la década final del siglo XIX, los principios culturales de las *Naciones* en Montevideo encontrarían continuidad en las comparsas de las *Sociedades de Negros y Lubolos*, en el ámbito de los *conventillos* y del *barrio* como sugiere Alfaro. En el nuevo contexto ocurrieron nuevos procesos de selección de instrumentos y de músicas, particularmente en dirección a un

aumento de la 'visibilidad' sonora de cada grupo y de su competitividad con grupos rivales de otros *barrios*. Fueron favorecidas habilidades percusivas potentes (el *galleto* y el golpe de *palo*), el tambor de barril con lonja claveteada como único útil sonoro portable más potente y, grupos de tamboreo cada vez más numerosos. Si por un lado se trata de un proceso de cambios culturales, de selección de herramientas y de transposiciones de marcos sociales, por el contrario, como he intentado demostrar, se mantendría una invariante cultural en los principios de organización colectiva de la producción musical.

La consecuencia ideológica de argumentar una invariante cultural consiste en su aporte a la crítica a una historia que ve exclusivamente en el período de la esclavitud el comienzo de la cultura de los afrodescendientes en América. Su versión local concibe el surgimiento de la música de *candombe* "en las murallas del Montevideo colonial", a diferencia de la contradanza, por ejemplo, que "vino de Europa". La distinción operante es entre un origen innoble a ser silenciado (Africa) y un origen noble a ser proclamado (Europa), es decir, una manipulación de la genealogía en el mito (Leach [1954]1977:300). Mas mi interés aquí es en señalar la vigencia en las representaciones colectivas de los esquemas evolucionistas del siglo XIX. Este régimen de representaciones continuó el anterior régimen justificado en la religión cristiana, construyendo a Africa como el lugar periférico del Otro salvaje y a Europa como el centro civilizatorio. Fanon (1963:70) mostraba como 'el colonialismo... se vuelve sobre el pasado de los pueblos oprimidos y lo distorsiona, desfigura y destruye'. En consecuencia, señala Hall (1996:69), Africa es el gran término ausente del triángulo atlántico.

Consciente de que todo saber es saber interesado, he intentado contribuir con este planteo de la existencia de invariantes culturales a la (re)construcción de una cultura de la diáspora afro-atlántica y al conocimiento de un pasado en Africa, en sus sociedades, culturas y valores civilizatorios. Más allá de la demostración estructuralista de la existencia de invariantes culturales, el significado de la vigencia de los principios culturales en la práctica social continúa siendo su capacidad de construcción de identidades. Como ayer, cuando en la esclavitud y la post-esclavitud estos principios culturales constituyeron el registro oculto de un 'Africa que está viva y bien en la diáspora' (Hall 1996:72), hoy su introducción en el registro público implica la tarea de reclamar su reconocimiento como *Africanismos* de una sociedad nacional pluricultural.

Bibliografía

- AGÜERO, Celma. 'Los intercambios del Atlántico Sur - Un proyecto de historia y prospectiva'. En: Döpcke, W. (org.), *Crise e Reconstruções - Estudos Afro-Brasileiros, Africanos e Asiáticos*. Brasília: UnB-LGE, 1998.
- ALFARO, Milita. *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda Parte: Carnaval y modernización (1873-1904)*. Montevideo: Trilce, 1998.
- ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. Porto Alegre: Globo, 1950.
- ANDREWS, George Reid. *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: De la flor, 1989.
- AROM, Simha. *Polyphonies et Polyrythmies Instrumentales d'Afrique Centrale*, vol.2. Paris: SELAF, 1985.
- AROM, Simha. 'The constituting features of Central African rhythmic systems: a tentative typology'. In: *The world of music*, vol. XXIV, nro.1. Amsterdam: Heinrichshofen, 1984.
- AYESTARÁN, Lauro. *La música en el Uruguay*. Montevideo: SODRE, 1953.
- BOTTARO, Marcelino. 'Rituals and Candombes'. In: Cunard, N. (edit.), *Negro (Anthology)*. London: Cunard at Wishart, 1934.

- CASANOVA Oliva, Ana V. *Problemática organológica cubana; crítica a la sistemática de los instrumentos musicales*. La Habana: Casa de las Américas, 1988.
- CHAMOSA, Oscar. "To Honor the Ashes of their Forebears": *Ethnicity, Politics, and Ritual in the African Associations of Nineteenth-Century Buenos Aires*. M.S. Diss. in History, University of North Carolina. Chapel Hill: 1999.
- CHERNOFF, John Miller. *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*. Chicago: The University of Chicago Press, 1979.
- DAUER, A.M. 'Kinesis und Katharsis'. In: Simon, A. (edit.), *Musik in Afrika*. Berlin: Museum für Völkerkunde, 1983.
- EVANS-PRITCHARD, E.E. [1940]. *The Nuer - A description of the modes of livelihood and political institutions of a Nilotic people*. Oxford: Oxford University Press, 1960.
- FANON, Frantz. *The wretched of the Earth*. London, 1963.
- FERREIRA, Luis. "Las Llamadas de Tambores" – *Comunidad e Identidad de los Afrouruguayos*. Disert. Maestría, Dept. de Antropología, Universidad de Brasilia. Brasilia: 1999.
- FERREIRA, Luis. *Los tambores del Candombe*. Montevideo: Colihue-Sepé, 1997.
- FERREIRA, Luis. 'La música de las llamadas de tambores afrouruguayos: una aproximación a sus características estructurales formales'. En: Ruíz, I. y García, M.A. (ed.), *Texto y Contexto en la Investigación Musicológica*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 1995.
- FORTES, Meyer. 'Ritual and Office in Tribal Society'. In: Gluckman, M. (ed.), *Essays on the ritual of social relations*. Manchester: Manchester University Press, 1962.
- GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis - An Essay on the Organization of Experience* [1974]. Boston: Northwestern University Press, 1986.
- GOLDMAN, Gustavo. *Salve Baltasar!*. Montevideo: ed.del autor, 1997.
- HALL, Stuart. 'Identidade Cultural e Diáspora'. En: *Revista do Patrimônio*, (24):68-75. Rio de Janeiro: IPHAN, 1996.
- JAUREGUI, Miguel Angel. *El Carnaval de Montevideo en el Siglo XIX*. Montevideo: Ceibo, 1944.
- JONES, Arthur M. *Studies in African Music*. (2 vols). London: Oxford University Press, 1959.
- KAUFFMAN, Robert. 'Tactility as an Aesthetic Consideration in African Music'. In: Blacking, J., *The Performing Arts - Music and Dance*. Mouton: The Hague, 1979.
- KAZADI WA MUKUNA. 'Ethnomusicology and the study of africanisms in the music of Latin America'. In: *I Coloquio Internacional de Estudios Afro-Iberoamericanos*. Madrid: Universidad Alcalá de Henares, 1994.
- KOETTING, James. 'Analysis and notation of West African drum ensemble music'. In: *Selected Reports of the Institute of Ethnomusicology of the University of California* 1(3):115-146. California: 1970.
- KUBIK, Gerhard. 'A Abordagem Intracultural na Metodologia de Estudos Africanos'. In: Morais, D. (ed.), *Novas Perspectivas em Ethnomusicologia*. Lisboa: Museu de Etnologia, 1989.
- LADZEKPO, Alfred K. & LADZEKPO, Kobla. 'Anlo Ewe Music in Anyako, Volta Region, Ghana'. In: May, E. (edit.), *Musics of Many Cultures*. California: University of California Press, 1980.
- LEACH, Edmund R. *Sistemas políticos de la Alta Birmania* [1954]. Barcelona: Anagrama, 1977.
- LEÓN, Argeliers. *Del Canto y del Tiempo*. La Habana: Letras Cubanas, 1984.
- LINDSAY, Shawn. 'Hand Drumming - An Essay in Practical Knowledge'. In: Jackson, M. (edit.), *Things as They are*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996.
- MALINOWSKI, Bronislaw. 'O poder das palavras na magia'. In: Malinowski, B., *Os Argonautas do Pacífico Ocidental* [1922]. São Paulo: Abril, 1984.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória - O Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- MAULEÓN, Rebeca. *Salsa Guidebook*. California: Music Co., 1993.
- MAULTSBY, Portia. 'Africanism in African-American Music'. In: Holloway, J.E. (ed.), *Africanisms in American Culture*. Bloomington: Indiana University Press,, 1990.

- MINTZ, Sidney W. & PRICE, Richard. *An Anthropological Approach to the Afro-American Past: A Caribbean Perspective*. Philadelphia: n/d.
- NKETIA, Kwabena J.H. 'Les langages musicaux de l'afrique subsaharienne'. In: *La Revue Musicale*, nros. 288-289. Paris: Richard-Masse, 1972.
- NKETIA, Kwabena J.H. *The music of Africa* [1975]. London: Víctor Gollancz Ltd., 1982.
- OLIVERO, Omar. *El Tambor Conga*. Caracas: FUNDEF-OEA, 1991.
- ORTÍZ, Fernando. *Los instrumentos de la música Afrocubana*, vol. I. La Habana: Cárdenas, 1954.
- ORTÍZ, Fernando. *Los instrumentos de la música Afrocubana*, vol. III. La Habana: Cárdenas, 1954.
- SCHECHNER, Richard. 'Performers and spectators transported and transformed'. In: Schechner, R., *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1985.
- SCHECHNER, Richard. *Performance: teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: UBA, 2000.
- STERLING, Stuckey. *Going through the Storm: The Influence of African-American Art in History*. New York: Oxford University Press, 1994.
- SULSBRÜCK, Birger. *Latin-American Percussion*. Copenhagen: Wilhelm Hansen, 1986.
- THORNTON, John. 'Transformations of African culture in the Atlantic world'. In: Thornton, J., *Africa and Africans in the making of the Atlantic World, 1400-1680*. New York: Cambridge University Press, 1992.
- VERDESIO, Gustavo. *La invención del Uruguay: La entrada del territorio y sus habitantes a la cultura occidental*. Montevideo: Graffiti/Trazas, 1996.
- VINUEZA, María E. *Presencia Arará en la música folclórica de Matanzas*. La Habana: Casa de las Américas, 1988.