

NO es necesario efectuar un rastreo demasiado minucioso para advertir la enorme similitud existente entre los aspectos rítmico, melódico, tímbrico y polifónico de la música negra creada en el África Occidental y sus derivados, las distintas especies de la música afroamericana. Evidente resulta que éstas no son sino ramas nacidas de ese tronco.

Desde luego que en la música negra existen principios o elementos universales, lo mismo que en cualquier otra expresión de la cultura humana, puesto que, al fin y al cabo, el hombre es hombre dondequiera que viva y sea cual fuere el color de su piel. Pero merced a la habilidad que demuestra el hombre de tez oscura en la colocación de las acentuaciones rítmicas y las notas de adorno y embellecimiento que brindan variedad y dinamismo a su música; a la curiosa forma en que reitera una misma figura melódica o idéntica frase, imprimiéndole siempre una creciente tensión y una nueva dinámica, y al variado y exquisito manejo de los más diversos e insólitos timbres, así como a los opulentos efectos de polirritmia, ha logrado generar un idioma musical acerca de cuya originalidad hoy resulta ocioso discutir.

En el ámbito de las actividades sociales y las formas de cultura del África Occidental —zona de la que provenía la mayor parte de los esclavos introducidos en el Nuevo Mundo—, en el que la música ejerce tan honda gravitación, los instrumentos musicales alcanzaron un elevado diapasón de desarrollo. Membranófonos, idiófonos, cordófonos y aerófonos de la más variada especie han visto la luz en las distintas zonas de esa parte del continente de ébano. A causa de la prominencia alcanzada por el ritmo en la música africana y en sus derivados americanos, los tambores conquistaron allí una testadura de desarrollo igno-

Música Africana y Música Afroamericana

(Especial para EL MUNDO)

rado por otros pueblos, aun los de Oriente.

Llegado a América, el esclavo, echando mano de los elementos a su alcance —huesos, cañas, troncos de árbol, trozos de hierro o latas—, creó una serie de instrumentos que no son sino adaptaciones de los miembros organográficos utilizados en la mencionada zona africana. A estos instrumentos se agrega, además, el golpeo de pies y manos para señalar los tiempos del compás.

Es así como su música adquiere una compleja estructura rítmica nada fácil de estudiar, aun disponiendo del registro fonográfico y la cinta magnetofónica. Porque, si bien uno de los ritmos de determinada página musical afroamericana puede acusar una configuración simple, cuando se superponen dos o tres y aún más, el resultado es una polirritmia sin duda compleja. Por eso, Dalcroze pudo aseverar que, en la actualidad, gracias a los ritmos negros y orientales, las sucesiones rítmicas han recobrado su libertad, los compases desiguales alternados han llegado a tornarse naturales y las acentuaciones caprichosas ya no asustan a nadie.

El arte tradicional africano encierra en sus arcaas un generoso acopio de proverbios y leyendas, en los que la metáfora está siempre presente, pues entre los nativos, el empleo directo de los vocablos está considerado como falto de imaginación. En el canonero negro, sea del África o de América, la metáfora también fi-

gura de manera prominente, y los cantos con doble intención constituyen uno de los filones más ricos de esa cantera musical.

En cuanto al empleo de los vocablos en las canciones afroamericanas, puntualicemos que se utilizan breves grupos de palabras reiteradas con insistencia. Por lo común, el primero y el tercer versos oficialen de verse, en tanto que el segundo y el cuarto constituyen el refrán, que se repite generalmente de que los idiomas en que estos cantos se entonan son sui generis, pues sobre ellos gravitan, en medida más o menos considerable, según la zona de América en que se generen las canciones, los ricos dialectos africanos, influjo que se observa no sólo en su sintaxis y en su ortografía, sino también en su entonación y aun en el timbre, como sucede en las canciones registradas en la Guayana Holandesa, en las grabadas por nosotros en algunas partes del Brasil y en las captadas en Curaçao.

A este respecto, sumamente provechoso resulta comparar, por ejemplo, canciones genuinamente negras registradas en discos captados con fines etnográficos en estados sureños norteamericanos, como Georgia, Misipi o Carolina del Sur, con grabaciones obtenidas en Nigeria o la Costa de Oro. El timbre, el fraseo, el tempo y la cadencia de las voces acusan un grado de similitud que no deja de sorprender al investigador.

En los países de habla Ingle-

sa, al enfrentarse con la necesidad de aprender el idioma, el esclavo introdujo en la lengua de Shakespeare una serie de variantes en la pronunciación. Suavizó o eliminó por completo todas las consonantes que le resultaban "duras", como la g, la d, la t y la r, imprimiendo al inglés un acento pintoresco, que brinda a sus cantos un exquisito sabor. En este sentido, recordemos las palabras del compositor y folklorista David Guion, quien afirmó que la mitad de la belleza de la típica música negra se halla en la exquisita pronunciación de las palabras, y más aún, en la encantadora "maia pronunciación".

El canonero afroamericano aloja en su seno una serie de especies de diverso carácter, utilizadas con distintos fines, aunque también es común que se empleen de manera intercambiable. En efecto, a menudo un canto de trabajo oficia de canción fúnebre y un himno litúrgico adopta un carácter ballable.

Por otra parte, la doble intención de las poesías sirvió para que las canciones fueran empleadas como medio de entendimiento entre los esclavos de distintas plantaciones, durante la época de la esclavitud, cuando les estaba vedado ponerse en comunicación. Es así como, con frecuencia, canciones religiosas se utilizaban para lanzar sátiras al capataz que dirigía, látigo en mano, las faenas en los plantíos. Esta índole satírica del canonero de la gente de color del Nuevo Mun-

do constituye un africanismo, pues en el continente negro los cantos irónicos aparecen con frecuencia y su influjo se ha hecho sentir en todos sus derivados afroamericanos, desde los blues hasta el calypso de Trinidad y las canciones de trabajo del Brasil y la Guayana Holandesa, así como las penas de Puerto Rico.

De ahí que, si no se está muy competido de sus maneras de expresión, de su idioma sui generis y de su historia social, no siempre resulte claro el sentido que los negros imprimen a sus canciones. Porque, tras una apariencia intrascendente o ingenua, suele albergarse una intención aviesa. Frederick Douglass, famoso orador, líder de los negros norteamericanos, colaborador de Lincoln durante la guerra civil estadounidense, candidato a la presidencia de la Unión y uno de los hombres de color más ilustres de Estados Unidos, cuenta en su autobiografía que huyó del cautiverio —había nacido esclavo— utilizando, para tramitar su fuga, la conocida canción litúrgica titulada *Sweet Canaan* (Dulce Canaan). Porque la auténtica expresión de los cantos afroamericanos muchas veces se oculta tras la caparazón de sutiles imágenes y simbolismos.

En conclusión, podemos aseverar que, si bien ciertas ramas de la música africana acusan características que las diferencian de la afroamericana, a causa de su adaptación a rituales o ceremonias que en América desaparecieron en el proceso de transculación, en cambio, existen suficientes rasgos similares entre una y otra como para poder afirmar, sin el más leve temor de incurrir en falsas apreciaciones, que el idioma musical africano sobrevive con singular fuerza en la música del Nuevo Mundo, particularmente en las especies litúrgicas. Y más aún, hasta las propias melodías africanas fueron trasplantadas por los esclavos y legadas a sus descendientes por tradición oral.