

CARACTERÍSTICAS DE LA MUSICA
AFROAMERICANA

Por Néstor R. Ortiz Oderigo

Durante los años que precedieron a la guerra civil estadounidense, la documentación referente a la música afonorteamericana no era muy abundante. Desde luego que existen numerosas referencias a la afición y al cultivo de la música y las danzas por los esclavos, así como respecto de sus ejecuciones instrumentales. Pero nadie se preocupaba por anotar los cantos negros o efectuar un estudio más o menos detenido de estas cuestiones. En este sentido, mención especial hay que otorgar a Thomas Jefferson, tercer presidente de los Estados Unidos y, al decir de sus biógrafos más autorizados, violinista de no poca habilidad, quien, en su libro Notes on Virginia, publicado en 1784, consagra amplios párrafos al tema y asevera que la gente de color está más generosamente dotada para la música que los blancos.

A comienzos del siglo XIX, las referencias acerca de la música, la danza y los instrumentos afonorteamericanos se tornan cada vez más asiduas y detenidas, en particular las debidas a viajeros que se desplazan del norte hacia el sur del país o de ~~viajeros~~ extranjeros atraídos por las expresiones musicales y coreográficas de los negros.

En realidad, la primera ola de interés por el arte sonoro afroestadounidense surgió con el advenimiento de los minstrel shows, en los que artistas blancos se tiznaban el rostro y cantaban, danzaban y ejecutaban instrumentos a la manera de sus hermanos negros. Sin embargo, en estos espectáculos la música no constituía sino un telón de fondo sobre el cual se reflejaba su parte medular, consistente en monólogos, diálogos y sketches cómicos. Cultivados por artistas blancos, constituían estos espectáculos una farsa y una caricatura de las

expresiones artísticas que los esclavos creaban en las plantaciones sureñas, así como de la vida de ellos.

"Descubiertos" durante la guerra civil, los spirituals constituyen la faceta de la música afronorteamericana que abrió la senda del interés del "gran" público en las manifestaciones musicales de los negros. Roll, Jordan, Roll, clásica página dada a la estampa en Filadelfia en 1862, fué el primer spiritual publicado. Después de este intento, otros cantos litúrgicos vieron la luz, hasta que, en 1867, de las prensas de la editorial A. Simpson & Co. salió el libro que inicia la hoy generosa bibliografía de la música afronorteamericana.

Slave Songs of the United States, de William F. Allen y otros. ~~Habíamos de un volumen breve~~ —que nos honramos en poseer—, de ciento quince páginas, en el que, luego de un prólogo en el que se estudian estas canciones y se fijan normas para entonarlas, insértase la música y la poesía de ciento treinta y seis canciones, incluso fragmentos pertenecientes al cancionero de Luisiana, como la célebre calinda, danza bailada por los negros de toda América, sin excluir a los ~~del Río de la Plata~~ Río de la Plata.

Las canciones seculares afronorteamericanas no tuvieron la misma suerte de los cantos litúrgicos. Su difusión fuera de los círculos del folklore negro tuvo que aguardar hasta el año 1911. Fué entonces cuando el sociólogo Howard W. Odum —hace poco fallecido— dió a la imprenta un interesante trabajo titulado Folk Songs and Folk Poetry as Found in the Secular Songs of Southern Negroes. Sin embargo, la verdad es que el filón de la cantera folklórica representado por la música secular es de una opulencia, de una originalidad, de una variedad y de una trascendencia muchas veces superiores a las de las canciones religiosas, tanto desde el punto de mira etnográfico o estético, como desde el ángulo sociológico o musicográfico, además de la impor-

tancia que acusa por su estrecha vinculación con el jazz, con el cual guardan una afinidad ora rítmica, ora melódica, pero siempre en su timbre y en su expresividad vocal.

A dos ramas de la música afonorteamericana que, en cierto modo, podrían considerarse opuestas, pues una pertenece al ámbito de la vida religiosa de los negros, mientras que la otra refleja la vida secular, pertenecen las expresiones musicales que tratamos. Mas, a pesar de que ciertos rasgos técnicos que singularizan a uno y otro grupo son también antagónicos, en particular los que se vinculan con los pies rítmicos, con el fraseo y con el timbre, en términos generales podemos aseverar que es posible señalar una serie de características musicológicas comunes a ambos grupos.

li
Casi no habría necesidad de subrayar el incuestionable alcance de la faz rítmica de la música negra, que ha sido reconocido desde la época de los primeros navegantes que surcaron las costas de Guinea, y, en particular, el empleo de diversos instrumentos idiófonos de percusión. Con frecuencia, este rasgo ha conducido a desconocer su aspecto melódico, su rica polifonía y los densos coros de expresivas voces que a menudo llegan a planos de palpitante dramatismo. Sin embargo, las melodías suelen acusar una nobleza y una originalidad dignas de la más seria consideración.

Sabido es que la improvisación constituye el rasgo que tipifica a toda la música surgida de entreaña folklórica. Pero resulta indudable que entre los negros, este rasgo musical es mucho más frecuente y generoso. Como los creadores de estas canciones eran músicos "analfabetos" o, a lo sumo, poseían un conocimiento muy superficial de la lengua inglesa y carecían de los rudimentos del arte de la bella combinación de los sonidos, lógico es que el factor improvisación des-

empeñe un papel de tan desmesurada trascendencia.

La variación es otra particularidad notable que exhibe este lenguaje musical. Dificilmente el negro canta dos veces un fragmento musical en la misma forma. Y si el trozo que entona no pertenece a su acervo artístico, sino que ha sido tomado del de los blancos, su interpretación guardará tan poca similitud con el original que bien podrá considerárselo como una creación propia. Porque aun las canciones afroamericanas que evidentemente se fundan en cantos de matriz europea, al tomarlas los negros, no tardan en sufrir el tratamiento hot, en el que intervienen golpeteos de pies y manos en reemplazo del tambor, timbres dirty o "velados" y otros recursos como el fraseo off beat o en "tiempo al aire" que se halla en la base de toda la música negra, la incorporación de notas que no están en la escala formal, como la tercera y la séptima con bemol; los bruscos cambios modales sin modulación, etc.

Señalemos también que los cantos afonorteamericanos no poseen una forma rígida, fija, inmutable. Todo lo contrario. Son dinámicos. Se hallan en constante formación. El cantante modifica a su antojo la música y las poesías. Aunque generalmente comienza por el chorus —característica netamente afroamericana—, suele hacerlo también por el verse. A veces sólo se sirve de aquél. En fin, la variedad de recursos es interminable.

✓ 8
Como peculiaridad digna de ser destacada mencionemos asimismo la configuración antifonal o responsorial, a cargo del solista y del coro o de dos medios coros. El canto antifonal es universal en toda el África y ha sido heredado por las distintas ramas de la música afroamericana germinadas en los diversos países de nuestro continente a la sombra de la tradición africana.

Agreguemos que los breaks o pausas rítmicomelódicas, donde la im-

provisación alcanza su más elevada temperatura, figuran con ~~asiduidad~~ asiduidad, tanto en los cantos de carácter religioso como en los de índole secular. Es frecuente que el falsetto reemplace al registro normal del cancionista, y en este terreno el cantante negro logra efectos inauditos. Por fin, destácase la absoluta subordinación del contenido de las poesías al ritmo poético y musical. Porque, en esencia, el arte sonoro de los negros consiste en interminables variaciones efectuadas sobre temas tradicionales.