

ÍNDICE

I	La prehistoria del jazz	11
II	El jazz de Nueva Orleans	45
III	La era del jazz	79
IV	Harlem	129
V	La era del Swing	183
VI	El jazz moderno	267
VII	La fragmentación de los estilos de jazz	367
VIII	Más allá de la libertad	451
	Notas	531
	Bibliografía recomendada	539
	Discografía recomendada	543
	Agradecimientos	557
	Índice onomástico	559
	Índice de canciones y álbumes	589



I

LA PREHISTORIA DEL JAZZ

LA AFRICANIZACIÓN DE LA MÚSICA AMERICANA

Un anciano negro está sentado a horcajadas sobre un gran tambor cilíndrico. Empleando los dedos y el borde de la mano golpea repetidamente el extremo del tambor, que tiene unos treinta centímetros de diámetro y está hecho probablemente con una piel de animal: produce una palpitante pulsación mediante golpes rápidos y secos. Otro percusionista, con su instrumento entre las rodillas, se le une con idéntico *staccato*. Un tercer hombre de color, sentado en el suelo, puntea un instrumento de cuerda, a cuyo cuerpo se ha dado forma toscamente a partir de una calabaza. Otra calabaza se ha convertido en un tambor improvisado, y una mujer lo golpea con dos palillos cortos. Una voz canta, y enseguida se le unen otras. Este toma y daca musical es acompañado de una danza aparentemente contradictoria, un jeroglífico móvil que por un lado parece informal y espontáneo mientras que en un examen más atento revela un carácter ritual y preciso. Es un baile de enormes proporciones. Una densa masa de cuerpos de piel oscura forma grupos circulares: quinientos, seiscientos o más individuos se mueven al compás de las pulsaciones de la música; unos se balancean suavemente, y otros golpean agresivamente el suelo con los pies. Un grupo de mujeres empieza a cantar.

Esta escena podría desarrollarse en África. Pero en realidad se trata de la Nueva Orleans del siglo XIX. Algunos testimonios dispersos nos proporcionan detalles fascinantes acerca de estas danzas de esclavos, que tenían lugar en un lugar conocido como Congo Square (Plaza del Congo, ubicación aproximada del actual Louis Armstrong Park): quizá no haya documentos más fascinantes acerca de la historia de la música afroamericana. El notable arquitecto Benjamin Latrobe presenció una de estas danzas colectivas el 21 de febrero de 1819, y no sólo nos dejó una gráfica descripción del acontecimiento, sino que también realizó varios bocetos de los instrumentos utilizados. Estos dibujos confirman que en

torno a 1819 los músicos de Congo Square tocaban unos instrumentos de percusión y cuerda prácticamente idénticos a los instrumentos característicos de la música indígena africana. Documentos posteriores añaden datos a nuestro conocimiento de las danzas públicas de esclavos celebradas en Nueva Orleans, pero aun así dejan bastantes preguntas sin respuesta; algunas cuestiones podrán ser esclarecidas por la investigación histórica, pero es posible que otras nunca reciban respuesta. En cualquier caso hay algo claro. Aunque hoy tendamos a ver la intersección de las corrientes musicales euroamericana y africana como un fenómeno teórico y casi metafísico, estas descripciones de las danzas de Congo Square nos presentan un momento y un lugar reales, la transferencia efectiva de un ritual enteramente africano a las tierras del Nuevo Mundo.

La danza en sí, con sus grupos de personas en movimiento circular (con un diámetro máximo de tres metros), remite a una de las ceremonias rituales más extendidas en África. Este movimiento rotatorio, contrario a las agujas del reloj, ha sido observado por los etnógrafos en diferentes partes del continente y bajo diversas formas. En la América de habla inglesa esta danza recibió el nombre de *ring shout*, y su aparición en Nueva Orleans es sólo uno de los muchos casos documentados. Esta tradición se mantuvo hasta bien entrado el siglo xx: John y Alan Lomax grabaron un *ring shout* en Luisiana para la Biblioteca del Congreso en 1934, y asistieron a otros en Texas, Georgia y las Bahamas. Aún en los años cincuenta el estudioso del jazz Marshall Stearns presenció ejemplos inequívocos de *ring shout* en Carolina del Sur.

Desde luego, las danzas de Congo Square no perduraron tanto. Las fuentes tradicionales indican que, tras ser interrumpidas durante la Guerra Civil, siguieron siendo practicadas hasta alrededor de 1885. Esta cronología parece indicar que su desaparición prácticamente coincidió con el surgimiento en Nueva Orleans de los primeros grupos de jazz. Sólo algunas investigaciones recientes postulan una interrupción anterior de esta práctica, probablemente antes de 1870, aunque las danzas pudieron haber continuado por un tiempo en reuniones privadas.¹ En cualquier caso, este ritual africano trasplantado prolongó su existencia en la memoria colectiva y en la historia oral de la comunidad negra de la ciudad, incluidos aquéllos que eran demasiado jóvenes como para haber participado. Estos recuerdos dieron forma a la imagen que los intérpretes de jazz tenían de sí mismos, su percepción de lo que significaba ser un músico afroa-

americano. “Mi abuelo es más o menos mi recuerdo más remoto”, escribió el renombrado clarinetista y saxofonista de Nueva Orleans Sidney Bechet en su autobiografía, *Treat it Gentle*. “Cuando los esclavos se reunían los domingos, sus días libres, él tocaba los tambores en la plaza Congo Square, se llamaba. [...] Él era un músico: nadie tenía que explicarle ni las notas, ni el sentimiento ni el ritmo. Todo eso ya estaba en él: de eso estaba seguro.”⁷²

A la vista de Congo Square, Buddy Bolden, considerado por la leyenda y por algunos testimonios sueltos el primer músico de jazz, tocaba con su banda pionera en el Globe Hall. Pero esta proximidad geográfica no nos debe llevar a engaño: el abismo cultural entre estos dos tipos de música es incommensurable. En el momento en que Bolden y Bechet empezaron a tocar jazz, la americanización de la música africana ya se había iniciado, en un proceso sinérgico que examinaremos en detalle y de forma recurrente en las páginas siguientes. Los antropólogos llaman sincretismo a este proceso: se trata de la mezcla de elementos culturales que anteriormente existían por separado. Esta dinámica, tan consustancial al jazz, sigue ejerciendo una importante influencia incluso en nuestra época, en la que los estilos de interpretación afroamericanos se combinan a la perfección con músicas de otras culturas: europeas, asiáticas, latinoamericanas y, completando el círculo, también africanas.

La mezcla entre la cultura africana y la europea, desde luego, se inició mucho antes que las danzas de los esclavos de Congo Square; en realidad tuvo lugar al menos mil años antes de la fundación de Nueva Orleans en el año 1718. La cuestión de la influencia africana en la antigua cultura europea se ha convertido en materia de acalorados debates en los últimos años, en buena parte centrados en consideraciones metodológicas y teóricas más bien arcanas. Pero vuelve a ocurrir que los escrupulosos estudiosos de la historia no necesitan basarse en análisis abstractos para descubrir antiguas fusiones culturales entre corrientes africanas y europeas. La conquista norteafricana de la península Ibérica en el siglo VIII tuvo un impacto tangible en Europa, perceptible aún en las características de la arquitectura, pintura y música españolas. Si Carlos Martel no hubiese repelido a las fuerzas árabes en la batalla de Tours en el año 732, este estilizado sincretismo cultural se podría haber convertido en una fuerza paneuropea. De no haber sido por “el genio y la fortuna” de este hombre, escribe Gibbon en su *Historia de la decadencia y ruina del Imperio Romano*, la flota arábiga “podría haber navegado sin enta-

blar batalla hasta la desembocadura del Támesis”, y “el Corán se enseñaría hoy en las aulas de Oxford”.³

Lo cierto es que la incorporación de las corrientes africanas hacia las grandes tendencias de la cultura occidental tardó mucho más en producirse, en buena parte espoleada por derrotas más que por conquistas: no llegó a bordo de flotas triunfales que derrotasen a las potencias continentales, sino mediante el funesto comercio de los barcos de esclavos que zarpaban hacia el Nuevo Mundo. No obstante, las huellas de la antigua incursión árabe pudieron cimentar el florecimiento del jazz afroamericano más de mil años después. ¿Será simple coincidencia que esta misma mezcla de influencias españolas, francesas y africanas estuviese presente en el nacimiento del jazz en Nueva Orleans? Quizá se deba a este importante legado árabe el hecho de que las culturas iberoamericanas hayan sido continuamente receptivas a nuevas influencias africanas. No en vano, y tan sólo en el ámbito de la música, el número de híbridos felices entre lo africano y lo latinoamericano (la salsa, el calipso, la samba, la cumbia, etc.) es tal que inevitablemente hemos de especular con que estas dos culturas conserven una atracción magnética residual, una persistente afinidad debida a esta fertilización mutua original. Quizá este enrevesado capítulo de la historia occidental nos proporcione la clave de la enigmática afirmación de Jelly Roll Morton, el músico pionero de Nueva Orleans, según la cual “si no se consigue poner dejos españoles en las melodías nunca se tendrá lo que yo llamo el aliño adecuado para el jazz”.⁴ Hacia la época en que nació Morton, una enorme banda de caballería mexicana ofrecía a diario conciertos gratuitos en el Mexican Pavilion como parte de la Exposición Mundial Centenaria del Algodón celebrada en Nueva Orleans en 1884-1885. La tienda de música Hart, en Canal Street, publicó más de ochenta composiciones mexicanas durante este período, influyendo a los instrumentistas locales y aportando otro eslabón a la compleja historia que entrelaza los estilos musicales latinoamericanos y afroamericanos. Más allá de su impacto puramente musicológico, la cultura latina y católica, cuya influencia impregnaba la Nueva Orleans del siglo XIX, favoreció y alimentó el desarrollo de la música de jazz. Esta cultura, que tenía sus propias huellas de discriminación, era mucho más tolerante a la hora de aceptar híbridos sociales heterodoxos que la sociedad anglosajona y protestante, cuyos valores dominaban en otras partes del Nuevo Mundo. Por expresarlo con sencillez, la música y los

bailes de Congo Square no habrían sido permitidos en las colonias más anglificadas de Norteamérica.

Menos de medio siglo después de la fundación de la ciudad, en 1764, Nueva Orleans fue cedida por Francia a España. En 1800 Napoleón forzó la devolución a Francia, pero esta nueva etapa francesa sólo duró tres años, al cabo de los cuales la ciudad pasó a los Estados Unidos como parte de la compra de Louisiana. En consecuencia, los colonos franceses y españoles desempeñaron un papel decisivo, si bien los procedentes de Alemania, Italia, Inglaterra, Irlanda y Escocia también contribuyeron sustancialmente a la cultura local. Los habitantes negros de la ciudad no eran menos diversos: muchos habían sido traídos directamente de diversas partes de África, algunos habían nacido en América y otros llegaron a los Estados Unidos tras pasar por el Caribe. El malestar social de La Española fue para Nueva Orleans una fuente especialmente importante de inmigrantes, tanto blancos como negros: sólo en 1808, seis mil refugiados de la revolución haitiana llegaron a la ciudad tras ser obligados a abandonar Cuba. La amalgama resultante, una exótica mezcla de elementos europeos, caribeños, africanos y norteamericanos, hizo de Louisiana todo un crisol étnico, posiblemente el de mayor efervescencia de todo el siglo XIX. Esta ensalada de culturas serviría también como caldo de cultivo para muchos otros de los grandes híbridos musicales modernos; no sólo el jazz, sino también el cajun, el zydeco, el blues y otros estilos nuevos florecieron gracias a esta atmósfera permisiva. En este clima húmedo y cálido se suavizaron gradualmente los nítidos límites entre las culturas, hasta el punto de desaparecer. Actualmente los habitantes de Nueva Orleans de ascendencia irlandesa celebran el día de San Patricio desfilando en una tradicional y festiva *second line* afroamericana, y ninguno de los habitantes de la ciudad se sorprende en lo más mínimo. Los bailes de máscaras del Mardi Gras son un perfecto símbolo de la ciudad, en la que los artefactos culturales más familiares aparecen bajo el aspecto más inverosímil.

Pero en esta sociedad las corrientes creativas más poderosas procedían de la clase inferior afroamericana. ¿Debe sorprendernos este hecho? El papel “especial” del músico como esclavo, lunático, marginado o paria cuenta con una tradición que se remonta hasta tiempos antiguos. Aún en el siglo XX algunas culturas mantenían prohibiciones religiosas relativas a la “impureza” del hecho de que los fieles comieran en la misma

mesa que los músicos. Pero el papel del trabajo de los esclavos en la producción del canto afroamericano representa un capítulo especialmente triste en esta melancólica historia. La presencia de africanos en el Nuevo Mundo, cuyo primer caso documentado encontramos en Jamestown en 1619, antecedió en un año la llegada de los Padres Peregrinos. En el año 1807 cuatrocientos mil nativos africanos habían sido llevados a América,⁵ la mayoría de ellos desde el África occidental. Arrancados de su tierra por la fuerza, privados de su libertad y bruscamente apartados del tejido social que había estructurado su vida, estos americanos transplantados se aferraban con tanto más fervor a aquellos elementos de su cultura que les era posible traer de África. La música y los relatos tradicionales eran los elementos más resistentes al traslado, pues permanecían aun cuando se hubiera perdido la familia, el hogar y las posesiones.

En este contexto, la decisión de la ciudad de Nueva Orleans de fijar en 1817 un lugar oficial para las danzas de los esclavos llama la atención como un gran ejemplo de tolerancia. En otros lugares los elementos africanos de la música de los esclavos fueron rechazados o incluso explícitamente suprimidos. Durante la rebelión de Stono de 1739 los tambores habían sido empleados para dar la señal de un ataque contra la población blanca. Preocupado por impedir nuevas sublevaciones, el Estado de Carolina del Sur prohibió a los esclavos el uso de tambores. El código de esclavitud de Georgia iba más allá al prohibir no sólo los tambores sino también los cuernos o trompas y demás instrumentos de gran resonancia. Las organizaciones religiosas también participaron en el intento de controlar los elementos africanos de la música de los esclavos. Los *Hymns and Spiritual Songs* del doctor Isaac Watts, publicados en varias ediciones coloniales a principios del siglo XVIII, se utilizaban a menudo con el fin de “convertir” a los afroamericanos a ejemplos más edificantes de música occidental.

Afortunadamente para nosotros, estos intentos tuvieron poco éxito. De hecho, en muchos casos tuvo lugar el efecto contrario del deseado: las formas expresivas europeas se vieron transformadas y enriquecidas por la tradición africana en la que eran injertadas. Alan Lomax, el gran pionero en el estudio y preservación de la música afroamericana, escribe:

Los negros habían africanizado los salmos hasta tal punto que muchos observadores describían los himnos de iglesia negros como

una misteriosa música africana. En primer lugar prolongaban y hacían vibrar hasta tal punto los textos de los himnos que sólo un ángel podría descifrar lo que se cantaba. No obstante, en lugar de cantar en un particular unísono o heterofonía, mezclaban sus voces en grandes y unificadas corrientes de voz. Surgía un tipo de armonía sorprendente, en la que cada cantante ejecutaba variantes de una melodía en su correspondiente tesitura, y sin embargo todos estos ornamentos contribuían a crear una polifonía de líneas continuamente cambiantes que se elevaban como las algas con el movimiento de las olas o las ramas de un árbol al recibir un fuerte viento. Los expertos han tratado en vano de transcribir esta especie de polifonía fluvial. Surge de un grupo en el que todos los cantantes pueden improvisar juntos, aportando cada uno algo personal a un constante efecto colectivo, una práctica habitual en las tradiciones africana y afroamericana. El resultado es una música tan poderosa y original como el jazz, pero profundamente melancólica, pues es un canto surgido de gentes que vivían serias dificultades.⁶

Esta capacidad africana de transformar la tradición compositiva europea y asimilar al mismo tiempo algunos de sus elementos es quizá la fuerza evolutiva más notable y poderosa de la historia musical moderna. Son legión los géneros musicales en los que hallamos las huellas de su influencia. Se trata, por citar sólo algunos, del gospel, los espirituales, el soul, el rap, las canciones de los minstrels, los musicales de Broadway, el ragtime, el jazz, el blues, el rhythm and blues, el rock, la samba, el reggae, la salsa, la cumbia, el calipso e incluso algunas músicas operísticas y sinfónicas contemporáneas.

La historia del jazz está estrechamente vinculada a muchos de estos géneros híbridos; determinar sus diferentes genealogías puede ser una tarea desalentadora por su complejidad. Por ejemplo, los *minstrel shows*, surgidos en las décadas anteriores a la Guerra Civil, eran ofrecidos por intérpretes blancos que, con la cara pintada de negro, imitaban la música, la danza y la cultura de la población esclava, ridiculizándolas las más veces. A menudo el autor de estas canciones tenía en realidad un considerable desconocimiento de la música de los negros del Sur. Un número sorprendente de estos compositores procedían del nores-

te del país, y el más célebre compositor de canciones influidas por el género, Stephen Foster, creó una poderosa y romántica imagen de la vida popular del Sur, pese a que su experiencia allí se limitaba a un breve interludio que pasó en Kentucky y un único viaje por el Mississippi hasta Nueva Orleans.⁷ Generaciones posteriores de artistas negros, influidas por la popularidad que alcanzaron estas evocaciones de segunda mano de su propia cultura, imitaron a su vez los estereotipos blancos acerca de la vida afroamericana. Así pues, el impacto en el primer jazz de la música de los minstrels presenta una situación bastante intrincada: se trata de una imitación negra de una caricatura blanca de la música negra, la cual ejerce su influencia en otra forma híbrida de música africana y europea.

Los cantos de trabajo, otro precedente del jazz citado a menudo, tienen un carácter más puramente africano, hasta tal punto que algunos ejemplos registrados en el sur de los Estados Unidos a principios del siglo XX apenas parecen mostrar influencia europea o americana alguna. Esta vocalización ritualizada de los trabajadores negros de Norteamérica, que desdeña olímpicamente los sistemas occidentales de notación y escalas, aparece bajo diversas variantes: gritos de los campos de cultivo, cantos de trabajos forzados, gritos callejeros y similares. Toda esta categoría de canto ha desaparecido en nuestros días, pero las pocas grabaciones que conservamos revelan una forma intensa, evocadora y relativamente pura de música africana en las Américas.

Las generalizaciones sobre la música africana suelen ser cuando menos problemáticas. Muchos comentaristas han tratado la cultura del África occidental como un grupo de prácticas homogéneas y unitarias. En realidad hay muchas culturas diferentes que hacen su aportación a las tradiciones del África occidental. No obstante, en cualquier estudio de la música africana destacan algunas características comunes dentro de esta pluralidad, y muchos de estos mismos elementos vuelven a aparecer de un modo algo diferente en el jazz. Por ejemplo, el patrón de llamada y respuesta que predomina en la música africana aparece también en los cantos de trabajo, el blues, el jazz y otras músicas africanas americanizadas; sin embargo, en su forma original africana, el modelo de llamada y respuesta es un fenómeno tan propio de la integración social como de la estructura musical. Refleja una cultura que trasciende la separación entre intérpretes y oyentes, fundamental en Occidente. Esto nos conduce a

un segundo elemento unificador dentro de las tradiciones musicales africanas: la integración de la ejecución musical en el tejido social. A estos efectos, la música africana posee un aura de funcionalidad que se resiste a todo intento de separar el arte de las necesidades sociales por medio de una estética “pura”. Sin embargo, puesto que estas funciones a menudo están vinculadas a rituales y otras experiencias liminares, la música nunca cae en una funcionalidad terrena —como la música de fondo de la consulta del dentista, la música de un anuncio de televisión, etc., que vemos proliferar en Occidente. Integrada en las ocasiones rituales, la música conserva su carácter ultraterreno para el africano, su capacidad de trascender el aquí y ahora. La mutua fertilización entre música y danza es un tercer elemento unificador de las culturas africanas tradicionales, tan profundamente arraigado que el erudito John Miller Chernoff observa que, para un africano, “entender” un determinado tipo de música significa en su sentido más fundamental saber qué tipo de danza acompaña.⁸ Un cuarto rasgo predominante en la música africana es el empleo de instrumentos para la imitación de la voz humana; esta técnica, que también desempeña un papel fundamental en la música de jazz, se extiende incluso a los instrumentos de percusión, y de forma muy destacada al kalungu, el asombroso tambor parlante del África occidental. El énfasis en la improvisación y la espontaneidad es otro rasgo compartido por diversas culturas musicales africanas, el cual también ha influido de manera destacada en la posterior tradición del jazz, llegando hasta cierto punto a constituir su definición misma.

Sin embargo, la característica más sobresaliente y el elemento nuclear de la música africana es la extraordinaria riqueza de su contenido rítmico. Aquí descubrimos la esencia del patrimonio musical africano, así como la clave para desentrañar el misterio de su tremenda influencia en tantas y tan diversas escuelas musicales del siglo XX. Los primeros estudiosos occidentales en tratar de comprender esta vitalidad rítmica, ya fuese en su forma africana o americanizada, se vieron ante graves dificultades tan sólo para hallar un vocabulario y un método de notación capaces de abarcarla. Henry Edward Krehbiel, autor de uno de los primeros estudios sobre los cantos tradicionales afroamericanos, expresa la frustración de estos intentos al describir a los músicos africanos que conoció en la Exposición Colombina Universal celebrada en Chicago en 1893:

Los intérpretes daban muestra del más notable sentido y habilidad rítmicos que había conocido. Ni siquiera Berlioz, en su esfuerzo supremo con un ejército de percusionistas, fue capaz de producir nada comparable en interés artístico al armonioso sonido de estos percusionistas salvajes. El efecto fundamental consistía en una combinación de tiempos binarios y ternarios, correspondiendo los primeros a los cantantes y los segundos a los percusionistas, aunque resulta imposible transmitir la idea de riqueza y detalle lograda por estos músicos por medio del intercambio de ritmos, las síncopas simultáneas y los recursos dinámicos.⁹

Krehbiel se hizo con los servicios de John C. Fillmore, experto en la música de los indios, con el fin de someter a notación esta música, pero terminó por desesperarse y abandonar. “No pude evitar llegar a la conclusión”, recordaría posteriormente Krehbiel en una descripción que combina irritación y admiración en idénticas dosis, “de que en su dominio del elemento [rítmico], que en el arte musical de los antiguos griegos era superior a la melodía y la armonía, los mejores compositores del momento eran los mayores neófitos en comparación con estos salvajes negros”.

Se nos ha dicho que el idioma de algunas tribus esquimales contiene decenas de palabras para designar la nieve, y allí donde otras culturas sólo ven una sustancia indiferenciada aquéllas perciben sutiles diferencias y una plétora de significados. De modo similar, para el africano prácticamente cualquier objeto de la vida cotidiana podría ser empleado como tambor o instrumento de percusión e inspiración para la danza. Las herramientas y utensilios con los que el africano sometía el medio a menudo hostil bien pudieron ser el origen primero de la música instrumental en nuestro planeta. Quizá sea posible intuir aquí la verdad que se oculta en el doble significado de la palabra “instrumento”, que significa tanto un artilugio para someter la naturaleza como un objeto para la creación de sonido. Comenzamos con lo primero que tenemos: conchas, pedernales, pellejos de animales, árboles, piedras y palos. Y terminamos con un deslumbrante repertorio de instrumentos, tanto utensilios cotidianos (armas, herramientas, ruedas, útiles de construcción) como instrumentos musicales (tambores, carracas, rascadores, gongs, cencerros, instrumentos de fricción, tablas de percusión, etc.). Pero incluso antes el cuerpo humano hubo de ser una importante fuente de sonido

musical. “A pesar del concepto que los no africanos tenemos de la música africana como una música de tambores”, señala el historiador John Storm Roberts, “los instrumentos africanos utilizados por un mayor número de personas en las sociedades más variadas son la voz humana y las manos, empleadas para batir palmas.”¹⁰ Ambas formas de concebir la música –aquella que busca y encuentra en el mundo circundante y aquella que recurre a las características fisiológicas del cuerpo humano– llegaron a América con el hombre africano.

En la década de 1930, los investigadores que trabajaban en el Proyecto Federal de Escritores emprendieron un ambicioso programa destinado a preservar los recuerdos de los antiguos esclavos mediante la realización de entrevistas. Las transcripciones, actualmente ubicadas en el Archive of Folksong de la Biblioteca del Congreso, expresan con elocuencia la característica capacidad afroamericana –sorprendentemente similar a la de los nativos africanos– de extraer música del detritus de la vida diaria. “No había instrumentos musicales”, cuenta el ex esclavo Wash Wilson. Se creaban instrumentos de percusión a partir de infinidad de objetos de desecho, tales como “partes de costillas de oveja o quijadas de vaca, un trozo de hierro, una tetera usada, una calabaza hueca o algunas crines de caballo”.

A veces tomaban un pedazo de un tronco de árbol y lo vaciaban, y extendían sobre él una piel de oveja o cabra para hacer un tambor. Tendrían entre uno y cuatro pies de altura y entre uno y seis pies de ancho. [...] Raspaban un cuerno de búfalo para hacer una flauta. Tenían que poder oírse desde muy lejos. También cogían una quijada de mula y frotaban un palo por encima de los dientes. Cogían un barril y extendían una piel de buey por uno de los lados, y un hombre se sentaba a horcajadas sobre el barril y golpeaba la piel con las manos y los pies, y si sentía la música en los huesos era capaz hasta de golpear el barril con la cabeza. Otro hombre golpeaba tablas de madera con unos palos.¹¹

En la música africana, tanto en su forma original como en sus diversas formas americanizadas, a menudo se superponen diferentes ritmos, creándose unos potentes polirritmos que posiblemente constituyan el elemento más llamativo y emocionante de esta música. Del mismo modo

en que Bach puede entrelazar diferentes melodías interrelacionadas al crear una fuga, un grupo de instrumentistas africanos construye diferentes estratos de patrones rítmicos, forjando un contrapunto de compases, una polifonía en la percusión. Nos encontraremos una y otra vez con esta multiplicidad rítmica en nuestro estudio de la música afroamericana, desde las cadenciosas síncopas del ragtime, hasta los variados acentos en parte débil del batería de bebop y los discordantes ritmos cruzados del jazz de vanguardia.

Los teóricos del ritmo han reparado a menudo en su elemento liberador y dionisiaco, pero aún está por escribir la historia del ritmo como fuente de control y poder social. Se debe al historiador Johan Huizinga la hipótesis según la cual la introducción de los tambores entre las filas de los soldados señaló el fin de la era feudal de la caballería y el inicio de la guerra moderna, con su coordinación entre regimientos y su estricta disciplina militar. Quizá los ritmos tenues y constantes de la música de oficina (¿no es la música ambiental el canto de trabajo de nuestra época?) sirvan hoy para ejercer un sutil control sobre el oficinista de la sociedad postindustrial. En cualquier caso, ambos aspectos del ritmo (como fuente de liberación y como mecanismo de disciplina y control) son perceptibles en la música afroamericana. Los cantos de trabajo eran la melodía del trabajo disciplinado, e incluso en este aspecto podríamos hacer remontar sus orígenes a África. “La tradición africana, como la tradición campesina europea, hacía énfasis en el trabajo duro y ridiculizaba toda forma de pereza”, escribe el historiador Eugene D. Genovese en su influyente estudio sobre la sociedad esclavista *Roll, Jordan, Roll*.¹² La celebración del trabajo, inherente al canto de trabajo afroamericano, habría parecido fuera de lugar en una raza oprimida y sometida a la indignidad de la esclavitud. Pero en cuanto entendemos el canto de trabajo como parte de una visión intrínsecamente africana de la vida cotidiana, que integra la música en las ocupaciones del aquí y ahora, la paradoja desaparece por completo.

Si los cantos de trabajo son un ejemplo del ritmo como fuente de disciplina, el blues representa la otra faceta de los ritmos africanos, el aspecto dionisiaco y liberador. Más que cualquier otra forma temprana de música afroamericana, el blues permitía al intérprete manifestar individualmente su dolor, su opresión y su pobreza, así como sus añoranzas y deseos. Y lograba todo ello sin caer en la lástima de sí mismo y la recriminación.

En lugar de ello, este medio de expresión ofrecía una catarsis, una idealización de las difíciles circunstancias vitales y, curiosamente, una alentadora sensación de dominio de las tristes circunstancias descritas por el blues. En este sentido, el blues nos ofrece un enigma psicológico tan profundo como los que plantea la tragedia clásica. Al menos desde Aristóteles se ha especulado sobre cómo el arte halla satisfacción –en el artista y en el público– al reflexionar sobre lo opresivo y lo trágico. Si sustituimos la palabra tragedia por la palabra blues en la mayoría de estas disquisiciones, nos encontraremos abordando las mismas cuestiones, si bien en un contexto diferente, el de la música afroamericana.