

Los ritmos afroamericanos y afroantillanos en el surgimiento del jazz en Nueva Orleans

Afro-American and Afro-Antillean rhythms in the origin of jazz

RAMIRO HERNÁNDEZ ROMERO

Universidad Nacional Autónoma de México, Distrito Federal, México (azrahero@yahoo.com.mx)
(<https://orcid.org/000-0002-9038-5359>)

RESUMEN

El artículo estudia las relaciones, vinculaciones y aportaciones musicales entre los afroamericanos y afroantillanos en torno al surgimiento del jazz en Nueva Orleans. Partimos con los africanos bajo el régimen de esclavitud en América del Norte y su relación con África. El nuevo entorno provocó conflictos que se manifestaron de manera oculta y se reflejó en la producción musical. Analizamos su transformación social y cultural, tanto en ese periodo, como en la "emancipación" y hasta fines del siglo XIX. Participaron músicos de la región, como cubanos y mexicanos, que aportaron aspectos musicales en un primero y segundo momento, respectivamente, contribuyendo a la proliferación de esa música. La cultura afroamericana adquirió una importancia fundamental, pues se basó en la tradición popular de una comunidad que en el pasado habían compartido sus antepasados. Los recursos expresivos, su tratamiento del ritmo, entre otros, fueron elementos importantes de su tradición.

ABSTRACT

The article studies the relationships, links and musical contributions between Afro-Americans and Afro-Antilleans around the emergence of jazz in New Orleans. We start with the Africans under the slave regime in North America and their relationship with Africa. The new environment caused conflicts that manifested themselves in a hidden way and was reflected in the musical production. We analyze its social and cultural transformation, both in that period, as in the "emancipation" and until the end of the 19th century. Musicians from the region participated, such as Cubans and Mexicans, who contributed musical aspects in a first and second

moment, respectively, contributing to the proliferation of that music. Afro-American culture acquired a fundamental importance, since it was based on the popular tradition of a community that in the past their ancestors had shared. Expressive resources, his treatment of rhythm, among others, were important elements of his tradition.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Africanos, afroamericanos, afroantillanos, mexicanos, ritmos sincopados / Africans, Afro-Americans, Afro-Antilleans, Mexicans, syncopated rhythms

INTRODUCCIÓN

Parto de la idea de que el jazz se produjo de la experiencia social y cultural motivada por la esclavitud de los pueblos africanos tanto en África como en América. Durante ese periodo, se establecieron las bases de la música afroamericana que con el tiempo tuvo cierta influencia en América Latina. La humanidad constituye un total de procesos interconectados no solo con el presente, sino con el pasado. Por lo que los músicos y la música tienen vinculaciones históricas como culturales. Esa experiencia africana y afroamericana estuvo íntimamente vinculada con la producción de la música no solo en el continente africano, sino en América, particularmente en el sur de Estados Unidos, el Caribe y una parte de América Latina; es decir, Nueva Orleans, cuna de su proliferación, siendo una ciudad que conecta con esas zonas geográficas. Bajo esa idea, la esencia humana muestra un cambio cultural constante, que no dejó de ser parte de dicho proceso. Estuvo impulsado por la contradicción y el conflicto que permeó desde en un primer momento. Las relaciones entre esclavistas y esclavizados es el punto de partida. A medida que el modo de producción capitalista se imponía en muchos rincones del planeta, apropiándose de los recursos culturales, políticos y económicos ajenos o independientes, a los africanos y afroamericanos se les obligó a trabajar en los campos de cultivo. En ocasiones se adaptaron a las nuevas condiciones, provocando su transformación de manera continua, sin abandonar algunas de sus tradiciones musicales. Conservaron algunos de sus elementos para sobrevivir, que a su vez se convirtieron en un medio de resistencia. En cada uno de los subapartados veremos la dinámica cultural ocurrida por las relaciones de desplazamiento, transformación, aportaciones musicales y convivencia social y musical entre los músicos. En ese sentido, en el primero partimos de la experiencia africana en América y su contacto con otros grupos socio-culturales. Se sigue la experiencia de los músicos y sus culturas, las rutas político-económicas y geográficas. Las participaciones, mexicana, cubana y haitiana tuvieron un lugar destacado contribuyendo musical y culturalmente en Norteamérica, que incidió de alguna manera en la cultura de los afroamericanos, posibilitando las condiciones que dieron lugar a la expresión musical del jazz. Estudiamos a los africanos partiendo de sus tierras de origen, para tratar luego su condición social bajo el régimen de esclavitud en América del Norte. En seguida me enfoco en la cultura de los afroamericanos, un grupo que adquirió una importancia fundamental ya que su lenguaje musical común, basado en la tradición popular y compartido por toda una

comunidad, terminó por desplegarse por América. Los recursos expresivos, su tratamiento del ritmo, entre otras cuestiones, fueron elementos que sirvieron para conservar y extender esta tradición. El pueblo africano y afroamericano le dieron vida a la nueva música, la cual evolucionó dentro de contornos precisos que sustentaron su razón de ser y su devenir. Y aterrizó en la región del Misisipi en donde proliferaron estos ritmos, particularmente en la ciudad de Nueva Orleans en la que surgió el jazz a fines del siglo XIX, justo cuando los músicos mexicanos entraron en contacto, intercambiando ritmos y apropiándose de los que ejecutaban sus compañeros de escenario.

1. LA PRACTICA MUSICAL DE LOS AFRICANOS EN AMÉRICA

Los intérpretes provenían indudablemente de la población que vivió bajo el sometimiento de la institución dominada por la población blanca: la esclavitud. Se desarrolló por el contacto entre civilizaciones diferentes. La historia de los pueblos con relaciones político-culturales, sociales, económicas particulares y sus encuentros, sin embargo, desempeñó un papel determinante en las relaciones generadoras de esclavitud (Meillassoux, 2013: 49). La esclavitud es bastante antigua (López, 2018: 17). En África esa experiencia no les fue desconocida. Con el dominio de Europa y su expansión se convirtió en una industria capaz de fortalecer su poder económico. Los nuevos escenarios dominados por los colonialistas europeos provocaron cambios en la práctica cultural de los cautivos desde el mismo momento en que fueron arrancados de sus tierras. Su nuevo entorno en América generó conflictos, siendo que una parte de la música les ayudo a sobrevivir y adaptarse a su entorno (Wolf, 2016: 16).

El traslado y desplazamiento forzoso de esclavos inició en 1619 cuando se embarcó un lote en la costa occidental de África un barco negrero portugués llamado San Juan Bautista. Esa embarcación generó múltiples resistencias que se repitieron en muchas otras. El secuestro y la resistencia fueron dos expresiones contrapuestas desde el principio. Iniciándose así un cambio de percepción de la realidad y la cultura de los cautivos (Montañez, 2020: 25). En los puertos, espacios de dominación, control y medios de expansión económica, social y cultural desde el siglo XVI, se regularizaron los conflictos. Desde fechas tempranas generaron expresiones de resistencia que se manifestaron en la música. Los africanos tuvieron bien en guardar una parte de sus prácticas culturales que les procuró mantenerse socialmente e imprimirse en las relaciones sociales de América del Norte. Se manifestaron en muchos otros puertos del continente africano y americano, condicionando en cierta forma la cultura musical en las nuevas tierras. Entre los secuestradores también se dieron pugnas y contradicciones. Se reflejó en la ambición por apoderarse de sus secuestrados. A los pocos días de navegación un barco fue asaltado por un buque corsario inglés, el White Lion, que se hizo de una carga humana (López, 2018: 14).

Los africanos en sus primeros años en la América Anglosajona no tenían el calificativo de esclavos, sino de siervos o sirvientes (Zinn, 2010: 28). Su estatus social todavía era menor que el del esclavo (Meillassoux, 2013: 11-12). En la práctica los esclavistas recurrieron a la razón para realizar actividades relacionadas con la productividad. Se incrementó en proporción al recurso de su inteligencia. Implicó el reconocimiento en grados diversos de sus capacidades de homo sapiens, con un ingrediente de obediencia. Los cautivos ocultaron su inteligencia como una forma de mantener sus actitudes de resistencia. Dicho reconocimiento es quizá uno de los elementos que generó un vacío y debilidad de las practicas esclavistas que

llevaron a los esclavos a conservar no solo parte de sus costumbres, sino que, de manera sutil e inteligente, producir y reproducir parte de su cultura musical, cuestionando su situación social. La sujeción impuesta por los secuestradores no fue del todo absoluta (Moyano, 1988: 19).

Las colonias inglesas formaron un espacio cerrado a diferentes nacionalidades. Se desarrolló un sentimiento racial marcado por el odio, el menosprecio, el paternalismo, la exclusión y la piedad. Al mismo tiempo, una discriminación racial y religiosa. En Nueva Inglaterra se creó un territorio solo para los calvinistas puritanos. La llegada no solo de esclavos, sino de los colonos ingleses blancos, supuso también el advenimiento de su música (López, 2018: 16). Trajeron consigo también sus sonidos que modificaron el ambiente social y cultural. La tradición musical inglesa entró en contacto desde el principio, que tuvo con el tiempo una fuerte influencia y vinculación con la proliferación de nuevas interpretaciones musicales. Las primeras canciones populares fueron los salmos y los himnos religiosos que florecieron en Nueva Inglaterra. Pertenecieron al grupo de puritanos que arribaron a Plymouth entre 1620 y 1630, quienes defendieron la pureza con la palabra de Dios y el estudio de la Biblia. Para este grupo la salvación se predetermina por la conciencia divina, siendo el individuo el único responsable de su destino. Este aspecto incidió no solo en la conformación de la sociedad estadounidense, sino en la interpretación musical, parte de ella en la afroamericana. Los primeros peregrinos llevaron consigo el Libro de los Salmos de Henry Ainsworth. "The Old Hundredth" se convirtió en uno de los salmos más populares que era un himno de alabanza a Dios en los que se leía: "Llor a Dios, de quien emanan todas las bendiciones" (Ewen, 1965: 11).

No se sabe si en los primeros años se transportaron instrumentos musicales, sin embargo, en los últimos años del siglo XVII, según Irving L. Sablosky, "los barcos que cruzaban el mar hacia las florecientes plantaciones de tabaco, llevaban también laúdes, espinetas, violines, oboes y caramillos, para el deleite y entretenimiento de los plantadores" (p. 16). Los esclavos escucharon esa música en las casas de los esclavistas y en las plantaciones, teniendo contacto con esos grupos sociales, aunque no solo con la música y religión occidental, sino también con los instrumentos. Paulatinamente se adaptó el violín. Convirtiéndose en una vía temprana de transmisión de la cultura religiosa y musical hacia los cautivos que también acostumbraron crear sus propios instrumentos.

En África occidental existían sociedades de castas tradicionales. Se encontraban los cantores o intérpretes que se conoció con el nombre de "griots", los cuales se conservaron en cierto sentido en América del Norte. Tradición que se mantuvo y se mezcló con lo nuevo. El griot ocupó un lugar destacado en las comunidades tribales de África occidental; se le consideró un miembro especializado. Si bien existen otros atributos, considero rescatar el papel de músicos y cantores que valieron para conservar una parte de su cultura y memoria histórica. Se transmitió de forma oral incidiendo en las futuras generaciones que produjeron nuevas expresiones musicales. La música afroamericana mantuvo por largo tiempo dicha tradición, se manifestó en el blues y el jazz.

Los esclavos en las nuevas tierras provenían de la África Occidental, lo que actualmente se dividen los países de Senegal, Guinea, Gambia, Sierra Leona, Liberia, Costa de Marfil, Ghana, Togo, Gabón, Camerún, Congo, Nigeria y Benín. Sus pueblos, algunos, poseían una organización política y social avanzada, con una estratificación social jerarquizada en reyes, gobernadores y nobles; otros asentamientos en clanes o tribus. Eran los pueblos Yoruba, Fanti,

Susu, (Tirro, 2001: 26) Akan, Igbo, Fanti, Bantúes, Fulani, Ashanti, Wolof, Malinke, Bakongo y Baulé, que al momento de ser llevados a tierras ajenas y completamente desconocidas, conservaron parte de sus tradiciones. Dentro de las cuales, las más comunes fueron la música y el baile. Se realizaban en comunidades, y algunas de manera individual (Southern, 2001: 16).

De estos pueblos cabe considerar a los del norte del continente que no solo produjeron su propia cultura, sino que se adecuaron a la influencia árabe. Esta cualidad dio una particularidad a la música. Incluso generó una distinción en América, es decir, en el norte propiciaron lo que llegó a denominarse jazz afroamericano. En el sur, jazz latino. Nunca dejaron de estar en contacto y su vinculación siguió siendo constante. La invasión árabe-musulmana de Europa y el norte de África en el siglo VII transformaron las prácticas culturales en los territorios ocupados (Delannoy, 2003: 28). El desplazamiento y la conquista de estos sobre Europa, marcó la música de Francia, Portugal y España. La influencia árabe y africana imprimió ciertos ritmos en la música en una parte de Europa.

Esa influencia se manifestó en la tradición del griot. Las comunidades africanas tomaron esa tradición (oral) de forma distinta, que también se manifestaron semejanzas. El cantor cantaba las oraciones de Dios, que remitía a la lectura del Corán. Una actividad también reproducida en la región del sub-Sahara (Chamorro, 1993: 219). Dicha cualidad se exportó a las tierras de América que se conservó durante el periodo de esclavitud y con el tiempo se transformó. La esclavitud fue la causa del desplazamiento que llevó a la innovación de nuevas interpretaciones musicales. Se relacionó con una de las expresiones del músico afroamericano: el blues.¹ Los cantos del griot, se vincularon directamente con la música afroamericana como el gospel, por citar otro caso.

El imperio español trasladó a ciento cincuenta mil esclavos a Sevilla quienes luego se incorporaron de manera forzada a la vida cultural y económica. Protegieron una parte de sus prácticas musicales hasta su traslado al Nuevo Mundo, manteniéndolas en la memoria hasta su transformación en el nuevo entorno. Siguieron una tradición catolizada, influenciados por sus secuestradores. Estos grupos en América, que luego serían llamados afroantillanos, dieron lugar a lo que hoy se conoce como jazz latino, que se distinguió por seguir en sus interpretaciones un tiempo lineal, un canto silábico, uso de la clave rítmica, tonos fijos y ciclo de dos acordes repetitivos (Sublette, 2021: 2). A ellos los colonizadores españoles les impusieron también una serie de restricciones y prohibiciones. No se dieron grandes diferencias con los del norte. España llevó un porcentaje de esclavos hacia los puertos de lo que hoy se conoce como Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico, Colombia, Venezuela, México y Panamá.

Los esclavos de África occidental que trasladaron a América del Norte desarrollaron sus interpretaciones con el uso del tiempo de swing, canto melismático, modo rítmico, notas del blue moduladas o reflexivas y cambio de los acordes de la estructura del tema en el que se incluye el blues de doce compases. Los esclavos de los dos imperios llegaron a compartir rutas comunes. Independientemente de quienes fueron sus secuestradores, con el tiempo los africanos o sus descendientes se concentraron en el Caribe, particularmente en Nueva

1 En su estudio Samuel Charters cita un párrafo de una entrevista a un intérprete afroamericano que resulta importante destacar: «la gente me sigue preguntando donde surgió el blues, y todo lo que puedo decir es que, cuando yo era un muchacho, siempre estábamos cantando en los campos. En realidad, no cantábamos, ya sabes, gritábamos, pero inventábamos nuestras canciones sobre cosas que nos estaban sucediendo en aquel momento, y creo que es ahí donde empezó el blues» (p. 13).

Orleans en donde se desarrollaron los ritmos sincopados. Por lo que las culturas del norte y del sur, con sus diferencias tanto en África como en América, insistieron en un contacto permanente.

Al profundizarse y ampliarse la esclavitud en el Nuevo Mundo, los afrodescendientes libres también se convirtieron en propietarios de esclavos (López, 2018: 16). Su búsqueda de poder y prestigio, en parte, los llevó a esa práctica. El fenómeno del esclavismo afroamericano, es ejemplo de un antecedente de lo que poco después se convertiría en la incipiente burguesía afroamericana, que actuó afín a la actitud de los blancos². Algunos fueron grandes intérpretes después de que esos ritmos se desarrollaron a fines del siglo XIX. Al surgir nuevas interpretaciones musicales de los esclavos y sus descendientes, esta burguesía, al igual que la blanca, también reaccionó, relegando de la práctica y difusión de la música afroamericana que partía de Nueva Orleans. Si las aceptó, fue a regañadientes. Solo apostó por las tendencias “intelectualizadas” y “europeizadas” que se dieron a lo largo del periodo de esclavitud, así como en la llamada emancipación, entre las que se encontraron precisamente, tiempo después, algunas tendencias del jazz (Gili, 2017: 24). Cabe decir que durante estos años todavía estaban en gestación los citados ritmos, y pasaría algún tiempo para que consolidaran en una ciudad como Nueva Orleans en donde se había cierta tolerancia hacia la población afro y otros pueblos.

El esclavo no tuvo ninguna oportunidad de dedicarse al trabajo intelectual. La única fue al trabajo agrícola (Jones, 1969:18), y en algunos casos en la labor doméstica. La mayoría de los esclavos se encontraron en las grandes plantaciones sometido a las relaciones de explotación. Frente a esa situación expresó su personalidad partiendo de la comunidad africana. Se comportó aparentemente pasivo por lo menos ante la sociedad formal y dominante. En lo cultural, protestaba discretamente, pues reproducía “el arte de disimular” (Scott, 2000: 25).

La esclavitud en las colonias británicas no fue absoluta. El vacío generado por esa institución los cautivos lo aprovecharon para ejercer sus prácticas culturales. Se convirtió en uno de sus “éxitos”, ya que no solo preservaron y transformaron algunas de sus tradiciones, sino crearon expresiones culturales nuevas y originales en América, como forma de reactivar, entre otras cosas, su humanidad. A lo largo del periodo colonial y la independencia, el africano representó el antagonismo de su secuestrador blanco. Se instaló frente a frente. Las relaciones de poder opuestas entre sí chocaron en los más recónditos tiempos y espacios. Se reveló desde lo político hasta en lo cultural (Zinn, 2010: 32).

La música del esclavo africano, con un alto contenido rítmico, se manifestaba en comunidad. El músico en África, en el sentido convencional y occidental de la palabra, no era común, sino que su papel se complementaba con otras actividades para su convivencia. El griot representó un caso que se conservó hasta fines del siglo XIX en América (Southern, 2001: 16). Algunos de esos pueblos compartían la afición por los canticos de alabanza, que se relacionaban con sus experiencias religiosas comunes. Se encontraron músicos que cantaban e improvisaban con el acompañamiento de su violín.³ La calabaza establecía el

2 Bolívar Echeverría lo llamó Blanquitud.

3 Según Frank Tirro, una de esas interpretaciones musicales había sido el cántico yarum que corría a cargo a dos músicos fra-fra. Uno tocaba la calabaza mientras que el otro interpretaba con su violín de dos cuerdas, los cuales cantaban en el son de su acompañamiento (p. 31).

ritmo ⁴, mientras que el violín ejecutaba un ostinato. ⁵ Los africanos cantaban unos versos en el que se elogiaba al jefe de su tribu. Esa tradición que efectuada el griot se transportó en las nuevas tierras que se conservó de forma oral. La música no escrita, por tanto, terminó imponiéndose. El cántico de alabanza yarum, en el que se encuentra una relación entre la música de África y la música de América del Norte, entre la canción de los esclavos y lo que después fue la música afroamericana, se hallaba un ritmo constante que se manifestaba tanto en la interpretación como en la manera en que se marcaban los tiempos, siendo la audición y percepción de la fórmula rítmica llamada sincopa. La calabaza establecía el ritmo. La representación aproximada podría presentarse en el pentagrama dividido en compases de cuatro tiempos o pulsos (aunque también en tres o dos), por lógica, cada uno de estos tiene un valor de un cuarto. En cada uno se toca un tresillo⁶ en el que se manifestaba la sincopa ⁷que va haciendo la calabaza. En tanto que el violín y la voz llevaban otros tiempos.⁸

En América se conservaron costumbres como el empleo ritual del insulto en el humorismo, la improvisación en el baile, las danzas o la música de las ceremonias religiosas. Esas manifestaciones son ejemplos de la debilidad de la institución esclavista, que a pesar de prohibirles cantar o tocar tambores, no desapareció del todo. En muchas regiones del sur estadounidense se volvieron comunes, a veces en espacios ocultos, otros abiertos, aunque estos últimos se dieron en menor medida. Muchas se reproducían de distinta forma, alejándose paulatinamente de su originalidad (Gili, 2017: 24-25). En un mundo ajeno y dominado por la cultura occidental, los cautivos se abrieron a esa influencia, conservando la tradición que se mantuvo con el tiempo, siendo un aspecto de la modernización musical. Entre sus costumbres se distinguieron el uso común de lo corporal, la usual improvisación musical y dancística, el uso de los instrumentos de percusión y la persistente colectividad en la interpretación, así como su cualidad rítmica sincopada. Aunque no siempre eran idénticas a las que se ejecutaban en África, se conservaron su extraordinario sentido del ritmo, su facilidad para la danza y la forma de tratar la voz para el canto.

Los esclavos tomaron lo que hemos denominado extraversión cultural, concepto que define la apropiación de elementos culturales ajenos para someterlos a intereses propios

4 El ritmo es uno de los elementos importantes de la música o, para decirlo en términos simples, es el orden y la proporción en que se reúnen los sonidos en el tiempo. No obstante, se da principalmente en relación a su duración y al acento (énfasis sobre una determinada nota). Comprende también el fraseo (división de una composición) y el tempo (velocidad). En dicho elemento existe un pulso regular que utiliza el oído para medir el ritmo. Sin embargo, en la música africana, no siempre coincide con esta definición.

5 Refiere a un patrón musical que se repite constantemente en una sección de pieza o durante toda la pieza. El elemento repetido puede ser un patrón rítmico o un fragmento de una melodía, o, en su caso, una melodía completa. En el caso de los cánticos africanos, se refiere a un patrón melódico.

6 El tresillo es la división ternaria de una figura de nota.

7 La sincopa es una estructura rítmica que trata de evitar el flujo natural del pulso en una composición musical. Se da cuando la primera nota del compás es fuerte y las siguientes son débiles o en un nivel intermedio. Aunque también se toca una nota en un tiempo débil y se prolonga sobre otro tiempo semifuerte, que en el pentagrama se simboliza con la ligadura con la cual prolonga el tiempo ya sea débil o semifuerte, depende el caso. Las sincopas son muy diversas, solo mencioné la más sencilla.

8 Frank Tirro asegura que en el caso del tresillo es solo una descripción aproximada, pues es difícil de representarlo en una partitura. La música africana es difícil compararla con los parámetros occidentales. La estructura del cántico de alabanza yarum, por citar un caso, no se puede medir o representar desde esta perspectiva (pp. 34-36).

(Giménez, 2008: 113-114). En ese sentido, abrazaron los cantos religiosos como una forma de realización social y cultural, que generó al mismo tiempo cambios socio-culturales. Con la llegada a las colonias inglesas del predicador metodista inglés George Whitefield en 1737, se produjo una incorporación de esclavos al cristianismo. A quienes se les ofreció una vida eterna como recompensa por los sufrimientos en la vida terrenal. Lo cual garantizó un fervor religioso y en cierto sentido una transformación de su cultura. En ese entorno surgió la primera manifestación musical propiamente de América: los espirituales, los cuales también fueron interpretados por blancos (López, 2018: 20-21). Esa innovación se relacionó no solo con los espirituales, sino también, tiempo después, con el blues (Gili, 2017: 33).

Asimilaron la cultura musical occidental a sus intereses, los transformaron de acuerdo a su visión del mundo y como un medio de resistencia. Los espirituales no son más que cantos religiosos afroamericanos, producto de una nueva realización en América llevada a cabo con la evangelización.⁹ Los esclavos no siempre abrazaron con entusiasmo el cristianismo protestante. Si lo hicieron fue como medio de insistencia a una estructura social que les daba vida. Una realidad social dominante y ajena, en la que aparentaban cierto entusiasmo y aprovecharon los medios disponibles para su realización y producción por medio de un discurso oculto, pero también abierto por medio de un disfraz que el poderoso era incapaz de identificar. En ese sentido, los cautivos reemplazaron, en parte, al rey por Jesús, el profeta suplantó al aristócrata, los salmos sustituyeron el patrón de llamada y respuesta. Esta última no fue sustituida de manera absoluta, incluso se conservó durante decenios. Los intérpretes de los inicios del blues, a fines de siglo XIX en la región del Misisipi muy cercana a Nueva Orleans, que se prolongó hasta la etapa de maduración, se manifestó en muchos y diferentes escenarios.

Los cautivos reconstruyeron sus instrumentos musicales para generar material sonoro que les permitió subsistir en las nuevas tierras, tales como el tambor. La manera de fabricarlos provenía de África, que fue cambiando en América.¹⁰ Se designaba como instrumento sagrado, así como profano. Del primero se consideraba objeto de veneración y culto. En tanto, los tambores profanos se emplearon en la música sin contenido religioso, los cuales no requerían de ceremonias para su construcción e interpretación (Aragu, 1995: 163). En algunas partes de América el tambor se convirtió en uso común. Los grupos de poder blancos lo asociaron a la resistencia y no dudaron en prohibirlo. A través de ese instrumento los cautivos llamaron a la rebelión causando inquietud en el orden social. En un principio se mostraba oculto, pero luego se manifestó abiertamente y sin disfraz. La música de carácter percutido y la expresión de la danza que la acompañaba, los afroamericanos la convirtieron en un medio para enunciarse. No solo de subsistencia, sino también para comunicar y reflexionar ante sus condiciones sociales.

Los esclavos no se limitaron a las nuevas condiciones. Emplearon otros medios para reproducir algunas de sus costumbres: recurrieron al uso de su cuerpo, usando las palmas

9 Frank Tirro asegura que los esclavos se vieron forzados a mezclar una parte de sus tradiciones africanas con el cristianismo protestante debido a la imposición y dominación cultural y política occidental de los esclavistas blancos que se realizaban en casi todos los espacios de realización social (p. 31).

10 Eileen Southern refiere a los instrumentos de percusión, tales como tambores, de los cuales construyeron de todos los tamaños y formas; además de longitudes diversas. Los instrumentos, con el tiempo, se clasificaron regularmente como membranófonos e idiófonos. Entre los membranófonos o tambores existían de todos los tamaños y formas, su longitud variaba de 25 o 30 centímetros a 3 o 3, 5 metros, y su diámetro entre 6 u 8 centímetros o más de un metro (p. 20).

de las manos y el golpeteo de sus pies al piso para emitir sonidos percutidos. Crearon y recrearon un escenario emotivo-festivo y emotivo-negativo que se distinguió en su música, que al mismo tiempo no fuera un riesgo para que los esclavistas y propietarios actuaran con la represión. De hecho, se hacía abierta y a veces discreta, sin que muchas veces no afectara el orden social. En algunas partes del territorio de Estados Unidos se generó cierta tolerancia. Ya hemos mencionado a Nueva Orleans, como cuna del surgimiento de los ritmos afroamericanos, y cabe destacar que fue en la plaza Congo Square en donde se tuvo un poco mayor de libertad para muchas culturas. Allí los esclavos podían reunirse, tocar, bailar y cantar. En la conformación social, política y cultural de esa ciudad, influyeron las administraciones coloniales francesas y españolas, generando un espacio de tolerancia. Se mantenía cuando arribaron los músicos mexicanos en los últimos decenios del siglo XIX, quienes aportaron otros ritmos como las marchas y las polkas dando origen a los incipientes ritmos del jazz. Los esclavos no solo utilizaron los tambores para pasar momentos festivos, de alegría o de tristeza, sino las calabazas secas rellenas de piedras, el birimbao, las quijadas, la sansa africana¹¹ y el banjo.

El banjo es instrumento de cuerdas creado por los esclavos en el siglo XIX en territorio estadounidense, aunque su origen proviene del África Occidental. Los griots de las tribus africanas se acompañaban al cantar de un instrumento parecido. Lo que hoy es Gambia se le llamaba *halam* (Charters, 1994: 14). El instrumento sufrió algunos cambios. No fue el mismo durante los años que transcurrieron de 1619 hasta que se dieron las primeras expresiones del jazz y el blues. Menos de dos siglos en los que el banjo empezó a grabarse a través de los gramófonos. El gramófono fue uno de los primeros instrumentos de grabación y reproducción de sonido desde el decenio de 1890 y hasta mediados de 1950. En el siglo XVIII los bailes de esclavos de Virginia se tocaba un instrumento similar al banjo africano. En los decenios de 1830 y 1840 cuando una parte importante de músicos blancos se tiznaba de negro sus rostros e interpretaba canciones y bailes de los músicos afroamericanos, el instrumento empezó a cambiar.¹² En 1818 algunos de estos intérpretes cantaban con el banjo la “Canción Bonja”, con letra de R. C. Dallas. El instrumento acompañó a las canciones cómicas que entraron en auge (Ewen, 1965: 40). El esclavo trabajó directa o indirectamente en el desarrollo de la industria político-mediática estadounidense.

Con base a las aportaciones de los esclavos africanos, los conflictos y los vínculos con los grupos de poder dominantes, podríamos observar un primer paso del cambio cultural que se manifestó con el desplazamiento y transformación de la práctica musical de los africanos hacia y en América del Norte. El desarrollo de la tecnología de transporte y la construcción

11 Según Alison Latham en occidente fue llamado “piano de pulgares”, “piano de mano” o “piano de dedo pulgar”. En otros lugares *mbira*, *kalimba* y *likembe*. Consiste en una tabla o una caja que se sostiene con las manos. La estructura soporta una serie de lengüetas de hierro que se pulsan con los dedos pulgar e índice de ambas manos. La lengüeta más larga va colocada al centro y las otras a la derecha e izquierda de esta, ordenadas de mayor a menor. El instrumento es popular en la región que ahora se denomina Sahara, en el sur (p. 931).

12 Alison Latham asegura que se compone de una caja acústica circular con poca profundidad sobre la que se tensa un parche de pergamino, que luego los intérpretes fueron transformando. Los cautivos cuando empezaron a darle otra fisionomía, el mástil se integraba al cuerpo pasando por el marco y debajo del parche. Además, no tenían trastes, como sí lo sería después, sobre todo a partir del decenio de 1870 en el periodo en que los esclavos pasaron al estatus de “ciudadano”, aunque solo fuera en el papel, y en el que tenían poco más de tiempo para desarrollar su música e instrumentos. Regularmente tenía cuatro cuerdas, y con el tiempo le sumarían una más. Los músicos, no obstante, le conservaron, en ocasiones, cuatro cuerdas. El banjo se popularizó cuando el canto cómico o también llamado *minstrelsy* se extendió desde los primeros decenios del siglo XIX (p. 135).

de vías de tránsito, dentro del proceso de la mundialización del capital, profundizó la dinámica y la interconexión. Favoreció el desplazamiento de las personas y facilitando sus contactos, conexiones, vinculaciones e interrelaciones en las que se produjeron nuevos sonidos musicales.

2. LA PRACTICA MUSICAL DE LOS AFROAMERICANOS

Hemos dicho que la conservación de una parte de la cultura de los africanos y la apropiación de una cultura ajena, fue lo que dio origen al afroamericano. Adoptó elementos de su entorno social y cultural. El conflicto entre esclavistas y esclavos estuvo detrás de la resistencia de los segundos debido a su condición. El esclavo se transformó y dio origen a un sujeto diferente; manteniendo ciertas pautas de resistencia. Los descendientes de africanos que nacieron en América desconocían África. Solo a través de sus abuelos quienes les relataban cuentos y canciones podían más o menos conocerla.

La “emancipación” que vino después de la guerra civil, supuso que serían considerados sujetos, y con acceso a todo lo que en el pasado se les había negado. Para los esclavistas del sur no fue una derrota con el advenimiento de la supuesta emancipación, ni para los cautivos una “libertad”. La sociedad dominante, en la que se encontraban la Confederación Proesclavista, solo superó la servidumbre y el esclavismo, situándose en el interior de cada uno de los sujetos. Es decir, un nuevo tipo de esclavos y siervos, de los cuales no solo serían los antiguos cautivos sino muchas otras clases sociales, creando nuevas relaciones basadas en el consumo. Les enseñaron a trabajar y crearles el gusto por los lujos y comodidades, aunque efectivos para diseñar un nuevo tipo de cautivo. Se les impuso un deseo de aquellos objetos materiales y no materiales que se podía conseguir con el trabajo. En ese sentido pocas cosas cambiaron.

El afroamericano provenía de distintas culturas africanas, con lenguas distintas y muchas formas de comunicarse. No compartían un lenguaje común, ni un territorio. En la música, si bien puede hablarse de una forma de identidad, en realidad manifestó una realidad político-cultural para enfrentar una situación común: el sometimiento. Distó mucho de ser un lenguaje.¹³ Se transformó generando al mismo tiempo nuevas manifestaciones musicales. Eran cambiantes y abiertos a las circunstancias, y se veían obligados a adaptarse a un entorno social violento. Se manifestó entre la adaptación, la transformación y la rebelión, permitiendo un cambio cultural. La resistencia jugó un papel, y siempre fue una variante y una constante en la historia de esos pueblos en situación de esclavitud y en los tiempos de “emancipación”.

Una vez concluida la Guerra de la Civil, la “liberación” de los esclavos permitió su libre desplazamiento y transformación en obreros, es decir, su condición cambió, pero siguieron bajo un régimen de sujeción. Se cumplió un requisito básico para el afianzamiento del capitalismo estadounidense: la ampliación de mano de obra para el desarrollo industrial, entre la cual se encontraba la industria política mediática y en la que empezó a laborar el músico afroamericano. Luego de la abolición de la esclavitud, continuó la resistencia.

13 La música, según Adorno, podría ser semejante al lenguaje por su idioma o entonación musical, pero en realidad no es lenguaje. Su similitud con el lenguaje indica una vía a la interioridad, pero al mismo tiempo hacia la vaguedad. Lo que le resta solidez que el lenguaje apela (p. 25).

Los exesclavos siguieron viviendo condiciones muy similares, aunque más complejas. Los esclavistas y proesclavistas inventaron algunas instituciones. Una de ellas se legitimó con el paso del tiempo: la segregación. Con la desaparición de la esclavitud hacia 1830 en los estados del norte, surgieron las primeras pautas de segregación que se aproximaron a las del Jim Crow.¹⁴ En el sur se dio con mayor fuerza y luego se extendió en gran parte de Estados Unidos después de la Guerra Civil (Grunstein, 2005: 97). La situación de “hombres libres” sólo se dio en apariencia (Gili, 2017: 31).

Esas condiciones permitieron nuevas formas de manifestarse. A pesar de todo el afroamericano podía vivir ahora con un margen mayor de libertad. Asimiló algunos aspectos de la civilización blanca que le rodeaba. Su gran resistencia, fortaleza y pasión por la vida le permitieron sacar el máximo provecho de la situación en la que se encontraba. Las canciones espirituales se convirtieron en las nuevas expresiones. Les procuró de manera tímida, y reflejó una realidad anhelada, siendo parte del discurso oculto y utópico que representó una crítica al poder. No obstante, a medida que pasaba el tiempo, su actitud crítica fue más directa contra el poder de los angloamericanos, coincide con la propuesta del historiador estadounidense Howard Zinn cuando afirmaba que “empezaron componer nuevas canciones con un mensaje mucho más atrevido” (2010: 136).

Los ingleses, luego de decretar la abolición de la esclavitud tradicional en sus posesiones en el Caribe, previeron un nuevo tipo de esclavitud que reemplazó al que cayó en desgracia. El asunto no se convirtió en algo ajeno en sus antiguas posesiones de las colonias de Norteamérica. Los proesclavistas aglutinados en la Confederación no se dieron por derrotados y algunos se convirtieron en empresarios de la industria político-mediática. La cual entró en auge en el periodo llamado “emancipación”. En los primeros decenios del siglo XIX cobraron importancia algunos empresarios de edición de música impresa, entre los que se encontraban los productores de partituras. Muchos de los cuales eran propietarios angloamericanos con un poder económico mucho mayor que cualquier afroamericano acomodado. Aumentó la promoción comercial de la diversión pública popular, muchas veces o casi siempre desde la visión del blanco, tanto en el norte como Nueva York o en el sur como Nueva Orleans. Al mismo tiempo, la prensa empezó a tener una participación más activa dentro de la producción de la industria mediática.

En el norte proliferó una cantidad de empresas editoras de música. Entre fines del siglo XIX y principios del XX, se creó en una gran industria que manipuló las ediciones de música popular. Al mismo tiempo la convirtió en un negocio muy lucrativo. La institución comercial más conocida fue Tin Pan Alley en Nueva York. Tiempo después surgió Broadway. En Filadelfia, en el decenio de 1840, creció una cantidad importante de empresas de ese tipo (Ewen, 1965: 48). Se fundaron periódicos que publicaron canciones de moda. En 1840 el New York Mirror publicó la letra de una canción cómica compuesta por un intérprete blanco, George P. Morris. La prensa y las editoras de música exhibieron, sin exponerlo abiertamente, una relación de poder que se expresó en la industria político-mediática. En el decenio de 1850 la editora Firth Pond and Company, en Nueva York, creció explotando a sus autores, entre ellos algunos afroamericanos, y utilizó sus medios propagandísticos para inducir su consumo.

14 Refiere a un estereotipo denigrante en el imaginario colectivo sureño. Es decir, fue sinónimo de segregación y exclusión política de los afroamericanos.

Las composiciones, en ocasiones, no solo no se editaban como las creó su autor, una práctica que se profundizó luego de las primeras grabaciones de blues a principios del siglo XX, sino que también se hacía para ser más creíbles a los angloamericanos y su mercado (Charters, 1994: 24). Convirtieron al compositor en objeto de explotación y tergiversación de sus creaciones, es decir, los compositores afroamericanos se vieron obligados a crear una forma de hacer música que parecía ajena a sus costumbres. Estas relaciones manifestaban el poder ideológico y económico de los empresarios dominantes (Ewen, 1965: 51). No obstante, esa realidad no fue absoluta. De hecho, la población antiguamente esclava, que buscó a través de las canciones manifestar su realidad social y enfrentarla, resistió a ciertos patrones, muchas veces con la música en vivo. El comercio mediático empezó a tener mayores beneficios. Encontraron otra manera no solo de explotarla, sino de apropiarse de ciertos patrones de una cultura ajena creando un discurso público que exponía un poder casi omnipresente y que se manifestaba entre lo disimulado y lo abierto.

Luego de la Guerra Civil permitió a los afroamericanos acceder a una cantidad mayor de instrumentos musicales que antes se les negaba. Al enrolarse en el ejército, pudieron tener acceso¹⁵. Su adopción, sin embargo, se sitúa mucho antes cuando mantenía contacto con los grupos dominantes,¹⁶ que fue en parte, pues conservaron instrumentos de sus antepasados. Dicho aspecto es importante porque al acceder a ellos permitió que no solo modificaran los sonidos que reproducían, sino desarrollar o innovar una nueva materialidad sonora que luego daría lugar a los ritmos afroamericanos. La tradición musical siguió practicándose en los bailes y rituales relacionados con el vudú, así como la música producida por instrumentos como el banjo, los tambores, los violines, entre otros, con los que ejecutaba el baile de juba, las canciones de trabajo y una cantidad de canciones espirituales. Algunas de esas tradiciones se transformaron con la incorporación de prácticas musicales de Occidente.

Las danzas y los cantos de los africanos evolucionaron lentamente y al mismo tiempo se diferenciaron. Llegaron a conocerse como work song, que son los cantos de trabajo de los esclavos afroamericanos que se desarrollaron durante sus largas horas de labor en el campo. La innovación musical se relacionó con esa actividad y su estado de ánimo. La proliferación de esa música provino precisamente de las difíciles jornadas en las plantaciones de algodón que se acompañaron con el canto. Algunos esclavos imitaron lo que escuchaban en su entorno para interpretar cantos, sin desprenderse totalmente de las melodías y la flexibilización acentuada de la rítmica africana y la improvisación. Esta realización permitió distanciarse o transformar parte de sus costumbres ancestrales.¹⁷

Luisiana era un estado poco desarrollado comparado con las ciudades del norte de Estados Unidos. En otras partes del sur dominaba una economía agraria. Contrastaba con la

15 Fernando Díez de Urbina afirma que “la guerra civil puso en manos de la negritud, alrededor de 1865, los instrumentos de metal que pronto acabaron siendo `cornetas cantarinas`, con capacidad insólita para producir notas `tristes` y atmosferas de melancolía” (p. 9).

16 Luc Delannoy cita un fragmento sobre la opinión del antropólogo francés Roger Bastide en el que afirma que “cuando las autoridades prohíben la práctica pública de las danzas, los negros (con ellos los músicos) se refugian en las cavernas, abandonan los instrumentos africanos y toman los de los blancos: el piano y la corneta” (2003: p. 32).

17 Richard Gili afirma que «el work song variaba según el tipo de tarea que se realizara. Tenía un carácter lánguido y melancólico en las plantaciones, pero el trabajo comportaba un cierto ritmo, el canto se adaptaba a éste, y era acentuado con el ruido de las herramientas de trabajo (picos, sierras, etc.). Las melodías eran muy similares a las africanas, pero la vitalidad y la flexibilidad de su acentuación rítmica anunciaba ya el ritmo que posteriormente daría vida al jazz» (p. 32).

economía urbana que se concentraba en ciudades como Nueva Orleans. En las zonas rurales los afroamericanos no dejaron de experimentar dificultades por su situación precaria y por las largas jornadas de trabajo. Sus condiciones, al no ser mejoradas, mal vivía por la situación de explotación en las fábricas de las ciudades y el campo. Las humillaciones por el color de la piel los obligaron a vivir al margen de la segregación cada vez más acentuada. Su vida se transformó en alegría de amar, o también el dolor que le provocaba al perder a un ser querido, o alguna mujer que lo había abandonado.

Los blues surgieron en el Delta del Misisipi, que es una extensa llanura aluvial con una aproximación de trescientos cincuenta kilómetros de largo, que va de Memphis hasta Vicksburg. En ella existe un río caudaloso que en rigor inicia desde aquella ciudad y desemboca hasta el Golfo de México, al sur de Nueva Orleans. Fue en el Delta del Misisipi¹⁸ donde se desarrollaron esos ritmos y otros como el jazz. Ha sido durante decenios una región atrasada, y regía el empobrecimiento de la población afroamericana y algunos descendientes de europeos. Música, empobrecimiento y exclusión fueron aspectos inseparables. No solo estuvo relacionado con el blues, sino en cierta forma con otras interpretaciones musicales afroamericanas como el ragtime. A los alrededores y a lo largo del río Misisipi se compuso de distintas culturas que tomó un tinte complejo. En el norte los primeros en habitarlo fueron los nativos ojibwa, luego los colonos europeos blancos¹⁹. Cada comunidad continuó interpretando sus músicas que traían consigo. Hacia el sur las cosas se dieron de diferente manera. Las relaciones comunitarias se manifestaban frecuentemente, propias de grupos sociales de distinto origen socio-cultural, principalmente esclavos afroamericanos. En donde también se dieron regularmente influencias y mezclas culturales y raciales. Otro elemento, luego del impulso de la industrialización del país, fue una marcada división entre el campo y la ciudad. La vida urbana provenía del dominio de los grupos de poder. El Misisipi urbano representó la realidad de los afroamericanos, sometidos al duro trabajo en las plantaciones. De hecho, la situación del esclavo lo expresó precisamente la palabra blues (Gioia, 2010: 3). La represión y exclusión no impidió que dominaran las actividades musicales, las narraciones orales y los valores culturales de carácter comunitario en la región. De ahí surgió gran parte de la música como el blues, que aportó un aspecto al jazz: el blue notes.²⁰ Los afroamericanos no se desesperaban debido a esa experiencia social, ni se compadecía de sí mismos.²¹ En los blues resaltaba el humor y la ironía, conservando la tristeza. Expresaban todo tipo de sentimiento humanos con originalidad y profundidad. En el momento en que los blues mostraron sus primeros aspectos en el Delta del Misisipi, se consolidó el triunfo de los supremacistas blancos en el sur de Estados Unidos. En el último decenio del siglo XIX, luego de la ampliación de las libertades y derechos de los afroamericanos, sufrió un

18 Según Miquel Jurado, la palabra Misisipi “no es más que una adaptación anglófona del nombre anterior francés Meschacebé, del que habla Chateaubrian en sus novelas Atala o Los amores de dos salvajes en el desierto de 1801 y su continuación René de 1802. Nombre que, sin duda, procede directamente de mshi-ziibi aunque no hay datos fidedignos para asegurarlo” (p. 16).

19 Miquel asegura que “en la zona norte del río la música de los nativos y la música de los primeros colonos de origen europeo se mezclaron poco o nada”. Entre uno y otro grupo social no asimilaron sus prácticas culturales. De hecho, nunca hubo una relación común (p. 16).

20 Gioia decía que «el surgimiento del blues, sospecho, dependió en buena medida de esa omnipresencia de la experiencia negra y de su relativo aislamiento de las formalidades de la vida urbana». (p. 3).

21 Gilli decía que «a través del blues, canta sus penas, pero al mismo tiempo está cantando su indomable alegría de vivir. Su canto es al mismo tiempo, un lamento y un grito de rebeldía. Sabe sobreponerse en la ocasión más penosa, e incluso es capaz de reírse de su propia desgracia, quitándole importancia frente a todo lo bueno y agradable que nos ofrece la vida» (p. 35).

retroceso al institucionalizarse la segregación que se vio favorecido durante el gobierno de Andrew Johnson (Grunstein, 2005: 95-102).

No sabemos hasta qué grado la segregación afectó e influyó en el origen de nuevas interpretaciones musicales. Aunque esas leyes aislaron a los afroamericanos en su propia comunidad, creado un sentimiento colectivo, y posibilitaron nuevas condiciones para la producción y reproducción de su propia cultura. De hecho, fue una respuesta al poder de los blancos y angloamericanos. Se debió también al ascenso del imperialismo estadounidense. La guerra hispano-americana de 1898, generó las condiciones para el ascenso de la superioridad anglosajona sobre los pueblos del interior del país como de fuera que consideraba inferiores. Esa creencia iba dirigida principalmente al Caribe en donde se dio la guerra y a los países del pacífico asiático en cuya región se encontraba Filipinas que se hizo Estados Unidos de su control. El blues se dio en el contexto de aplicación de las leyes de segregación que entró en auge en el decenio de 1890; en los que también el ragtime se encontraba en proceso de gestación luego de la presencia y aportación musical latinoamericana. Esas leyes evolucionaron en los decenios posteriores a la guerra civil. La población blanca, por medio de ellas, le disputaba el poder a los afroamericanos. La esencia estaba en la lucha encarnada por el poder político y económico. Entre los grupos de poder dominantes surgió una especie de temor y miedo a perder sus privilegios.

Los primeros cantantes de blues datan de fines del siglo XIX (López, 2018: 55). Viajaban de un lugar a otro, de ciudad en ciudad, de pueblo en pueblo, en busca no solo un ingreso para vivir, sino como una forma de realización social y personal a través de la música. Los músicos de los blues como de los que más adelante interpretaban jazz, eran personas libres y sin compromiso que pasaban mucho tiempo en los caminos y carreteras. Las relaciones de desplazamiento, aportaciones musicales y convivencia social de los intérpretes afroamericanos condujeron a su expansión. Fueron ellos precisamente los promotores de su música. Sin esta movilidad, es posible que no se conociera a nivel nacional e internacional y no incidiera en la cultura dominante. La mayoría, o si no es que todos, no tenían alguna preparación musical y aprendían e interpretaban los blues de oído. Seguían la tradición de los antiguos esclavos de las plantaciones que tocaban lo que escuchaban a su alrededor o lo que les proveía la naturaleza. Algunos fueron obreros en las ciudades y en los campos de cultivo. Los primeros intérpretes de blues, que se situaban entre fines del XIX y principios del XX, fueron Blind Lemon Jefferson, Big Bill Broonzy, John Estes y Big Joe Williams (Gili, 2017: 36); obreros del campo que interpretaron un blues rural sencillo y sin ningún refinamiento. Con el tiempo surgieron los blues urbanos, contenían un carácter más refinado, un estilo factible a lo profano.

Los blues son composiciones de doce compases que siguieron una secuencia armónica. Se diferencian por la melodía y las letras, no obstante, suelen ser muy similares. La particularidad musical del blues radica en la disminución de medio tono de la 3ª y 7ª de las notas de la escala. En la escala de do natural mayor se disminuye medio tono la nota mi, transformándola en mi bemol, y el si, que es la séptima nota, se vuelve si bemol. Eso le da un carácter melancólico e identifica el estilo melódico que se empleó en el jazz. No todos los blues se componían de doce compases. En el periodo temprano no se ajustaron a ninguna métrica, pues cada estrofa constaba un número distinto de compases, según la intención del intérprete.²² La composición más representativa con el cambio de siglo fue St. Louis Blues.

22 Richard Gili decía que «en la música de jazz, los temas de blues ocupan un lugar importante. En todas las

Esta manifestación musical estableció una parte de lo que luego fue el jazz. Sin embargo, falta mencionar la experiencia de los músicos afroamericanos que inventaron el ragtime que, junto con las anteriores, se gestaba cuando los músicos mexicanos, latinoamericanos y caribeños arribaron a Estados Unidos. La participación de los músicos latinoamericanos, interpretando una parte importante de música de origen europeo y del Caribe, influyó en la música de ragtime. El nuevo esclavismo basado en el consumo que se profundizó en los últimos decenios del XIX, en la época de una nueva revolución industrial, bien puede representar el camino que siguieron una parte de los músicos afroamericanos de ragtime. Sin la industria político-mediática, ese grupo no se hubiera expandido a territorios antes desconocidos. Esta práctica musical se expresó con el piano. Se vincula con la música pianística que dominó en el siglo XIX (Southern, 2001: 332). Ese instrumento estuvo presente desde comienzos de la industria político-mediática tales como los cabarets, los teatros, los cafés y, con el cambio de siglo, en los cines.

El piano y la música pianística occidental se convirtieron en dominantes en muchas partes del mundo. Los compositores-intérpretes europeos del romanticismo como el pianista polaco nacido en 1810, Fryderyk Chopin, y el también pianista húngaro nacido en 1811, Frank Liszt, tuvieron gran influencia. De la misma manera el pianista alemán Ludwig van Beethoven considerado el más representativo en Estados Unidos. Representaron una corriente muy conocida durante el siglo XIX. La cual recorrió América Latina, desde México hasta Argentina. Los músicos mexicanos, incluso, interpretaron esa música en piano, tocándose un concierto de la Séptima Sinfonía de Beethoven por primera vez en 1867 (Malmtröm, 2005: 30). Los músicos afroamericanos la adaptaron a sus condiciones socio-culturales, y como una forma de resistencia a su situación. Nuevamente la extraversión cultural, que tiene el propósito de apropiarse de elementos culturales ajenos para someterlos a intereses propios, fue importante en su realización. Esas interpretaciones musicales europeas interpretadas al piano que ejecutaban compases ternarios, se transfiguraron en compases binarios con el ingrediente del swing. En tanto que las melodías europeas se tiñeron de sincopas, acentos y desplazamiento del ritmo.

El termino ragtime refería a la impresión que causaba en aquel momento: rag-ged time: tiempo despedazado (Berendt, 2002: 24). Su carácter se distinguía por ser una música compuesta y pianística. Lo que la diferencia es el ritmo que determina a la melodía. Todavía no contenía el rasgo de lo que sería después el jazz: la improvisación.²³ Con el tiempo los músicos afroamericanos utilizaron melodías de ragtime como composiciones para improvisaciones jazzísticas en un sentido rudimentario. Lo que se practicaba desde el inicio era el elemento del swing, que se relacionó con el ritmo. Dista por una velocidad media y rápida, que generaliza los *riffs* melódicos que se desplazaban de sección en sección (Bennett, 2003: 293). Los primeros intérpretes del rag pertenecían a clases empobrecidas que vagaban largas distancias caminando o por tren hacia el Sur y la costa Este de Estados Unidos, tocando el piano en locales de comida, cafetines, tabernas y tugurios como forma de ganarse la vida y recibiendo míseros salarios. El desplazamiento regular de los

épocas, los blues han constituido la parte principal de los repertorios de las orquestas de jazz». (p. 40).

23 La improvisación es un aspecto más de la música. Adoptamos la definición de Violeta Hemsy de Gainza en la que afirma que «la improvisación constituye una actividad sometida a ciertas reglas que se relacionan tanto con el nivel interpretativo (aspectos técnicos y expresivos de la ejecución) como con la capacidad creativa (que determina la sección, organización y manejo de los materiales musicales) del músico que la realiza» (p. 14).

24 Es una frase melódica (de dos o cuatro compases), se repiten sobre armonías cambiantes a lo largo de una composición o parte de ella.

afroamericanos, el contacto, las conexiones y los vínculos con otras culturas, también se relacionó con el origen y reproducción del rag. Una innovación que dio luz al calor de las experiencias afroamericanas y latinoamericanas establecidas en dicho estado.

Esa música partió de músicos como el pianista Sam Moore quien tocaba cuadrillas y escocesas de forma de rag. El auge de esa música se dio hasta el decenio de 1890. Entre los precursores se encontraban dos músicos antiguamente esclavos. Por un lado, Thomas "Blind" Tom, conocido como Thomas Bethune, que tomó el apellido de su dueño, el general James Neil Bethune. Nació en una plantación de Harris County, Georgia en 1849. Era una persona ciega y autista, autodidacta y con talento musical impresionante. El pianista reproducía de oído las composiciones que escuchaba y se aprendió de memoria cerca de setecientas. Con la abolición de la esclavitud siguió atado a su antiguo dueño que se apropió de su vida y continuó explotándolo hasta su muerte.

Blind viajaba al continente viejo por las antiguas rutas comerciales que funcionaron desde la época colonial. Aunque cambiaron paulatinamente a principios del siglo XVIII, se conservaron ciertas rutas. Se presentaba una especie de triángulo entre Europa, África y el Caribe. Ruta que se estableció en el centro del Atlántico que funcionó entre los siglos XVI y principios del XVIII. Aunque en un inicio los barcos partían de los puertos europeos con dirección a las costas de África occidental donde se intercambiaban esclavos y luego se trasladaban a América, que se tornó complejo partiendo de diversos puntos de América y Europa (Delannoy, 2006: 14). Fueron los barcos, el transporte marítimo dominante, en los que se trasladaron no solo las mercancías muchas de ellas del Nuevo Mundo, sino también los músicos y la música. El surgimiento del barco de vapor aceleró la velocidad, la expansión y la composición de las nuevas interpretaciones musicales. El desplazamiento y la velocidad se convirtieron en una relación social y cultural dominante. Realidad que se manifestó en medio de un mundo cada vez conectado y competido entre sistemas regionales que formaban parte de un sistema mundial dominado por el capitalismo.

Otro de los músicos de ragtime de los primeros años fue John William Bonne. Nacido en Miami, Misuri en 1864. Fue también una persona ciega. No solo se especializó en esa música, sino que tocaba un amplio repertorio que abarcó canciones populares, spirituals y música académica occidental (romanticismo). A principios de siglo varios músicos afroamericanos viajaron a América Latina. William recorrió algunas partes de la región, favoreciendo en cierta medida la expansión de esa música, siendo una de las vías de expansión del ragtime a México. La labor de los músicos de rag se dio en solitario. Producían música para el entretenimiento colectivo. Correspondía a interpretes que se ganaban la vida dentro de la industria político-mediática como los tugurios llamados jook joints, así como en compañías de espectáculos de variedades. Muchos fueron autodidactas y excelentes interpretes que tenían una manera de tocar, relacionados con los gritos de los antiguos griots o las exclamaciones de exaltación de las iglesias afroamericanas.

El estilo del rag para piano enunciaba la interpretación propia de un grupo social. Su proliferación se debió también al uso del piano. En esa música el intérprete tocaba el piano con la mano izquierda haciendo la función de golpear, en tanto que con la derecha interpretaba melodías sincopadas. La síncopa es uno de sus los elementos característicos del ragtime y de la que le germinaría después (el jazz). En términos generales, la síncopa consiste en el desplazamiento del acento normal de un tiempo fuerte a uno débil. Aunque también es el sonido que se articula en tiempo ligero del compás y se prolonga en tiempo pesado. La

síncopa no tiene una forma única de manifestarse, pues se enuncia en diferentes formas y en diferentes culturas, incluyendo la occidental.

Todavía se especula en dónde germinó el ragtime. Existen indicios en la costa Este (Nueva York-Filadelfia-Baltimore), que se generaron poco antes de que se practicara en el Sur y otras partes del país (Southern, 2001: 334). Se dio para la diversión de su gente. Adquirió mayor difusión en el decenio de 1890 y se distinguió casi siempre en el sur del estado de Misuri, en la ciudad de Sedalia (Berendt, 2002: 23); lugar donde se estableció uno de los músicos más representativos del ragtime clásico: Scott Joplin (1868-1917), quien dominaba la música afroamericana de su época y un pianista, cantante y ocasionalmente cornetista. Alcanzó gran presencia en ese ambiente en el que se forjó el ragtime, y de manera directa o indirecta se relacionó con los músicos mexicanos y latinoamericanos. Nacido en Texarkana, Texas, provenía de una familia de obreros. Le atraía la música europea, sobre todo el romanticismo, el cual influyó en el desarrollo de sus rag. Desde su infancia estudió música y en 1884 con 16 años de edad tocaba profesionalmente. Viajó largas distancias por tren, y luego se estableció en St. Louis, Misuri en donde adquirió notoriedad al interpretar rags en piano en una ciudad con una importante población afroamericana. Su estancia duró poco tiempo, ya que un decenio después se trasladó a Sedalia en donde desempeñó una labor musical importante. Dirigió una academia y tocaba la corneta con la Banda de Conciertos de Queen y estudió teoría y composición en la Escuela Superior George Smith.²⁵

El mercado de la música de la ciudad estaba en su mejor momento cuando la composición de Scott adquirió notoriedad. Se vendió en más de medio millón de copias. La fama del músico, así como del editor crecieron cada vez más. La composición mostró el dominio estético y económico de la música afroamericana. La editorial Stark le publicó la mayoría de sus obras en los siguientes diez años. Los propietarios blancos empezaron a darse cuenta de la importancia del ragtime por su novedad y comenzaron a explotarla. A fines del siglo XIX organizaron concursos en los que se les concedía a los intérpretes un determinado tiempo para que demostraran su habilidad improvisando canciones. En el último decenio de ese siglo se convirtió en una música omnipresente. Algunas empresas de la industria político-mediática que se la apropiaron, consiguieron integrarla al entretenimiento. Las canciones proliferaron. Algunos músicos utilizaron la sincopación cada vez más, motivados por su comercialización. El ragtime no tenía una demarcación musical definida, pues recibía otras interpretaciones musicales, tales como las providentes de Latinoamérica (marchas y vals de origen europeo) y el Caribe.

Las influencias latinoamericanas fueron decisivas en su formación. Se dio en cierta medida por el arribo constante y permanencia de músicos a territorio estadounidense provenientes del Caribe, México y otras partes de América Latina.²⁶ Las marchas interpretadas por mexicanos en Nueva Orleans tuvieron gran aceptación en el ambiente musical afroamericano; en el periodo en que los empresarios de la industria político-mediática convirtieron la música mexicana en una moda que dominó en los últimos decenios del siglo XIX. Al igual que las marchas, el ragtime se compuso de compases de dos por cuatro. Aunque en menor medida

25 Eileen Southern asegura que en 1899 publicó sus primeras composiciones en la editorial de John Stark, entre la más conocida fue "rag de la hoja de arce" (p. 341).

26 Isabel Lymarie aseguraba que «el ragtime se deriva esencialmente de marchas y two-steps, pero también de cakewalks, cotillions (género cercano a la contradanza), coonn songs (canciones que ridiculizaban a los negros), melodías latinoamericanas y otros tipos de música». (p. 22).

existieron cuatro por cuatro. En el piano esa música se tocaba con la mano izquierda que mantuvo una pulsación regular, mientras que la derecha se crearon ritmos que se cruzaron con los de la mano izquierda creando una poliritmia, propia de la música afroamericana y afrocaribeña.

Cuando los afroamericanos establecían las bases del ragtime, que fundaron en Sedalia y sus alrededores pero que se desplazaron y se desarrollaron en Nueva Orleans, los músicos mexicanos entraron en contacto, intercambiando ritmos y apropiándose de los que ejecutaban sus compañeros de escenario. Esas relaciones motivaron la innovación de la cultura, en este caso se relacionó con la invención de los estilos musicales como el jazz. La presencia mexicana, además de la cubana y haitiana tuvieron cierto impacto en el desarrollo de los nuevos ritmos que estaban por venir. El rag refería a la música de baile y a las marchas, siempre con un grado mayor de sincopación. Esta música es un antecedente del jazz precisamente porque se utilizaba progresivamente la sincopación y también porque a partir de sus composiciones se improvisaba. Las marchas eran desconocidas, o por lo menos no en el mismo sentido luego de la llegada de la Orquesta del Octavo Regimiento de Caballería del Ejército Mexicano a Nueva Orleans. Esa música también la difundieron las editoriales en forma de partituras.²⁷ La colaboración de los músicos mexicanos, y antes los cubanos, es decisiva para el surgimiento del ragtime y el jazz dixieland.²⁸ La ciudad Nueva Orleans, sede de la exposición de 1884-1885 en la que los primeros jugaron un papel fundamental en ese simbolismo moderno creando un gran espectáculo militar, eran sustancias aparentemente sólidas de carácter cosmopolita, financiero y cultural, en las que se concentraron tendencias nacionales e internacionales.

CONCLUSIÓN

He intentado hacer ver que los ritmos afroamericanos y afroantillanos desde su origen, es producto de la conversión, desviación, innovación permanente. No es una construcción fija, sino que sus movimientos, expresiones generales y variaciones, influenciadas por sus condiciones históricas, fueron cambiando a lo largo del tiempo. El proceso histórico implicó interrelaciones entre sí; así como lazos que construyeron los propios intérpretes, quienes crearon vínculos que en muchas ocasiones no fueron coercitivas y ajenas en su realización individual y social. Sus costumbres y normas fueron importantes en la constitución esos lazos dinámicos. Su evolución social y cultural, aunque no lineal sino con retrocesos y avances, permeó su ejecución. En ese proceso los músicos la sometieron a una renovación perpetua sin que sus manifestaciones se hayan mantenido de manera duradera. Su progreso, si bien pareció lento, las evidencias que hemos expuesto demostraron que fue real y continua. Se percibió su cambio social y cultural que evidenció las pautas de relaciones, sus vinculaciones, sus conexiones, sus adopciones y sus adaptaciones. Partieron de África y se vincularon con

27 Eileen Southern asegura que los himnos llamados “patrióticos” tuvieron también efectos sobre el ragtime, una parte introducidos por los músicos mexicanos ya que dieron una serie de presentaciones musicales con esos ritmos (p. 338).

28 Asegura Gabriel Pareyón que, en el caso del clarinetista mexicano Lorenzo Tío, “se le atribuye la introducción de un estilo musical que más tarde derivó en el estilo Dixieland”. Gabriel Pareyón, Diccionario enciclopédico de música en México, ob. cit., p. 533.

América. Esas relaciones generaron ritmos propios que se distanciaron con el tiempo, distinguiéndose la música afroamericana y en las que tuvo cabida la participación mexicana en la proliferación del ragtime y el jazz. Los afroamericanos desarrollaron sus ritmos a partir de sus tradiciones de África del Norte. En tanto que los afroantillanos también hicieron lo propio, pero desde el centro y sur; aunque su conexión fue constante con aquella. Cada uno creó su camino, pero se alimentaron mutuamente.

Nos ubicamos en la prehistoria del jazz; es decir, su periodo de formación de esos ritmos se dio durante los años de esclavitud. En la citada fase, las condiciones sociales y culturales reunieron las posibilidades para el surgimiento de esa música. Debido a que era un mundo altamente interdependiente, se vinculó con otro espacio geográfico que alimentaron la proliferación de los nuevos ritmos. Ya desde entonces todo dependía de todo. De manera que lo que se produjo, se reflejó en otras partes del mundo. Así proveímos de una primera configuración, o un punto de partida en el tiempo y una imagen del continuo proceso histórico del jazz y los músicos. La historia comenzó allí, como se demostró, en donde iniciamos.

El desplazamiento y búsqueda permanente de los pueblos por nuevos espacios en los que expresar sus condiciones materiales, emocionales y culturales, entre los cuales se hallaron músicos profesionales, encontrándose con nuevas expresiones musicales en esos espacios que conviven, estuvieron relacionados con la transformación de los intérpretes y su cultura musical. Esas relaciones continuas y constantes, originaron nuevas expresiones musicales como la afroamericana y afroantillana. En el caso de la primera desarrollaron ritmos musicales en contacto permanente con Occidente siguiendo interpretaciones con el que se utilizaron el tiempo de swing, canto melismático, modo rítmico, notas del blue reflexivas y cambio de los acordes de la estructura del tema en el que se incluyó el blues de doce compases. En el caso de los ritmos afroantillanos, se distinguieron por seguir en sus interpretaciones un tiempo lineal, un canto silábico, uso de la clave rítmica, tonos fijos y ciclo de dos acordes repetitivos. Esas dos expresiones separables y a la vez inseparables formaron parte de los procesos interconectados, las relaciones de esparcimiento, desplazamiento, aportaciones musicales y convivencia social y musical entre los músicos de la región. Se dieron en Nueva Orleans en donde surgió el jazz. Al posicionarnos en ese sentido, implicó rescatar la experiencia africana, afroamericana, latinoamericana y caribeña, porque tuvo un papel fundamental y gran incidencia en la formación de los nuevos ritmos que se reprodujeron y luego se expandieron no solo en América del Norte, sino en el sur. Ese punto de partida estuvo relacionado con los distintos pueblos de África. La población africana en América del Norte y su vinculación con su tierra natal enriquecieron los elementos materiales, culturales y sonoros que proveyeron los ritmos afroamericanos y afroantillanos que se hicieron explícitos e implícitos poco después en territorio mexicano y en una parte de Latinoamérica.

REFERENCIAS

- Adorno, Theodor W. (2002). *Sobre la música*. Barcelona: Paidós.
- Aragu Rodríguez, Domingo (1995). *Los instrumentos de percusión*. La Habana: Editora musical de Cuba.
- Bennett, Roy (2003). *Léxico de música*. Madrid: Akal.
- Berendt, Joachim E. (2002). *El jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*. México: FCE.

- Charters, Samuel (1994). "Reconstruyendo los orígenes", en Lawrence Cohn, Solamente blues. Madrid: Odin.
- Delannoy, Luc (2003). ¡Caliente! Una historia del jazz latino. México: FCE.
- Delannoy, Luc (2006). Carambola. Vidas en el jazz latino. México: FCE.
- Díez de Urbina, Fernando (2010). "Proemio", en Roberto Aymes, Panorama del jazz en México durante el siglo XX. México: Luzam.
- Ewen, David (1965). Historia de la música popular norteamericana. Las canciones populares, el teatro musical y el jazz en los Estados Unidos de América, desde la época colonial hasta nuestros días. México: Novaro.
- Gili, Richard (2017). Puro jazz. El jazz en su concepción original como base de las formas, estilos y tendencias que han ido surgiendo a lo largo de su historia. Barcelona: Redbook.
- Giménez Montiel, Gilberto (2008). "La dinámica cultural", en Gilberto Giménez Montiel, Teoría y análisis de la cultura. Cultura y representaciones sociales. México: CONACULTA.
- Gioia, Ted (2010). Blues. La música del Delta del Mississippi. Madrid: Turner.
- Hemsey de Gainza, Violeta (2007). La improvisación musical. Buenos Aires: Melos Ricordi Americana.
- Jones, Leroi (1969). Blues people. La música negra en la América Blanca, Barcelona: Lumen.
- Jurado, Miquel (2019). El río de la música. Del jazz y blues al rock. Desde Memphis a Nueva Orleans a través del Misisipi. Barcelona: Redbook.
- Latham, Alison (2008). Diccionario enciclopédico de la música. México. FCE.
- López Poy, Manuel (2018). Todo blues. Lo esencial de la música blues desde sus orígenes a la actualidad. Barcelona: Redbook.
- Malmtröm, Dan (2004). Introducción a la música mexicana del siglo XX. México: FCE.
- Meillassoux, Claude (2013). Antropología de la esclavitud, México: Siglo XXI.
- Montañez Pico, Daniel (2020). Marxismo negro. Pensamiento descolonizador del Caribe anglófono. México: Akal.
- Sablosky, Irving L. (1971). La música norteamericana. México: Diana.
- Scott, James C., Los dominados y el arte de la resistencia, México, Era, 2000.
- Southern, Eileen (2001). Historia de la música negra norteamericana. Madrid: Akal.
- Sublette, Ned, "Lo latino y el jazz", disponible en https://www.academia.edu/15337887/THE_LATIN_AND_THE_JAZZ_Ned_Sublette_jalc_org_cuba, [acceso: 10 de julio de 2021].
- Tirro, Frank (2001), Historia del jazz clásico. Barcelona: Robinbook.
- Wolf, Eric W. (2016). Europa y la gente sin historia. México: FCE.
- Zinn, Howard (2010). La otra historia de los Estados Unidos. México: Siglo XXI.