

Blues

La música del Delta del Mississippi

TED GIOIA

T

TURNER NOEMA



Blues

La música del Delta del Mississippi

TED GIOIA

TRADUCCIÓN DE MARIANO PEYROU
ILUSTRACIONES DE NEIL HARPE

COLECCIÓN NOEMA



Título original:

Delta Blues

The life and times of the Mississippi masters who revolutionized American music

© Ted Gioia, 2008. All rights reserved

Edición original: W. W. Norton & Company, 2008

De esta edición:

© Turner Publicaciones S.L., 2012

Rafael Calvo, 42

28010 Madrid

www.turnerlibros.com

Primera edición en castellano: marzo de 2010

De la traducción:

© Mariano Peyrou, 2010

Diseño de la colección:

Enric Satué

Ilustración de cubierta:

The Studio of Fernando Gutiérrez

La editorial agradece todos los comentarios y observaciones:

turner@turnerlibros.com

ISBN EPUB: 978-84-1542-748-3

Reservados todos los derechos en lengua castellana. No está permitida la reproducción total ni parcial de esta obra, ni su tratamiento o transmisión por ningún medio o método sin la autorización por escrito de la editorial.

Para mis hijos, Michael y Thomas

ÍNDICE

Prefacio y agradecimientos

- I El blues y los antiguos reinos
- II Donde el sureño se cruza con el perro
- III La plantación Dockery
- IV La prisión de Parchman
- V El matadero de los tiempos difíciles
- VI Un perro del infierno sigue mis huellas
- VII Soy un desarraigado
- VIII El 'boogie' de Hooker
- IX El relámpago de la chimenea
- X Cabalgando con el rey
- XI El resurgimiento del blues

Notas

Audiciones recomendadas

Bibliografía recomendada

Fotografías

PREFACIO Y AGRADECIMIENTOS

Cuando tenía veinte años, pensaba ingenuamente que poseía un profundo conocimiento del blues. Me había formado como pianista de jazz moderno y había estudiado las progresiones de acordes y las sustituciones armónicas, los recursos rítmicos, los *licks* melódicos típicos y las más enrevesadas reconfiguraciones beboperas y modales del blues. Podía tocar blues en todas las tonalidades y en diversos compases. Incluso componía mis propios blues, basándome en los conceptos musicales que estaban más de moda entonces.

Y sin embargo, tal como lo veo pasado el tiempo, mi conocimiento no pasaba de la estructura del blues. De su sentido y su vitalidad interior, entendía muy poco. Ignoraba los aspectos esenciales de la música que estaba tratando de asimilar e interpretar.

Sólo de manera gradual fui apreciando su esencia profunda. El proceso resultó tan lento que apenas fui consciente de cómo mi punto de vista y mis ideas preconcebidas se fueron transformando. Pero, con el tiempo, me encontré escuchando la misma música blues de mi juventud con unos oídos muy distintos y, desde luego, sin la simplista certeza de que la había explorado en profundidad. Por el contrario, me empezó a parecer que aquella música tenía diversas capas, que procedía de otro mundo; no podía aprehenderla del todo. Percibí entonces una riqueza en las canciones, especialmente en los blues más antiguos de la tradición del Delta, que antes había sido incapaz de captar.

Por supuesto, no era la música la que había cambiado a lo largo de esos años, sino yo, y de forma considerable. En parte, esta nueva manera de apreciarla surgía (o al menos es lo que me gusta pensar) de mi creciente madurez. Pero, en la misma medida, mi atracción por los blues tradicionales tenía que ver, sin duda, con mi insatisfacción

cada vez mayor con respecto a la apabullante comercialización y cosificación que encontraba en todos los demás ámbitos del mundo de la música. La testaruda lealtad del blues tradicional a sus modelos, su resistencia a aceptar intromisiones, su bendita ignorancia de los vídeos musicales y de las modernas fórmulas radiofónicas, así como su defensa de su propia tradición, inconcebiblemente rica, me hicieron apreciarlo en todo su valor.

Dediqué buena parte de la década de 1990 a investigar estilos de música tradicionales; esto avivó mi interés y mi aprecio por los primeros estilos afroamericanos. En un principio, llevé a cabo esta investigación desde la distancia, pero al trasladarme a Texas hace cinco años, después de haber pasado prácticamente toda la vida en California o en el extranjero, tuve la oportunidad de estudiar la música tradicional en los lugares donde floreció. Me instalé en el barrio donde Skip James pasó una larga temporada en la década de 1930, a unos pocos kilómetros del lugar donde Robert Johnson hizo su última grabación y cerca de Chisholm Trail, la histórica cañada. Tras décadas de apasionado interés, casi obsesivo, por el jazz moderno, me di cuenta de que muchos de los momentos más placenteros relacionados con descubrimientos musicales provenían de una clase de obras muy diferente. Investigué y escribí sobre la música de los vaqueros, las *work songs*, las tradiciones de los nativos norteamericanos y de otros aspectos relegados de nuestra historia sonora. Pero, por encima de todo, me atraparon los blues primigenios; y cuando comencé a hacer viajes a la región del Delta del Mississippi para investigar, me encontré ante la que quizá sea la tradición musical más influyente que ha dado Norteamérica, a pesar de lo cual todavía no ha sido bien comprendida ni es suficientemente apreciada.

Todas mis suposiciones sobre la música se vieron sometidas a constantes cuestionamientos y revisiones. Después de varias décadas de tocar el piano, comencé a estudiar los instrumentos tradicionales del Delta. Volví a la armónica, un instrumento que había tocado con mucho entusiasmo durante mi adolescencia. En un viaje al Delta, compré un arco de diddley, el instrumento de una sola cuerda que

fue el punto de partida de muchos guitarristas de blues, y comencé a aprender a tocarlo con un cuchillo; un cambio considerable y todo un desafío tras años con las ochenta y ocho teclas del piano a mi disposición. Después regresé a la guitarra, un instrumento que apenas había tocado desde los dieciséis años, y aprendí por mi cuenta a leer tablaturas. Estudié las transcripciones de las grabaciones de guitarras de blues del Delta, y también empecé a inventarme algunas frases y patrones de blues, inspirado por la música de los maestros de este lenguaje. Hasta cierto punto, me sentía como si fuera de nuevo un niño y estuviera descubriendo la música por primera vez.

En este libro he intentado adoptar un punto de vista amplio sobre la tradición del Delta, no limitándome a los músicos de la región, sino ocupándome también de las carreras de aquellos que vivieron en las proximidades del Delta y que, por lo tanto, recibieron sus influencias, o los que vivieron en el Delta durante periodos más o menos prolongados y llevaron las experiencias de esos años a otras partes del mundo. Se trata de una historia rica y compleja. Como muestran con claridad los ejemplos de Muddy Waters, Howlin' Wolf, John Lee Hooker y B. B. King, los sonidos del Delta han viajado hasta muy lejos durante décadas, dejando una fuerte impronta en otros estilos musicales y modificando el paisaje sonoro de nuestro tiempo. Estas reverberaciones de largo alcance tienen que ser, en mi opinión, una parte más de mi exposición sobre el blues del Delta. Pero también he querido detenerme en algunas figuras casi olvidadas, figuras de gran talento aunque poco conocidas, como Geeshie Wiley, Kid Bailey o Mattie May Thomas, entre otras, que podrían haber llegado a ser estrellas pero no lo fueron debido a que grabaron demasiado poco y llevaron unas vidas demasiado azarosas. Tengo la esperanza de que un estudio amplio como éste sirva a los lectores para que abran sus oídos a las riquezas del legado del Delta, riquezas que quizá hasta ahora hayan ignorado o relegado.

Como siempre me sucede, investigar y escribir me han servido de excusa para llamar a puertas, conocer gente e iniciar conversaciones. El resultado de esos diálogos aparecerá en las páginas que siguen, aunque en ellas apenas se muestra una pequeña parte. En este

sentido, tengo mucho que agradecer, sobre todo porque mis estudios no fueron una actividad solitaria, sino enriquecida con la interacción diaria con mucha gente. Debo agradecer, en primer lugar, a los investigadores del blues que hicieron los primeros viajes al Delta para emprender un trabajo de campo pionero cuando yo era joven. Casi sin excepción, todos ellos se interesaron por mi proyecto y fueron muy generosos conmigo, compartiendo su pericia y sus ideas o revisando algunas secciones de mi libro y aportando sugerencias. David Evans, que comenzó su trabajo de campo en el Delta a mediados de la década de 1960, respondió gentilmente a mis frecuentes preguntas y me proporcionó algunos consejos inestimables durante diversos momentos de la elaboración del libro. Gayle Dean Wardlow, un investigador nacido en Mississippi que se ha dedicado a esta música durante más de cuarenta años, también aportó generosamente su tiempo y sus conocimientos de primera mano. Mack McCormick, otro infatigable investigador, tiene fama de solitario y poco accesible, pero a mí su ayuda, sus puntos de vista y su experiencia me resultaron sumamente útiles. Mis múltiples encuentros con él siempre me dejaban una sensación de lástima por el hecho de que tan pocas de sus obras se hayan publicado, lo que es una gran pérdida para los amantes del blues y los futuros investigadores. Stephen Calt, otro pionero investigador del blues y escritor mordaz, me ayudó en infinidad de cuestiones. Steve y yo intercambiamos centenares de correos electrónicos durante la época en que escribí este libro –esta correspondencia sería más larga que el propio libro– y sus ideas francas y penetrantes relativas a la tradición del Delta me obligaron con frecuencia a reexaminar mis propias suposiciones y posturas.

También me beneficié de los recuerdos de quienes habían “redescubierto” a muchos de los músicos del Delta o trabajado de otra forma para la causa del blues durante las décadas de 1960 y 1970. Recibí la ayuda de Dick Waterman, que localizó a Son House en el verano de 1964 y después hizo un esfuerzo incansable en favor de las carreras de muchos músicos de blues importantes. Phil Spiro, que acompañó a Waterman en su viaje en busca de House, también

contestó mis múltiples preguntas y aclaró muchos detalles confusos en relación con este histórico encuentro. ED Denson me habló de su redescubrimiento de Booker White, que fue bastante similar. George Mitchell compartió conmigo sus recuerdos del trabajo de campo en Mississippi en la década de 1960 y sus grabaciones de R. L. Burnside y otros músicos. Steve LaVere me contó sus esfuerzos para investigar y promocionar blues antiguos y para sacar a la luz la información biográfica de Robert Johnson, entre otros. Samuel Charters me habló de su propia experiencia para recuperar la historia del blues del Delta. Tengo una gran deuda con todos ellos por su contribución a mi proyecto.

Lori Thornton es una competente genealogista que me guió en mi recorrido por bases de datos y fuentes de información sobre los primeros músicos de blues del Delta; yo nunca habría podido hacerlo solo. El doctor Philip R. Ratcliffe, Ronald Cohen, James Segrest, Mark Hoffman, Robert Gordon, Paul Garon, David McGee, Bob Groom y Fernando Benadon también compartieron sus ideas, procedentes de sus propias investigaciones y áreas de conocimiento. En otras cuestiones recibí la ayuda de Anna Lomax Wood, Jay Kirgis, Larry Cohn, Ellen Harold, Don Fleming, Paul Pedersen, Sherry Robinson, Viken Minassian, Ed Leimbacher, Gordon Keane, Andy Karp, Alain Recaborde, Jay Seeleman, Alex Andreas, Herbert Wiley y Johnny Winter.

También quiero agradecer a Todd Harvey y a Michael Taft, del American Folklife Center de la Biblioteca del Congreso; Richard Ramsey, del Howlin' Wolf Blues Museum, en West Point (Mississippi); y al personal del Mississippi Department of Archives y al del Blues Archive, en Ole Miss. Debo asimismo expresar mi gratitud a Hubert Sagnières por su apoyo en este proyecto y a mi agente Brettne Bloom. Además, quisiera dar las gracias a mi editora, Maribeth Payne, a sus ayudantes Graham Norwood e Imogen Howes y al resto del personal de Norton que colaboró de algún modo en este libro. Tengo una gran deuda con Neil Garpe, cuyos dibujos ilustran estas páginas. Ya desde el comienzo tuve claro que las imágenes de Neil formarían parte de

este proyecto y estoy encantado con el resultado de nuestra colaboración.

Tengo que añadir que ninguna de estas personas es responsable de las limitaciones o descuidos del presente trabajo.

Por último, debo dar las gracias a mi esposa Tara y a nuestros dos hijos, Michael y Thomas, sin cuyo constante apoyo este libro no habría existido.



I

EL BLUES Y LOS ANTIGUOS REINOS

1. DESDE CATFISH ROW HASTA GRACELAND

La región del Delta del Mississippi es una extensa llanura aluvial con forma de hoja de pacana que pende perezosamente sobre el resto del estado. Mide unos trescientos cincuenta kilómetros desde Vicksburg hasta Memphis, limita al oeste con el río Mississippi y se extiende hacia el este un promedio de cien kilómetros hasta una zona de colinas, con un suelo menos fértil y distintas formas de vida, y el río Yazoo, que desem-boca en el Mississippi a la altura de Vicksburg. Para los aficionados al blues, éste es “el Delta”, aunque los geólogos afirmen que en rigor no es el delta del río Mississippi, que se halla donde las poderosas corrientes desembocan en el Golfo de México, al sur de Nueva Orleans.

Ningún presidente de Estados Unidos procede de la región del Delta. En realidad, ninguno procede del estado de Mississippi. Tampoco ningún vicepresidente. No hay ningún presidente del Tribunal Supremo que haya nacido aquí. Tampoco ningún Secretario de Estado. La aportación de esta región a los campos de la química y la física es prácticamente nula. Lo mismo puede decirse con respecto a la economía, la psicología, la sociología y cualquier otra disciplina académica. Ninguna de las compañías del Dow Jones Industrial tiene aquí su sede central. De hecho, ni una sola de las quinientas corporaciones más ricas de América ha surgido en esta zona.

Sin embargo, la música de todo el mundo se ha transformado gracias a las canciones que se han hecho aquí. La influencia del Delta en la banda sonora de nuestra vida es hoy tan omnipresente que resultaría casi imposible calcular su impacto. Sería parecido a intentar

imaginar la cocina sin hierbas ni especias o la medicina antes de la llegada de la penicilina. Nuestros paisajes acústicos se han revitalizado con los sonidos del blues, que encontró una mina explorando los espacios que hay entre las notas de nuestras escalas occidentales. La manera de frasear del blues, la seca mordacidad de su armonía característica y sus penetrantes melodías hicieron posibles nuevas formas de expresión musical. Si el blues no hubiera existido, gran parte de la música que escuchamos a diario sería esencialmente distinta, tibia y desprovista de entrañas. Y sin el Delta es casi imposible imaginar que el blues hubiera tenido una influencia tan decisiva.

Durante las décadas de 1920 y 1930, cuando se hicieron las primeras grabaciones buenas de blues del Delta, el nivel de pobreza de la gente que creaba esta música era sobrecogedor. Mississippi tenía la renta per cápita más baja de todos los estados, menos de la mitad de la media de la nación. Estaba claramente a la cola en ventas al por menor, en el porcentaje de teléfonos y radios por habitante, en el de poseedores de vehículos motorizados y en el de hogares con electricidad. De hecho, para la población del Delta, era casi como si la electricidad no existiera; en pleno año 1937, se empleaba en menos del uno por ciento de las granjas. Daba la impresión de que un país del Tercer Mundo hubiera sido abandonado en el corazón de Estados Unidos, para que se valiera por sí mismo produciendo algodón y bagres, en medio de una economía moderna y en expansión cuyos beneficios no eran suficientes.

Pero la pobreza de la población contrastaba poderosamente con la riqueza del suelo, que un especialista ha considerado que, en los albores del siglo XX, era el más fértil de todo el mundo¹. A pesar de ello, cultivar esta tierra no era nada fácil. Los frondosos bosques de cipreses, gomeros, robles y fresnos que abundaban en la zona alojaban ciervos, lobos, osos y panteras. El poco espacio que quedaba estaba poblado por vides impenetrables y matorrales de caña que a veces alcanzaban más altura que la de un hombre montado a caballo. Durante la guerra civil, Grant fracasó en dos ocasiones en su intento de lanzar un ataque sobre Vicksburg desde el norte atravesando la región del Delta, y finalmente abandonó, desesperado, el plan de que

sus tropas avanzaran por una combinación tan intransitable de pantanos, cañas, árboles y animales salvajes.

Sin embargo, los visitantes actuales ven amplios terrenos abiertos, tan llanos que los baches de la autopista 61 son, en muchos casos, las mayores elevaciones que hay a la vista, y la raya central de esta carretera se prolonga durante kilómetros sin desviarse más que unos pocos centímetros a derecha o izquierda. Los leñadores comenzaron la deforestación y los plantadores la continuaron hasta que sólo los túmulos –asombrosas protuberancias que en algunos casos contienen tumbas o reliquias y en otros están vacías– que dejaron los primeros pobladores de la región, los choctaw, sobresalían del terreno. Pero incluso estas últimas elevaciones del paisaje se han ido eliminando, una tras otra; ya sólo quedan unas pocas. Como los árboles y las cañas, los túmulos han sido víctimas de la ferviente calificación del suelo, de la siembra y de la construcción; la nueva civilización de niveladores del suelo ha sustituido a la anterior de constructores de túmulos. En la actualidad, la mirada busca en vano elevaciones en los paisajes del Delta, y alcanza enseguida el horizonte en casi todas las direcciones.

A medida que se nivelaba el terreno, los estratos sociales se iban desnivelando abruptamente. Las cifras del censo de Mississippi, antes de la guerra, muestran una clara división racial entre la ciudad y el campo. Los blancos duplicaban en número a los negros en ciudades como Vicksburg y Natchez, pero en los campos de los alrededores sucedía lo contrario, especialmente en la región del Delta, donde, en 1850, había cinco esclavos por cada residente blanco. En consecuencia, la experiencia vital de los esclavos apenas se veía influida por los diversos elementos de la vida urbana. Los artesanos y comerciantes blancos de las ciudades se esforzaban en mantener esta situación. Está registrada la reacción de un mecánico blanco² a quien se ofreció la ayuda de unos cuantos esclavos durante seis años a cambio de que les enseñara su oficio; su airada respuesta fue que prefería morirse de hambre antes que enseñar las artes mecánicas a un negro. Ni siquiera los pocos esclavos que conseguían encontrar un lugar en las actividades económicas urbanas eran capaces de mitigar esta gran división entre la ciudad y el campo; solían mantenerse

apartados de los esclavos campesinos y de todo lo que estuviera asociado a la vida en las plantaciones.

Pero si las costumbres urbanas emanaban de la estructura de poder de los blancos, el crudo impacto de las cifras garantizaba que el tono cultural del Mississippi rural estaría conformado por la realidad de los negros. La represión cotidiana, que llegaba a la brutalidad, no evitó que fueran los negros quienes dominaran las actividades musicales, las narraciones orales, los valores y las prioridades de la región del Delta. El surgimiento del blues, sospecho, dependió en buena medida de esta omnipresencia de la experiencia negra y de su relativo aislamiento de las formalidades de la vida urbana. Hemos visto este mismo modelo en otras partes del Nuevo Mundo –Bahía, Haití, Jamaica– en que la población negra alcanzó un tamaño suficientemente grande como para tener una fuerte influencia cultural pese a la tremenda pobreza y la falta de oportunidades, en general, para las mejoras sociales o individuales. Es interesante reparar en que estos escenarios han producido algunas de las tradiciones musicales más vibrantes de los últimos cien años. Si la música fuera un bien fungible, como el oro o el petróleo, tal vez estas economías depauperadas podrían formar una OPEP de la canción y establecer un monopolio para controlar los precios de los productos que brotan en sus territorios. Pero como no lo es, estas riquezas se han esparcido libremente, cruzando fronteras de un modo que ningún arancel ni ningún aduanero puede controlar; son un regalo libre de impuestos para todo el mundo.

A día de hoy, el blues sigue siendo el legado más duradero de la región del Delta, ya que todavía conserva su fuerza después de que tantos otros sueños locales se hayan desvanecido. La mayor parte del algodón que empleamos en la actualidad se produce en Asia; China es el principal productor del mundo, la India ya ha superado a Estados Unidos en cuanto a la producción anual y es probable que pronto también lo haga Pakistán. Los granjeros del Delta se ven sometidos a fuertes presiones para poder sobrevivir en este mercado global, y, en cuanto al desempleo, las tasas de dos cifras son características de la región. Aunque hay quien tiene esperanzas en

que los trabajos manufactureros tensen la cuerda, también éstos están desapareciendo ante el vigor que han demostrado los competidores extranjeros. En este contexto hostil se inserta la seductora promesa del turismo, que ofrece la posibilidad de que llegue un dinero fácil traído por visitantes deseosos de conocer, en el lenguaje del marketing, “la tierra donde surgió el blues”. Pero no todo el mundo comparte este sueño. “A algunos de nosotros, en Mississippi, no nos gusta que nos asocien demasiado al blues”, me confesó un profesor de música de una de las universidades del estado. “La gente suele pensar que es lo único que tenemos”. Sin embargo, la música blues, tan despreciada por los amos de la región en sus primeros tiempos, se ha ido volviendo cada vez más importante en la identidad de la región, en la imagen que ésta tiene de sí misma y en su economía, hasta haber llegado a representar la más prometedor opción como relevo de las riquezas que el terreno ya no brinda en abundancia.

No se puede demostrar que el blues se originara aquí –a pesar de lo que dicen los folletos turísticos–, pero en el Delta se asegura que éste es su lugar de nacimiento con tanta fuerza como en otras regiones. En cualquier caso, esta música creció aquí con una intensidad tan especial que llama nuestra atención y se merece nuestro respeto. El blues es por naturaleza una música cruda y bárbara, con pocos ornamentos, y esto es más marcado en esta zona. Aquí la música carece del lustre que muestran los estilos del blues de otras regiones –el elaborado virtuosismo del toque con los dedos del blues de Piedmont, las frases de una sola nota repetida a gran velocidad de los guitarristas de Chicago, las divertidas bromas de los cantantes de Texas–, pero en su abrasador fuego emocional, el blues del Delta no le va a la zaga a ninguno. Si, como algunos han sugerido, hay “blues” y hay “blues profundos”, una gradación establecida por una escala emocional más fácil de sentir que de explicar, entonces la variedad autóctona de esta parte del mundo no ofrece ninguna duda sobre su posición: el blues del Delta tiene las raíces más profundas de todas.

El estilo del Delta se caracteriza por ser simple y austero, especialmente en la elección de los instrumentos y en la forma de

tocarlos. Otros lugares –ciudades como Chicago, Memphis o Detroit– pueden sentirse orgullosos por sus bandas de blues, pero aquí en el Delta una banda es un lujo poco frecuente. Un único instrumento, la guitarra, suele ser autosuficiente. La toca el cantante, y la trata con un amor severo; en algunas ocasiones la golpea para crear un acompañamiento percusivo, en otras la toca con un cuchillo o con el cuello de una botella rota o con algún otro *objet trouvé* inimaginable para Parkening o Segovia. En ciertos casos pueden sumarse un piano o un violín, pero muy de vez en cuando; en cuanto a los instrumentos de viento, resultan tan extraños en el paisaje del Delta como el legendario bagre andante; a no ser que admitamos la armónica y el cazú en esta prestigiosa familia. Pero la guitarra –barata, portátil, adecuada tanto para el baile y la esquina de una calle como para tocarla en soledad– se adaptaba a la perfección a las necesidades y limitaciones de la gente que hacía esta música.

Aunque la guitarra sea sin discusión el instrumento rey del Delta, es un rey muy maltratado. Los acordes no se rasgúan sino que se arrancan del instrumento: son grupos de notas sacadas de una escala pentatónica o coloreadas con irónicas disonancias; una escuela de armonía que funciona de cualquier manera, donde uno busca inútilmente la “conducción de voces” o las resoluciones académicas que se enseñan en las escuelas de música. La variedad armónica aquí no se considera un mérito; a veces un único acorde, con unas pocas modificaciones, basta para toda una canción, una punzante textura de sonidos, insistente e implacable. A menudo las composiciones se construyen en torno a un *riff* sencillo, una figura repetida, tal vez sólo unas pocas notas que funcionan como ancla, brújula y sala de máquinas, todo en uno, en la interpretación de un blues. Las melodías no están más ornamentadas que la armonía: un gemido o un gruñido cuentan tanto como la coloratura. En ocasiones la voz parece querer fusionarse con la guitarra, y la guitarra aspira a sonar como una voz, completando cada una las frases que comienza la otra.

Es una música extraña y maravillosa, no menos peculiar porque al final haya logrado un atractivo duradero y éxito comercial. En su primera etapa, sobre todo, el blues del Delta ponía en cuestión todo

lo que se esperaba habitualmente de las formas artísticas populares. Esto es más evidente en las letras de estas canciones que en ningún otro de sus elementos. En un nivel superficial, la música del Delta trataba de los temas habituales del amor y el cortejo, los viajes y las aventuras, pero los aspectos psicológicos de estos encuentros casi siempre superaban a los incidentes que se relataban. De hecho, estas canciones casi nunca contaban una historia completa, sino que se limitaban a esbozar una serie de detalles suficiente para comunicar un estado mental emotivo y turbulento. Aún más rara es la tendencia de los cantantes de blues del Delta a abordar estos asuntos profanos con un fervor propio de la música religiosa. En algunas ocasiones, las canciones hablaban de manera explícita sobre la caída y la redención, sobre la intensa persecución del diablo, o preveían un apocalipsis futuro en un lenguaje con mayores resonancias del Libro del Apocalipsis que del Libro del Amor. Pero incluso cuando los temas del romance o del vagabundeo, consagrados por el paso del tiempo, aparecen en esta música, suelen hacerlo filtrados a través de una angustiada búsqueda espiritual que raramente abordan los compositores de música popular comercial.

Tenemos la suerte de haber heredado estas canciones, un elemento clave del legado cultural norteamericano, y ahora global. En la época en que Robert Johnson grababa su primer blues, un escritor de Mississippi decía en broma que la región del Delta “comienza en el vestíbulo del hotel Peabody, en Memphis³, y termina en Catfish Row, en Vicksburg”. Un historiador de la música de la actualidad podría cambiar el orden: empieza en Catfish Row, atraviesa las tierras que nos dieron a Robert Johnson, Son House, Charlie Patton, Muddy Waters, Howlin’ Wolf y muchos otros, y no termina en el Peabody sino a unos ciento treinta kilómetros de allí, en Graceland, el hogar espiritual de la música rock que tomó su energía vital del blues del Delta. Éste es el verdadero destino final del sonido del Delta, la puerta por la que pasó a formar parte del código genético de la canción contemporánea, modificando la manera en que tocamos, escuchamos e incluso bailamos la música de nuestro tiempo. Al crítico Nat Hentoff le gusta contar que la primera vez que escuchó a

Elvis Presley en la radio, tuvo la certeza de que el cantante era el *bluesman* Arthur “Big Boy” Crudup, que refinó su característico estilo en Clarksdale a finales de la década de 1930. Los primeros pasos del rock, en aquella temprana época, se limitaron a extender un poco las raíces musicales que habían germinado unas décadas atrás en el fértil suelo de la región del Delta. Como cantaría Muddy Waters más tarde: “The blues had a baby and they named the baby rock and roll” [El blues tuvo un hijo y lo llamaron *rock and roll*]. En cuanto a los nietos... la verdad es que son demasiados como para nombrarlos. Sin exagerar, se puede decir que el áspero e insistente sonido del Delta late en el fondo de prácticamente todos los estilos actuales de música popular.

2. SOBRE EL SENTIMIENTO ‘BLUE’

¿Por dónde podemos empezar a explorar las profundidades del blues? William Gass, en su excéntrico tratado *On Being Blue* [Sobre el sentimiento “blue”], ha intentado restringir el sentido de estos melancólicos color [azul] y concepto [triste], con el objetivo de establecer su preeminencia entre todos los tonos, una preeminencia que no tendría nada que ver con su presencia en los objetos del mundo natural, donde es bastante poco frecuente, sino con la que tiene en nuestras psiques. El azul, afirma, expresa cosas extraordinariamente emocionales y, por lo tanto, es “el más apropiado como color de la vida interior⁴”. Gass se centra sobre todo en los pintores y en los poetas, en las imágenes visuales y en las palabras escritas, y demuestra una feliz despreocupación por las terceras menores y las quintas que se desafinan por motivos expresivos. Su azul favorito es “el azul por el azul” de Jackson Pollock o “the overcast blue / Of the air” [el sombrío azul / del aire] que describe Wallace Stevens. Sin embargo, sus comentarios pueden aplicarse con aún más validez al espectro azul de las artes musicales. Nunca sabremos quién fue el sabio que bautizó la música característica del Delta del Mississippi, tal vez relacionándola con la depresiva melancolía con la que comparte nombre. En cualquier caso, fue una elección inspirada. Podemos pensar en lo que

queramos, en diablos azules o en una depresión nerviosa. O quedarnos simplemente con la palabra “blues”, que en inglés no se sabe si es un sustantivo concreto o abstracto, ni si está en singular o en plural. Si algún sonido pudiera trazar un mapa de la noche oscura del alma, de las agitadas aguas interiores, serían éstos, tan profundamente sentidos, los que lo lograrían.

¿Dónde comenzar, por tanto, a contar esta historia? ¿Con la gran inundación del Mississippi de 1927 y las primeras grabaciones de blues tradicionales de la década de 1920? ¿Con la primera publicación de una partitura, en 1912? ¿En la zona del Delta durante el cambio de siglo? ¿En las plantaciones y campos de algodón del sur, antes de la guerra civil? ¿En los navíos que transportaban esclavos, en ese lúgubre comercio, en esa miseria humana? ¿O en las ricas tradiciones musicales de la madre África? Cada comienzo parece apuntar hacia un punto de referencia anterior, cada tradición señala una tradición previa. No hay ningún consenso que nos sirva como apoyo en esta cuestión. Algunos escuchan el nacimiento del blues en los *field hollers* [canciones que cantaba un único intérprete mientras trabajaba en el campo] del siglo XIX. Otros encuentran sus antecedentes en las canciones de los *griots* –rapsodas y narradores de cuentos– de África Occidental, o en las costumbres de los bardos de África Oriental, o en la música de los sacerdotes yoruba, o en las llamadas a la oración de la tradición islámica. Conocemos el producto final, pero su árbol genealógico es incierto.

Esta constante exploración del pasado, esta búsqueda de las raíces del blues, que cada vez parecen alejarse más, es también una parte de la distintiva cultura de esta clase de música. Del mismo modo que los aficionados al blues consideran que los músicos más viejos están más cerca de los “orígenes”, más en contacto con las fuentes primarias de donde procede lo *bluesero*, también buscan los antecedentes de esta forma artística en conjunto, convencidos de que debe de surgir de las profundidades del abismo del tiempo. Incluso las palabras y frases que se asocian con el blues expresan esta insistente convicción. En los últimos años, los aficionados han comenzado a referirse al blues como “música de raíces”; la analogía con la horticultura sugiere un

origen anterior al de todos los demás estilos, un primer brote del que habrían salido todas las demás ramas. Otros la llaman “la música del diablo” –a veces como denuncia y otras como elogio–, cosa que implica un origen antediluviano que estaría al otro lado de las puertas del Edén. La historia de esta música, por la documentación que ha podido recogerse, es bastante corta, si la medimos en años, pero se nota sutilmente que las verdades emocionales y la sabiduría del blues han pasado por un proceso de siglos de sedimentación antes de aparecer en los estudios de grabación y en los discos de acetato.

Al buscar las causas primeras y las influencias más tempranas, el estudio de esta música nos llevará, de forma inevitable, hasta África. Pero este linaje, como veremos, plantea más preguntas de las que contesta. La información histórica con la que contamos es escasa pero muy estimulante. Este relato sobre los barcos que transportaban esclavos en 1793 es ilustrativo: “En los intervalos entre las comidas⁵, se los anima [a los esclavos] a que se entretengan con música y baile; para esto, antes de la partida, se han recogido algunos de los bastos y burdos instrumentos que se emplean en África”. No se les permitía este placer por benevolencia: la alta tasa de mortalidad a bordo de los barcos de esclavos motivó a los mercaderes a fomentar el ejercicio y la diversión entre sus cautivos pasajeros con la esperanza de que conservaran así su salud y su energía. En algunos casos, se azotaba a aquellos que se negaban a bailar. Por decirlo con simpleza, esta clase de consideraciones económicas facilitó la exportación de la música africana al Nuevo Mundo, y estas prácticas están documentadas durante un periodo de más de ciento cincuenta años, desde 1693 hasta 1859. La tolerancia de los mercaderes de esclavos no se daba entre quienes se convertían en sus propietarios cuando la lúgubre carga desembarcaba, por lo que se han hallado muchos ejemplos de prohibición o represión de la música y el baile, tanto en público como en privado. Esto se hacía por razones variadas: algunos propietarios de esclavos temían cualquier ocasión en que un gran número de ellos se reuniera; otros consideraban que sus bailes eran pecaminosos y lascivos; otros tal vez sólo actuaran así llevados por la crueldad o el autoritarismo. Pero fueran cuales fueran los motivos, los

resultados eran los mismos de forma invariable. Las distintas medidas que se tomaban sólo dificultaron las actividades musicales de los afroamericanos, pero nunca las eliminaron ni las empobrecieron en una medida significativa; su música siempre se caracterizó por su abundancia y su vitalidad.

Como se habría podido esperar, la música de los negros norteamericanos llevaba el sello inconfundible de su herencia africana, pero investigar y establecer los vínculos es una tarea mucho más complicada de lo que pueda parecer a primera vista. Para empezar, la música africana no es un constructo monolítico sino que está formada por muchas tradiciones culturales diferentes. Recordemos que, en la actualidad, en África hay más de cincuenta países y más de mil tribus y lenguajes hablados. Del mismo modo, hay gran variedad y contraste entre las diferentes canciones y danzas, entre los instrumentos y los estilos interpretativos, entre los rituales y las prácticas sociales para los que se emplea la música. Es muy complicado escoger, entre toda esta diversidad, algunas características específicas que sirvan como ejemplo de las tradiciones musicales africanas, y más difícil aún es intentar conectar esos elementos comunes con el blues, ya que muchas de estas prácticas se transformaron en el Nuevo Mundo. Hubo cambios pequeños y grandes, pero el impacto acumulativo de las adaptaciones –los instrumentos que se usaban, las formas en que se tocaban, las ocasiones y el contexto social en que se hacía música, etcétera– fue sustancial, por lo que no se puede dejar de lado. Además, el blues surgió con algunos elementos completamente novedosos, que no proceden de su herencia africana ni de la americana. Había aparecido un sonido nuevo y revolucionario que iba a cambiar para siempre el paisaje de la música popular y cuyas reverberaciones todavía se escuchan hoy en día. Hasta la investigación histórica más imaginativa y documentada tendría problemas para reducirlo a una suma de influencias preexistentes. Al igual que el estudio de las reglas del críquet, por muy riguroso y exhaustivo que sea, nunca será suficiente para comprender el béisbol, el origen del blues no puede restringirse a su prehistoria africana.

En la generación anterior, Samuel Charters, pionero entre quienes escriben sobre el blues, se asomó a este abismo que separa lo viejo y lo nuevo cuando viajó por África con el objetivo de desenterrar las raíces de esta música. Charters, que llevó consigo micrófonos y una grabadora, además de su experiencia de décadas estudiando el blues norteamericano, era como un explorador que conociera muy bien el flujo y el reflujo y las magníficas crecidas de un gran río pero que se dedicara a buscar sus fuentes, desconocidas hasta entonces. En nuestro caso, el resuelto explorador descubrió que el rastreo de los orígenes de la historia que había investigado en el Mississippi lo llevaba hasta el arco, en forma de media luna, del río Níger. Relató la historia de este viaje en *The Roots of the Blues: An African Search* [Las raíces del blues: una búsqueda africana] y sus descripciones de los *griots* y los percussionistas callejeros, los bailarines y los intérpretes de balafón y de otros instrumentos, hacen que la lectura de este libro sea fascinante. Pero, a pesar de que encontró muchos músicos asombrosos en África Occidental, Charters no descubrió el blues. Ésta es la conclusión a la que llegó: “Algunos elementos del blues proceden de los músicos tribales de los antiguos reinos⁶, pero como estilo, el blues representaba otra cosa. Era, en esencia, una nueva clase de canción que había nacido con la nueva vida en el sur de Estados Unidos”. Otros estudiosos más recientes, como Gerhard Kubik, Harriet Joseph Ottenheimer, John Storm Roberts y David Evans, entre otros, han ampliado nuestros conocimientos sobre la herencia africana del blues y han puesto de manifiesto los vínculos existentes entre lo viejo y lo nuevo, pero no han sido capaces de resolver el misterio señalado por Charters.

En cualquier caso, aunque el estudio de la música africana no logre ofrecernos una imagen nítida de los orígenes del blues, tiene que seguir siendo nuestro punto de partida, ya que de ahí surgió la chispa que contribuiría a la poderosa influencia que iba a tener el blues en una época posterior. ¿Quién puede escuchar las interpretaciones con un solo instrumento de cuerda de la rica tradición de África Occidental y negar sus afinidades espirituales con el blues del Delta? La diversidad de estos instrumentos africanos es

notable: el *bolon*, tan parecido al arco de un cazador con un tambor de calabaza pegado; la *kora*, semejante al arpa, con sus veintiuna cuerdas, tal vez el más expresivo de los instrumentos tradicionales del mundo entero; el *konde* de Burkina Faso, instrumento de dos cuerdas con unas campanas de metal unidas a su cuello de modo que tintinean cuando se pulsan las cuerdas; el *ngoni*, que se parece a un laúd, un antepasado del banjo, que en Norteamérica se desdeña injustamente por rústico pero en África es el instrumento de los héroes y los reyes; el *molo* de Senegal, de una sola cuerda, que se toca con un arco de pelo de caballo y que sirve como inspiración para los narradores de cuentos; y muchas otras variantes e híbridos. Ninguno de éstos es el equivalente exacto de la guitarra de blues americana, pero las tradiciones africana y afroamericana comparten muchos atributos, no sólo en cuanto a la estructura física de los instrumentos, sino, de un modo incluso más llamativo, con respecto a las técnicas de interpretación. En la música de cuerda de África Occidental, como en la de guitarra del Delta, los ritmos y el material melódico son primarios y se limitan a sugerir –y, en algunas ocasiones, de un modo poco claro y preciso, según nuestros criterios occidentales– la estructura armónica y la compositiva. En la tradición occidental, lo habitual suele ser lo contrario: las reglas de la armonía y de las formas musicales están mucho más codificadas y son fundamentales, y proporcionan a la música algo semejante a lo que la ingeniería y la arquitectura proporcionan a un puente o a un edificio. Y, si bien la música occidental es como un rascacielos, delineado con claridad en meticulosos y complejos bocetos que tienen en cuenta una serie de reglas con una precisión casi euclidiana, los sonidos africanos se parecen más a esos ríos cuya geografía se entrelaza frecuentemente con la historia de la música, que no siguen un curso recto ni obedecen a regularidades perfectas en su avance, mas no por ello son menos poderosos.

Pero, aunque el blues tradicional resiste nuestros intentos de codificarlo y analizarlo, se muestra mucho más abierto ante enfoques más intuitivos. Esto también nos recuerda a muchos estilos de interpretación africanos. “Tras regresar a Estados Unidos⁷, intenté

enseñar a bastante gente a tocar los tambores Dagomba”, escribe John Chernoff en su libro seminal *African Rhythm and African Sensibility* [El ritmo africano y la sensibilidad africana]. “Descubrí que, si intentaba mostrar cómo entrar con un tambor contando el pulso de otro tambor, no podía. La única manera de empezar de forma correcta era escuchar un momento y entonces entrar directamente”. He aquí un buen consejo: el maestro enseña al principiante a situarse en la corriente de la música pero no lo hace mediante una serie de pasos diferenciados que haya que seguir de manera secuencial, sino animándolo a que se sumerja y se deje llevar; no es algo muy distinto de la manera en que los padres enseñan a sus hijos a montar en bicicleta. Detenerse, sentir, hacer. Una vez más, los aficionados al blues percibirán una semejanza con su música, reconocerán al arquetipo de los músicos de blues del Delta que rara vez contaban “de forma correcta” en sus canciones, añadiendo o quitando pulsos a la supuesta estructura de doce compases, pero que, en cualquier caso, mantenían una corrección inefable en su *feeling* musical. Estamos ante un proceso que trasciende los modelos matemáticos de organización, y por este motivo fue doblemente difícil de asimilar para quienes habían sido educados en los métodos occidentales de hacer música.

Si queremos, podemos echarle la culpa a Pitágoras. El pensamiento occidental acerca de la música fue desarrollado por científicos y filósofos, comenzando por Pitágoras y continuando con Ptolomeo, Boecio y otros que buscaron explicaciones cuantitativas para el arte de pulsar cuerdas. Lo que en África siguió siendo una cuestión de sentir y hacer, en occidente se convirtió en algo que pensar y contar. Esta profunda diferencia no sólo afecta a la base estructural de estas dos aproximaciones a la música, sino también, e incluso en una medida mayor, al elemento humano. Hasta hoy, el camino que conduce a la música occidental pasa por la interacción con hojas de papel –partituras escritas, lecciones, canciones que hay que aprender–, una interacción guiada por sistemas pedagógicos, metodologías y misteriosas disciplinas, escalas, ejercicios y cosas similares. Cuando las tradiciones africanas pasaron a formar parte del

paisaje de la música norteamericana, pusieron en cuestión esta organización jerárquica en un grado casi escandaloso. Y lo más escandaloso no era que no hubiera sistemas ni partituras, ni que se tratara de una música interpretada por gente sin ninguna formación, ni que no se escribiera; el verdadero problema era que esa música no se podía escribir, al menos no con las herramientas habituales de la notación occidental. Los logros africanos señalaban una debilidad en el centro del sistema europeo, una zona de expresión musical que escapaba a su alcance. El juego con la afinación de las notas, las grandes inflexiones, las notas que resbalan y se deslizan y los ritmos que violan las reglas plantaron cara a Pitágoras y a sus seguidores y se negaron a apretarse en los compartimentos de cuatro por cuatro que dominan la música occidental. Lo musical había superado a lo matemático para regresar a un *ethos* de inmediatez emocional e interpretativa.

Finalmente, el paradigma africano y el europeo se aceptaron el uno al otro. El blues se volvió más sistematizado: su forma se fijó en una serie de doce compases; su desarrollo armónico y sus acordes sustitutos se convirtieron en categorías que se podían analizar y fueron codificados por los entusiastas aficionados como axiomas de una secta hierática; se idearon sistemas para enseñarlo y se publicaron métodos de aprendizaje; las composiciones se escribieron y arreglaron y fueron interpretadas por *big bands*, orquestas sinfónicas e incluso agrupaciones escolares. Los eruditos pusieron a punto nuevos sistemas de notación musical y de medida para poder captar sobre la página los matices de la interpretación del blues. También es una verdad ineludible que hubo algo que no pudo ser asimilado, que quedó más allá del alcance de quienes emprendieron este proceso de sistematización; pero, en general, se puede decir que el blues pasó a formar parte del vocabulario musical de occidente.

Los asimiladores sufrieron una transformación precisamente debido a su receptividad a estos sonidos alternativos. La música norteamericana, en concreto, no volvería ser la misma. Pongamos la radio y escuchemos. Independientemente de que lo que nos guste sea la música *country* del Oeste, los clásicos del pop, el du-duá, el *heavy*

metal, el *hip-hop* o el *jazz*, nos damos cuenta inmediatamente de que todo el espectro de la música popular lleva la huella del blues. Los vaqueros más solitarios y los más apasionados vocalistas cristianos, las bandas de chicos bien peinados y las de rockeros llenos de tatuajes y *piercings*, los cantantes de las melodías de los anuncios, que ponen su voz pero no su rostro, y los aspirantes a triunfar en los concursos televisivos para convertirse en estrellas de la canción, todos comparten las inflexiones vocales, las ambigüedades en las escalas y la aspereza en la voz que proceden de la intersección de los ríos Mississippi y Yazoo.

3. ME DESPERTÉ ESTA MAÑANA

No sólo la música africana cambió en el Nuevo Mundo; también su rol social se transformó. Esta metamorfosis fue mucho más importante que cualquier alteración en el ritmo o en la melodía, en la forma o el contenido musicales. Entre la música africana y los estilos interpretativos afroamericanos, podemos descubrir muchas similitudes y valores compartidos, pero el músico africano y su homólogo del Nuevo Mundo desempeñaban papeles casi opuestos en sus sociedades respectivas. Muchos comentaristas han descrito al músico de blues americano como una extensión del *griot* de África Occidental o del bardo de África Oriental, aunque sería difícil encontrar dos intérpretes que tuvieran menos en común desde un punto de vista sociológico. Los *griots* y los bardos eran los historiadores de sus comunidades, los representantes de las tradiciones sancionadas por el paso del tiempo, los encargados de preservar la identidad cultural y las tradiciones populares. Cogían estas tradiciones y las convertían en canciones, y gracias a ello solían disfrutar de un gran estatus en sus comunidades. Paul Oliver habla de un *griot* senegalés que ganaba más que los más altos funcionarios de su país, y con razón: en sociedades carentes de bibliotecas y museos, documentos oficiales y archivos, las canciones de estos *griots* cumplen muchas de las funciones que dichas instituciones desempeñan en otras épocas y lugares. El músico de blues americano, por el contrario, cultivaba una música de expresión personal, que con

frecuencia reflejaba una falta de conexión con la mayor parte de la sociedad y evocaba sentimientos de alienación y anomia. La esclavitud fue la causante de este terrible aislamiento. La esclavitud destruyó, en buena medida, el tejido social, los valores y las costumbres comunes y la continuidad histórica que hacía posible el arte de los *griots*. El blues fue, en muchos sentidos, una reacción ante estas carencias.

Y aquí nos encontramos con la tragedia fundamental del blues y una de las fuentes de su irrepetible fuerza simbólica. La música trata de detalles pequeños y cotidianos de vidas individuales, pero detrás de esa fachada siempre se encuentra una catástrofe mayor, que nunca se menciona pero que no por ello deja de estar presente. Separados de las instituciones sociales que, en sus sociedades tradicionales, dan sentido y resonancia a la vida, los afroamericanos lucharon por encontrar sustitutos de lo que habían perdido en el pequeño mundo de sus relaciones personales y su contexto inmediato. El blues reflejó esta dinámica, le dio una expresión poética. Desde este punto de vista, los temas eternos del blues –las relaciones rotas, el dolor, los apuros, la falta de raíces y la inquietud– captan, en la dimensión personal, una verdad perteneciente a una dimensión mayor, la social. Tal vez esto aclare la desconcertante cuestión de por qué el blues le parece una música enigmática, misteriosa y simbólica a tantos oyentes, a pesar de que en un nivel superficial el significado es extremadamente concreto y específico. Quizá alguien piense que el simbolismo sólo existe en *Moby Dick*, en las óperas de Wagner o en el arte más elevado, cuya naturaleza es refinada y enrarecida, y que está ausente de las expresiones vernáculas de la gente corriente. Sin embargo, si pasamos unas horas meditando sobre las letras de los blues de Robert Johnson y Charley Patton –muchas de las cuales exigen que se las descifre y que se invierta bastante imaginación en comprenderlas–, llegaremos a una conclusión bien diferente. Desde un punto de vista psicológico, el blues del Delta tiene más en común con los poetas simbolistas franceses del siglo XIX que con las canciones de los *minstrel shows* [espectáculos ambulantes de música y números cómicos] y las melodías que los curanderos empleaban en sus espectáculos de publicidad y venta, que con tanta frecuencia se

consideran sus precursores. Incluso cuando el sentido superficial de un blues parece claro, el oyente suele quedarse con la sensación vaga y a veces inquietante de que hay unas capas más profundas de emociones y significados que explorar. La frase “I woke up this morning” [Me desperté esta mañana], típico comienzo de tantos blues, nunca significa sólo “Me desperté esta mañana”, nunca se refiere meramente a una reacción anodina ante el sonido habitual del despertador (o al del cacareo de un gallo), sino que también hace alusión a sueños y pesadillas que no se recuerdan del todo bien y a la ansiedad de los insomnios padecidos durante muchas, muchas noches largas y solitarias. Este territorio oculto es el verdadero espacio psicológico del blues.

Las mismas fuerzas sociales que privaron al músico esclavo de un rol mayor en la sociedad dejaron también heridas las instituciones y sistemas de creencias que otorgaban un sentido a la vida comunitaria en los antiguos reinos de África. Se ha hablado mucho de la influencia de las prácticas religiosas de los yoruba y de sus equivalentes en el campo de la música afroamericana. En las ceremonias de los yoruba y otros rituales semejantes de África Occidental había percusión, danza, un estilo de canto en que se alternan las intervenciones del solista y las respuestas del grupo, y se empleaban símbolos que sobrevivirían, con distinta intensidad, en la comunidad afroamericana; uno de estos símbolos es el de la imagen del cruce de caminos, que llegaría a ser un motivo importante en la cultura del blues. Podemos identificar con facilidad ciertos puntos de contacto y resonancias en algunos de los sistemas de creencias populares de América del Norte y del Sur: el candomblé en Brasil, la santería en Cuba, el vudú en Haití, etcétera. Esta clase de pervivencias también se pueden rastrear en el folclore africano; un ejemplo es el de los relatos de Anansi que se convirtieron, mediante una mutación basada en la homofonía, en las historias de la tía Nancy [Aunt Nancy] que se cuentan en América.

En el terreno del blues, podemos apreciar los ecos de algunas de estas tradiciones e instituciones africanas, pero casi nunca se percibe una influencia clara y directa. La música ritual africana se caracteriza