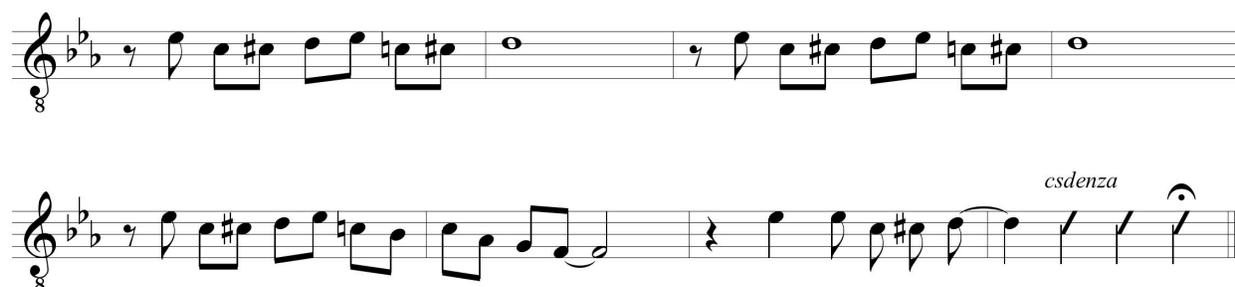


Katz Montiel. “De la vallenata-bachata a la two-beat repeat: un discurso rítmico sobre la música americana.” Latin American Studies Association. Washington, DC. May 2013. Conference presentation.

[Trombón: Canción y cadenza]



En otros congresos he hablado sobre la cultura americana tanto en inglés como en español. Aquí en LASA prefiero explicarla en el idioma de la música.

En *Secular Devotion: Afro-Latin Music and Imperial Jazz*, Timothy Brennan observa como “las historias de jazz todavía se basan en la idea que el Caribe y los Estados Unidos existen en zonas musicales distintas, ignorando todo lo que sabemos sobre los exilios artísticos, movimientos marítimos y lo que recientemente se llama ‘culturas inter-fronterizas’... América Latina y el Caribe,” añade Brennan, “todavía están segregados de la realidad cultural estadounidense” (8).

Debemos reconocer, sin embargo, los distintos territorios que existen en el continente americano. Cuba no es Estados Unidos y Argentina tampoco es México. Adentro de los países individuales existen zonas disimilares como Cuzco y Trujillo en el Perú o Nueva York y Colorado en los Estados Unidos. Además, podemos observar las diferencias entre las ciudades y aun los barrios de cada estado y provincia. No obstante, tenemos vínculos fuertes entre los países americanos que debemos reconocer también. Como canta Rubén Blades, “las esquinas son – iguales en todos lados.”

Y es precisamente en la música donde se ve los enlaces inter-americanos. A pesar de las diferencias obvias entre la samba y el cha-cha-chá o el bebop y la vallenata, las formas musicales de América comparten elementos semejantes en sus melodías, sus armonías y sus ritmos. La música es una buena viajera y llega a todas partes; al contrario de las artes plásticas (que necesitan mucho cuidado para cruzar las fronteras) y la escritura (que requiere traducciones para entenderse en otros idiomas), las melodías y los ritmos se mueven con facilidad aun entre los que no tienen formación musical. En cuanto a las armonías sólo necesitan un instrumento que produzca acordes como una guitarra o un bandoneón. Y sin instrumento alguno un coro pequeño puede traer los acordes suficientes para acompañar a las melodías y los ritmos. En general, los músicos entienden la permeabilidad de los términos que designan las gentes y las cosas americanas y ellos no dudan en las conexiones entre el jazz, el montuno, la cumbia y otros estilos

caribeños. Mientras que las palabras chocan con diferencias en los idiomas o simplemente por la inconstancia de los significados, las notas se mueven con facilidad entre comunidades distintas. Durante décadas, Roseland, la famosa sala de bailes en la Gran Manzana, empleaba dos bandas cada noche: un grupo “americano” que tocaba el fox, el swing y los valeses y un grupo “latino” que presentaba la rumba, la samba y el cha-cha-chá. Para complicar estas categorías, algunos músicos como yo tocábamos con ambos conjuntos, contentos con cobrar por el trabajo y felizmente ignorando las contradicciones impuestas por dizque autenticidad.

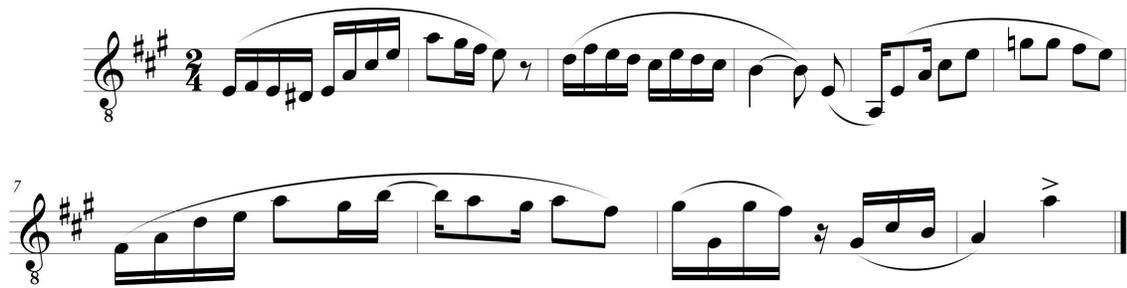
Para Alejo Carpentier también, los vínculos eran obvios a pesar de los confines lingüísticos y nacionalistas impuestos por los conquistadores europeos. En *La música en Cuba*, observó las corrientes culturales que transcurren en América, especialmente en el Caribe. La contradanza, por ejemplo, tiene raíces en un baile de campesinos ingleses (un *country-dance*) que viajaba a Holanda y a Francia donde en el siglo XVII las clases medias la llevaron a Haití. Después de las sublevaciones haitianas el ritmo llegó a La Habana y Nueva Orleans donde se convirtió en la habanera, el danzón y – en los Estados Unidos – *ragtime*. A lo largo de todas estas variaciones y conexiones internacionales y por países donde hablan inglés, francés, *kreyol* haitiano, yoruba y castellano, las nuevas formas mantuvieron los rasgos locales de cada pueblo. La “*country-dance* inglesa,” concluyó Carpentier, “pasada por Francia, llevada a Santo Domingo, introducida en Santiago, rebautizada y ampliada en Matanzas, enriquecida en La Habana con aportaciones mulatas, negras y chinas, había alcanzado un grado de mestizaje que daba el vértigo. Y, sin embargo, el *danzón* mantenía su carácter y su unidad, permaneciendo fiel a sus orígenes, en cuanto a forma y tipo de escritura” (204). En la descripción de Carpentier, la música muestra cómo Inglaterra, Holanda, Francia, Haití, Cuba y los Estados Unidos son lugares distintos que a veces comparten elementos en común y cómo los vínculos entre los Estados Unidos y Cuba—formados en gran parte por las mezclas de Europa y África—crean un estilo americano.

Para mostrar esta trayectoria, tocaré unos extractos de los estilos mencionados por Carpentier:

Aquí “Heartsease,” un *country-dance* antigua de Inglaterra. [de Playford 1651]



Ahora “Duchas frías,” una danza del compositor cubano Ignacio Cervantes.



Y por fin “The Entertainer,” un *ragtime* del compositor estadounidense Scott Joplin.

Así tenemos que situar a los Estados Unidos en América. Esta situación tiene más sentido después de pensar en los términos americano y latinoamericano. En inglés no hay una traducción para estadounidense así que se dicen la palabra “American,” un hábito hegemónico que se apropia del nombre de nuestro continente como un adjetivo para denominar sólo a los habitantes y los productos de los Estados Unidos. Como escribió Miguel Romera-Novarro en *El hispanismo en Norte-América* (Madrid: Renacimiento, 1917), dos terceras de los Estados Unidos fue territorio español. Sólo una franja alojaba las colonias inglesas. En la actualidad, este país tiene la tercera población de hispanohablantes en el mundo; hablamos más español acá que en España.

Al igual que Carpentier, autores estadounidenses como Zora Neale Hurston muestran su propio entendimiento de los Estados Unidos como parte del Caribe. Se ve claramente en los textos antropológicos de Hurston como *Dígalo a mi caballo: el vudú y la vida en Haití y en Jamaica* y también en sus relatos breves, sus novelas y su propia vida. En la Bahía Biscayne de Florida, Hurston tenía que explicar que era negra así que la gente creía que era una latinoamericana de un barco argentino en el muelle (Hemenway 324). Luego los hondureños la

llamaban “mestiza,” designación que la ayudó en sus investigaciones. En todos sitios, Hurston emplea la música como un vínculo entre lugares caribeños.

Para apreciar este ambiente musical, enfocaré en dos ritmos americanos: el *backbeat* y la clave. El *backbeat* aparece en las agrupaciones populares del country, rock y blues. Antes, había un *backbeat* fuerte tanto en el vallenato como en la música swing de Nueva Orleans, la Ciudad de Kansas y Chicago. Este ritmo pone énfasis en el dos y el cuatro, así como uno DOS tres CUATRO. [Con palmas:]



Por favor, háganlo conmigo. [Con panderetas:]



Ahora necesito alguien para tocar las panderetas. [Mostrando con participante:]



[Con panderetas, guitarra y los asistentes, cantaré “La colegiala” de Walter León]

Cumbia G_m F G_m F

5 G_m F G_m

Y ahora “Honeysuckle Rose” de Andy Razaf y Thomas ‘Fats’ Waller

4

¡Un aplauso para nuestros músicos!

La clave también aparece en músicas diversas. Bien conocido como un ritmo cubano, la clave forma parte imprescindible de la danza boricua, el tango argentino, el *ragtime* estadounidense y hoy en día en la bachata. Como han mostrado los salseros Bobby Cruz y Richie Ray, las fugas de Juan Sebastián Bach suenan excelentes con un buen empleo de la clave. Es un

poco más complicada que el *backbeat*. Así es. [Cantando y tocando las claves:]

Musical notation for a melody in G major, 4/4 time. The melody consists of two staves. The first staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The chords above the notes are Am, Am, E7, and F7. The second staff continues the melody with chords E7, E7, Am, and Am.

Damas y caballeros, “Lamento borincano,” una canción boricua escrita en la Gran Manzana. Por favor, marquen el ritmo conmigo.

Musical notation for a basic 2-3 rhythm pattern. It consists of a single staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The rhythm is represented by 'x' marks on a staff, indicating the placement of the claves.

[claves: con el ritmo básico de 2-3] Ahora necesito alguien para tocar las claves.
[Una muestra de las claves con una asistente.]

Musical notation for a sample of the 2-3 rhythm pattern. It consists of a single staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The rhythm is represented by 'x' marks on a staff, indicating the placement of the claves.

¡Un aplauso para ella [o él]!

Para recapitular los vínculos entre los ritmos americanos, concluiremos con una canción cubana muy conocida en todas partes. Pero no deben dejarnos tocarla sin su colaboración. Aquí tenemos la guitarra y una [o un] percusionista; ustedes tienen que formar el coro. Y no se preocupen; las letras son muy bien conocidas.

[Con la guitarra, canta “Guantanamera,” siempre ayudando a la participante en las claves e incitando los asistentes a cantar el coro]

Musical notation for the beginning of the song “Guantanamera.” It consists of two staves. The first staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The chords above the notes are D, G7, A7, G7, D, G7, D, G7. The second staff continues the melody with chords D, G7, A7, G7, D, G7, A7, G7. The notation ends with “Etcétera”.

Damas y caballeros, un aplauso muy fuerte para todos los músicos, nuestra [o nuestro] percusionista y para ustedes en el coro. ¡Muchas gracias por su participación!