

LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA EN EL BLUES

Andrés Delledonne – Ramiro Mansilla Pons
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes

Resumen

Hacia finales del siglo XIX, el blues surge como una música elaborada por las comunidades afroamericanas del sur de los Estados Unidos, recientemente emancipadas. Retomando tradiciones formales e interpretativas de las canciones de trabajo y de la música religiosa, el blues se establece rápidamente como una música con características particulares, que logra trascender los prejuicios raciales y los ámbitos sociales, alcanzando un estadio singular de identificación con la nación estadounidense. Este trabajo, elaborado en el marco de la cátedra de Historia de la Música II del Departamento de Música de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, se centra en el estudio de la utilización de los instrumentos de cuerda en el género –especialmente, del banjo y la guitarra– analizando su importancia y sus usos particulares en la historia de esta música.

Palabras Clave

Blues – Instrumentación – Estados Unidos – Banjo – Guitarra

Introducción

“Los antecedentes del blues son las lúgubres canciones de los estibadores y grumetes, los gritos de los esclavos en el campo y los espirituales más quejumbrosos” (Southern, 2001: 350)

El blues es un género musical originado hacia finales del Siglo XIX en Estados Unidos, entre las comunidades afroamericanas que descendían de diversas etnias arribadas por el tráfico de esclavos. Algunos autores consideran que el género surgió en las plantaciones de algodón del noroeste del Mississippi, donde se concentraba una numerosa población afroamericana en un contexto de pobreza y sufrimiento derivado de la esclavitud recién abolida, proponiendo con sus sonidos –al igual que el ragtime y el jazz– una mixtura de elementos occidentales y africanos. Aunque no parece haber una manera posible de descubrir quién desarrolló por primera vez el blues tal como lo conocemos, la musicóloga afroamericana Eileen Southern, en su *Historia de la música negra norteamericana*, propone un contexto particular:

“Los primeros cantantes de blues eran a menudo vagabundos, a veces ciegos, que llevaban sus quejumbrosas canciones de una comunidad negra a otra, algunos de ellos paseándose por las vías del ferrocarril o colándose en vagones de carga, otros viajando en paquebote o bien por los caminos de tierra, recogidos por coches de caballos o en época posterior por camiones. Cantaban sus canciones en estaciones de ferrocarril segregadas, en las esquinas, sitios de comida, garitos, burdeles e incluso en los trenes” (Southern, 2001: 350)

Como señala la autora, esos músicos ambulantes, iletrados, recientemente emancipados, recorrían los caminos ofreciendo con su arte, a la manera de los antiguos juglares, sus memorias y sus penas. En ese andar, los instrumentos de cuerda, debido a su portabilidad y a la posibilidad de cantar mientras se los interpreta, serán cruciales.

En sus comienzos, esas quejumbrosas canciones retomaban estrofas improvisadas que provenían de los cantos de trabajos del Mississippi, antecesores del blues. Con ritmo libre y versos poco rimados, los cantos de trabajo se caracterizaban por interpretarse improvisadamente a capella durante una tarea física monótona y agobiante. Poseían forma antifonal, es decir, consistían en un llamado elaborado por un solista, una frase con carácter de antecedente, al que respondía el grupo, completando con una que funcionaba como consecuente. Esta forma de discurso será también característico de la música religiosa, donde un pastor propone una frase, a la que el coro de feligreses responde. Como veremos más abajo, ese recurso será fundamental en el blues.

Debido al contexto en que se producían, los cantos de trabajo abordaban la temática de la esclavitud y el sufrimiento que cargaban los africanos en el suelo americano, muchas veces con la nostalgia de las tierras de donde provenían. En un principio, en sus melodías no se definían con claridad las alturas, sino que éstas surgían fruto de la improvisación, incorporando glissandos y cadencias vocales caracterizadas por el uso de intervalos más pequeños que el semitono. La ya citada Southern lo aclara:

“La melodía de blues procede de una escala alterada en la cual el tercer grado, el quinto, el séptimo y en ocasiones el sexto son tratados de forma ambigua, unas veces alterados descendientemente y otras cantados en la afinación natural de la escala mayor. En estos puntos de la escala el cantante tiene tendencia a ‘ahuecar’, ‘descender en picado’ y ‘arrastrar’. Las notas alteradas se suelen llamar ‘blue notes’ o sonidos torcidos. Utilizando libremente recursos vocales como el falsete, grito, gemido, habla y gruñido, el cantante de blues da rienda suelta a su dolor” (Southern, 2001: 355).

Si bien luego estos aspectos se normativizaron en el blues –fruto de procesos de blanqueamiento– en estructuras más habituales para la música occidental –con la utilización de escalas más definidas, como las pentatónicas–, algunos rasgos de variación melódica aún permanecen, usualmente con el agregado de una altura alterada o mediante técnicas de interpretación en los instrumentos de cuerda, como veremos más abajo. En la medida en que se trata de un canto solista, durante las pausas en donde no se canta, es el instrumento acompañante quien improvisa una melodía a la manera de respuesta. Southern lo ejemplifica:

“Ciertamente, una forma de blues puede consistir de ocho compases o dieciseis. La melodía de cada línea se suele condensar en poco más de dos compases de los cuatro que tiene la frase; esto permite una pausa al final de cada línea vocal de tres compases, durante el cual el instrumento acompañante improvisa o ‘rellena las pausas’. El cantante puede añadir interjecciones a modo de acotación, como ‘Oh, señor’, ‘Sí, hombre’, ‘Oh, toca eso’, etc. El efecto resultante es de pregunta y respuesta, siendo la improvisación instrumental la respuesta a la pregunta planteada por la voz” (Southern, 2001: 354).

Así, en paralelo a la evolución de los sistemas de grabación y de la difusión radial que cooperaron en gran medida con la promoción del género, el blues ha evolucionado de una música vocal sin acompañamiento, interpretada por estos trabajadores negros pobres, pasando a una gran variedad de subgéneros y estilos y alcanzando difusión a lo largo del país, para luego trascender las fronteras nacionales y llegar a Europa. Por ello, pueden hallarse registros tempranos de la década del 20, época en la que la industria discográfica etiquetaba y clasificaba peyorativamente los géneros musicales, como *coon songs* –canciones de negros–, *música racial* –también para referirse a la producida por afroamericanos– y *música hillbilly*, término adoptado para las producciones de ámbitos rurales como el bluegrass y algunas formas de country.

Las cuerdas en el blues

“El cantante estaba sentado sobre el descolorido linóleo que cubría el desigual y polvoriento suelo de una pequeña choza cerca de la desembocadura del río Gambia, en África del Sur [...] En sus manos sostenía un pequeño instrumento de cuerda casero que tocaba repitiendo una serie de figuras rítmicas, con el tono suave y apagado de las cuerdas” (Cohn, 1994: 13).

La mayoría de los esclavos afroamericanos provenían o descendían de grupos étnicos y culturales conocidos como *Wolof* –provenientes principalmente de Senegal, Gambia y Mauritania–, *Fula* –Malí, Guinea, Camerún, Senegal y Níger– y *Mandinga* –Gambia, Guinea, Guinea-Bissau, Senegal, Malí, Sierra Leona, Liberia, Burkina Faso y Costa de Marfil–. En sus producciones musicales, la tribu Wolof utilizaba frecuentemente un instrumento de cuerdas, el *Halam*. Estaba hecho con una calabaza alargada que había sido secado hasta conseguir una dureza como la del plástico. Contenía cinco cuerdas elaboradas con pelo de caballo, cortadas de un largo hilo de pescar de plástico atadas a un palo de madera que hacía las veces de mástil del instrumento. Cuatro de las cuerdas se extendían hasta el final del mástil, y la quinta estaba atada cerca del cuerpo de este instrumento, de longitud más corta, lo que le otorgaba una altura mucho más aguda que las demás. Tenía también un puente tallado a mano que mantenía las cuerdas separadas de una membrana de piel de vaca. Con el paso del tiempo, este instrumento dio lugar al que ahora se conoce como banjo, muy habitual en los contextos rurales y, especialmente, en el blues.

Los cantantes de la tribu Fula se acompañaban a sí mismos con un instrumento similar a un pequeño violín llamado *riti* –también conocido como *goje* –, que poseía una o dos cuerdas elaboradas, al igual que el *halam*, con crines de caballo. La piel de serpiente o de lagarto era utilizada en la confección de la tapa armónica, una caja de resonancia hecha con media calabaza. Al igual que el violín, usualmente se tocaba con arco. En la cultura Mandinga, el instrumento era conocido como *n’ko*.

El *arco de Diddley* –Diddley bow– era en un instrumento de cuerda que también procedía de estas culturas. Su elaboración casera consistía de un tablero de madera con un alambre atado entre dos tornillos que se pellizcaba con una mano mientras que con la otra mano se modificaban las alturas con la técnica conocida como *Slide*, de la cual comentaremos más abajo. Para ello, existía una técnica muy difundida en el Mississippi que consistía en tocar el instrumento con una cuchilla afilada. Años más tarde, cuando la guitarra adquiriera protagonismo en el blues, esa técnica continuará presente en el instrumento.

De este modo, los instrumentos de cuerda habrían jugado un rol preponderante en las producciones musicales de los esclavos del norte. Usualmente pequeños y elaborados con materiales hallables en el nuevo continente, podían ser confeccionados y transportados fácilmente. Sus amos les permitían utilizarlos ya que se asemejaban a los instrumentos europeos.

Volviendo al banjo –que, como dijimos, será fundamental en los inicios del blues–, desde el primitivo *halam* se realizaron diversas modificaciones hasta alcanzar la moderna versión del instrumento que sonó en las primeras grabaciones para fonógrafos y gramófonos de inicios del Siglo XX. Hacia 1853, el banjo ya se había americanizado: la membrana de piel se hallaba extendida sobre una estructura redonda, en un principio de madera y más tarde de metal. El mango redondeado se había reemplazado por un mástil plano, y la cuerda corta se fijó al lado del mástil con una clavija. Las cuerdas largas también se unieron al mástil con clavijas, primero de madera como en un violín, y luego de metal a rosca. La membrana era

ahora como uno de los extremos de un tambor, y cuando cambió, las clavijas y el aro que la mantenía tirante también fueron de metal a rosca.

Muchas canciones interpretadas en banjo por músicos blancos aún mantenían las características de las melodías africanas originales, incluso con leves consideraciones hacia las lenguas africanas. En un contexto de marcada segregación racial, existían algunos músicos blancos que intentaban defenestrar a los afroamericanos parodiando sus producciones mediante el uso de una instrumentación similar americanizada. Este espectáculo era conocido como *Minstrel*, mezcla de música negra con el espectáculo teatral de tradición inglesa. Claro que en el último cuarto del siglo, estos 'ministriles' también comenzaron a ser interpretados por negros, que exageraban su negritud. Ambos grupos raciales tenían al banjo como uno de sus protagonistas.

Pero en las producciones discográficas de la década del 20 pocos cantantes lo utilizaban, ya que, progresivamente, la guitarra iba ocupando su lugar. Por su estructura, su registro agudo y la tensión de sus cuerdas, el banjo comenzaba a ser incómodo para llevar a cabo sus funciones habituales de acompañamiento. No podía producir una nota sostenida en el tiempo, con lo cual, para lograrse tal efecto, se debía tocar constantemente, aspecto que generaba una densidad cronométrica y una textura que no favorecían al género. Además, el registro agudo del instrumento se superponía al de los cantantes blancos, que preferían ese registro vocal, con una fuerte nasalidad que brindaba una nítida claridad a los textos de esas canciones, pero que chocaba con la sonoridad del instrumento. En el caso de los intérpretes afroamericanos, éstos preferían recurrir a timbres más graves y a tiempos lentos, con lo cual el banjo no resultaba tampoco cómodo. Uno de los últimos exponentes del género que se acompañó con el instrumento fue Papa Charlie Jackson, quien además lo utilizaba al estilo de una banda, ya que el banjo se había ido estableciendo como un instrumento rítmico para orquestas de jazz y de baile. Otro de los últimos exponentes, Gus Cannon, realizaba grabaciones acomodando el banjo a las cualidades específicas del blues, continuando con el instrumento la frase vocal, concluyendo cada una de éstas con un adorno que recordaba a la música del *haram*, aunque sin perder el ritmo regular, uno de los elementos característicos del blues.

Como señalamos, la guitarra comienza a reemplazar al banjo, convirtiéndose en el instrumento característico del género. Ésta suplía las dificultades del banjo: un registro muy amplio, con bajos profundos, y con notas que se sostienen el tiempo suficiente como para llenar las pausas de una frase vocal cantada en tempo lento. Además, es fácil de transportar, duradera –el banjo era un tanto delicado y frágil– y se la puede tocar junto con una gran variedad de instrumentos.

Entre los primeros acompañamientos de guitarra hubo estilos diferenciados, como el del *Slack Key*, que eran populares en Hawaii antes de la primera guerra mundial. Consistía en la afinación diferente de la usual, logrando una mayor resonancia. La guitarra se afinaba en un acorde abierto y se añadía la técnica del *slide*, es decir, la melodía se tocaba deslizando una barra de metal arriba y abajo por las cuerdas. Con esta clase de afinación, el cantante de blues podía tocar la melodía utilizando las alturas alteradas de la escala, y conseguir un acompañamiento armónico en las cuerdas inferiores.

Estas eran las técnicas favoritas en la guitarra, como el *Bend* –tocar una cuerda estirarla hacia arriba o abajo para modificar la altura en intervalos más pequeños que el semitono–, el uso del *Vibrato* –especialmente de aquel que resulta exagerado, logrando una similitud al timbre nasal de ciertas voces– y, como señalamos, el *Slide* –deslizando elementos por el diapasón con la mano izquierda, logrando *glissandos*–, todos ellos recursos que asemejaban las inflexiones de la voz de los primeros cantantes. Estas técnicas luego influyeron notoriamente en géneros como el rock.

El contrabajo, instrumento de origen europeo ya habitual en otras producciones afroamericanas como el ragtime o el jazz, comienza, hacia la década del 30, a reforzar los sonidos graves en los conjuntos de blues que, además de la guitarra, incorporará otros instrumentos melódicos, como la armónica. Aquí, el contrabajo será preferentemente

interpretado mediante la técnica del *pizzicato*, es decir, de la acción de pulsar la cuerda con los dedos –prescindiendo del arco– lo que le confiere un sonido un tanto más percusivo.

Luego de la Segunda Guerra Mundial, con los importantes avances tecnológicos en la microfónica y en los instrumentos eléctricos, el blues, como muchos otros géneros, comienza a hacer uso de estos recursos. Rápidamente, se incorporan el bajo eléctrico en reemplazo del contrabajo y, especialmente, la guitarra eléctrica, que permite mantener aún más tiempo la duración del sonido y alcanza una definición mucho mayor, lo que resulta de gran interés a los guitarristas del género. Las técnicas mencionadas anteriormente, ya habituales en el blues, logran un mayor impacto en el nuevo instrumento, especialmente gracias a virtuosos como B.B. King, Eric Clapton y Stevie Ray Vaughan, quienes además fusionaron el estilo con otros géneros tales como el jazz o el rock, lo que implica nuevos timbres a través de la utilización de pedales de efectos y de sistemas de amplificación específicos.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo, hemos podido observar la manera en que los instrumentos de cuerda se imponen como los favoritos en el blues, desde aquellos pertenecientes a las culturas de las principales etnias africanas que son depositadas en Estados Unidos mediante el tráfico de esclavos que han formado parte del acervo cultural de los afroamericanos, hasta llegar a las modernas versiones eléctricas de la guitarra y el bajo, pasando por el popular banjo en los inicios del género. Hemos visto también las dificultades que presentaban algunos instrumentos para ejercer determinadas funciones, y cómo éstas han sido resueltas mediante el cambio o la mejora de esos instrumentos. Finalmente, hemos analizado que gran parte de las técnicas vocales y recursos formales provenientes de los cantos de trabajo y de la música religiosa han permanecido en el blues, influyendo en las sonoridades y técnicas que se han trasladado a los instrumentos de cuerda, los cuales muchas veces imitan las inflexiones de la voz y completan las frases de los cantantes, a la manera de un consecuente, y que esas mismas técnicas han cobrado, en el uso de la guitarra, aspectos particulares que han sido trasladados luego a otras músicas.

Bibliografía

COHN, Lawrence; ALDYN, Mary. *Solamente Blues. La música y sus músicos*. Barcelona: Odín ediciones, 1994.

FERRIS, Jean. *America's Musical Landscape*. California: Brown & Benchmark, 1993.

GAROFALO, Reebee. *Rockin' Out: Popular Music in the USA*. Boston: Allyn & Bacon, 1997.

KUBIK, Gerhard. *Africa and the Blues*. Mississippi: Univ. Press of Mississippi, 1999.

MORGAN, Robert. *La música del siglo XX*. Madrid: Editorial Akal, 1994.

SCHULLER, Gunther. *El jazz, sus raíces y su desarrollo*. Buenos Aires: Editorial Víctor Lerú S.A., 1973.

SMALL, Christopher. *Música. Sociedad. Educación*. Madrid: Editorial Alianza, 1989.

SOUTHERN, Eileen. *Historia de la música negra norteamericana*. Madrid: Editorial Akal, 2001.

STORM ROBERT, John. *Estilos norteamericanos: de los "spirituals" al "blues"*. La música negra afroamericana. Buenos Aires: Editorial Víctor Lerú S.A., 1978.