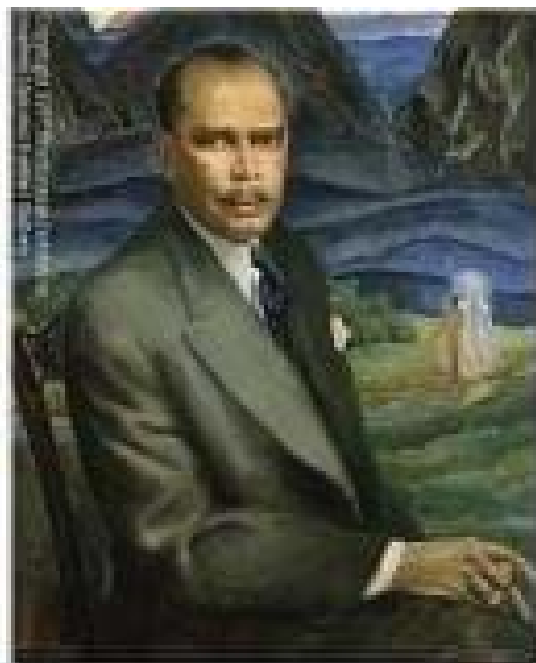


La musicalidad en la obra del poeta James Weldon Johnson

RUBÉN JARAZO

Como la mayoría de los poetas afro-americanos han tratado siempre de reflejar en su obra los rasgos más representativos de una cultura minorizada y oprimida por la sociedad norteamericana (WASP), no dudaron en crear parte de su composición poética mediante una técnica en la que introducían aspectos tanto temáticos como formales del folclore más representativo de sus ancestros para así, utilizar la poesía como una actividad participativa o un medio de expresión activo frente a las injusticias sufridas por el pueblo afro-americano, mediante la creación de un marco tradicional en el que priman los valores de la musicalidad y la improvisación.



James Weldon Johnson
© 1997 by Smithsonian Inst

No podemos olvidar por otro lado que, críticos de la talla de Sterling Brown, que han dedicado toda su vida a las ilimitadas posibilidades de la tradición folk, probaron que la tradición musical africana y su derivado afro-americano conservaban rasgos de la originalidad expresiva de la música y la literatura más representativa de su raza. Por el contrario, la cultura de supremacía blanca derivada de la tradición occidental no está basada en más que en estereotipos musicales enlatados y un sentimentalismo fingido. Como consecuencia de todo ello, la evolución de la tradición poética afro-americana creció paralelamente a una evolución de las formas más puristas de interpretación de la música negra basadas en la improvisación.

Sin embargo, la relación entre música y literatura afro-americana no será realmente objeto de estudio hasta comienzos del siglo XX, especialmente durante el período conocido como *Harlem Renaissance*. Con este movimiento de carácter profundamente cultural (incluyendo áreas como la literaria, plástica, musical o incluso de renovación ideológica o política), la poesía afro-americana revivió a causa del interés que despertó el estudio de la voz negra en el ámbito universitario, en donde se intentaba encontrar una ruta alternativa a las pautas musicales de la cultura occidental basadas en la repetición y rigidez. Para todo ello, los poetas se embarcaron en un viaje de experiencias hacia una realidad en la que todo

aquello relacionado con occidente y su cultura se dejaba a un lado para así intentar explorar la realidad musicales de sus ancestros en el antiguo continente africano, plasmando de tal manera en la literatura del siglo XX todas aquellas tradiciones heredadas de su pasado más remoto a su época de esclavos y llegada a los Estados Unidos de América.

Los poetas afro-americanos más representativos, y que indagaron entre las exclusivas raíces vernáculas en medios de expresión musical como el blues o los espirituales, fueron James Weldon Johnson y Langston Hughes. Jugando el primero, un papel muy importante como estudioso antropólogo y antologista con una de las publicaciones más importantes que dieron a conocer al resto del mundo la riqueza cultural afro-americana: *The Book of American Negro Poetry* (1922). En el prefacio a la primera edición, Johnson deleita a sus lectores con un interesante debate sobre las limitaciones del corpus literario y musical de occidente frente a las posibilidades que la cultura afro-americana suponía.

Por otro lado, James Weldon trata temas específicos de su tradición literaria y musical, puesto que considera a ambas disciplinas como una fuente única de cultura, sabiduría y expresión popular. Y en la búsqueda de renovación que su generación perseguía, Weldon Johnson quiso dejar a un lado el arquetípico “minstrelsy dialect” en búsqueda de una realidad más acorde a su tiempo. Para ello, llevó a cabo una exploración del corpus musical de su raza y experimentó con formas musicales como los espirituales negros en obras como *God Trombones* (1927), título que sugiere de primera mano la importancia que el autor confiere a la música dentro de la literatura como medio para recuperar la esencia de la realidad negra, la cual se encontraba muy perseguida en la América de los años treinta. Con esta obra podremos analizar el tratamiento que el poeta realiza de los espirituales negros y del sermón religioso de la iglesia episcopaliana negra.

Además, el bardo de la cultura negra, título con el que fue conocido entre los protagonistas de la *Harlem Renaissance*, trató de la importancia tanto de la música como de la letra que acompañaba a estas composiciones tradicionales. Trató de recuperar expresiones musicales como el blues, el jazz, gospel o work songs y reconvertirlas en su tradición poética para así, poder conservar los tesoros de su cultura musical. De hecho, entre uno de los poemas más importantes del poeta se encuentra *O Black and Unkown Bards*, una conmemoración de la labor tan apreciada que los anónimos compositores de espirituales realizaban a modo de fieles reproductores de la tradición oral de su cultura. En cierto modo, este poema permite a Johnson romper, mediante un sentimiento de emoción muy logrado, el popular verso conservador que la tradición poética negra había utilizado hasta aquel momento y a su vez, rendir un merecido tributo a todos aquellos que de sus manos nacieron los espirituales. Comienza nuestro bardo su poema preguntándose lo siguiente:

O Black and Unkown bards of long ago,
How came your lips to touch the sacred fire?
How, in the darkness, did you come to know
The power and beauty of the minstrel's lyre?

Del mismo modo, es importante mencionar el hecho de que, a lo largo del poema, Johnson acude a versos de espirituales negros tan conocidos como “Steal away to Jesus”, “Swing

Chariot” o “Go Down, Moses”, alabando la creatividad de sus compositores, los que produjeron numerosas obras de talento sin ningún tipo de entrenamiento musical y bajo las peores condiciones posibles, la esclavitud. Es importante recalcar en hecho de que, James no veía estas canciones como meras obras estéticas, sino que también destacó el valor reivindicativo que suponían para la cultura afro-americana. Estando siempre presente en su ideario poético esta última finalidad, en las siguientes líneas, algunas ideas proveerán una justificación artística dentro de la obra de Weldon Johnson.

Yendo un paso más allá, es necesario analizar algunos de los más celebrados extractos de la obra compuesta por Johnson en 1927: *God Trombones*. Si comenzamos por las primeras líneas de la obra, deberemos detenernos en “The Creation”, uno de los capítulos que mejor ejemplifica la conexión entre la tradición oral y la lírica. El escritor dibuja una escena típica de la génesis del universo mediante referencias bíblicas descritas con un estilo muy típico de la tradición espiritual negra y de sus sermones religiosos.

Primeramente, en el inicio de la creación (Líneas 10-13) palabras como “and the” son continuamente repetidas al comienzo de cada línea. Este trato estilístico refleja claramente influencias de la obra bíblica en la que recursos retóricos como “and God said” son repetidos constantemente a lo largo del pasaje. Johnson en este caso, no deja escapar una de las técnicas retóricas más usadas dentro de la tradición oral, especialmente dentro de la cultura de los sermones religiosos: las repeticiones recalcan la atención de la audiencia en aquellos aspectos que el orador quiere destacar:

And the darkness rolled up on one side,
And the light stood shining on the other;
And God said, “That’s good”
Then God reached out and took the light in His hands.

En otra parte del poema (líneas 14-25), la técnica de la repetición vuelve a ser empleada con resultados muy similares, con la conjunción copulativa “and” en cinco líneas de doce que forman la unidad lírica junto con la repetición de un “refrain” poético puesto en boca del creador: “That’s good”. Esta última frase representa la misma idea reproducida en la Biblia mediante la reiteración con la que la escritura de los primeros versos del “Génesis” son reproducidas. Pero Weldon Johnson, introduce una percepción distinta del hecho bíblico en su poema ya que, en la Biblia, Dios reitera esta última afirmación totalmente carente de pasión en sus palabras mientras que el dios representado por Weldon, se caracteriza por un enérgico entusiasmo mediante el uso de la exclamación (línea 17). Johnson también incorpora el uso del inglés vernacular negro ayudando así a la apropiación de unas líneas de origen hebreo insertándolas en la tradición de su realidad lingüística, consiguiendo así una aproximación del mito para su cultura. Con el uso de la expresión vernácula “a-blazing”, James encarna así la finalidad que su poesía intenta adquirir: recuperar la tradición afro-americana del olvido.

And God rolled the light around in His hands
Until he made the sun
And He set the sun a-blazing in the heavens
And the light that was left from making the sun

God gathered up a shining ball
And flung it against the darkness,
Spangling the night with moon and stars.
Then down between
The darkness and the light
He hurled the world:
And God said, “That’s good!”
Then God Himself stepped down –

Finalmente, a la presente creación de la vida, mencionada brevemente en las líneas 89-90, se le confiere mucha menos atención que a la creación del ser humano a semejanza de su dios. Por otro lado, el poema no hace mención alguna a la interpretación que los lectores deben sacar de sus líneas dejando así, que cada uno saque su propia interpretación. Contrariamente a la libre interpretación que respiramos a lo largo del poema, James Johnson cierra su obra poética con el uso de la apropiación de las líneas típicas de un sermón religioso:

Hill He shaped it in His own image,
Then into it He blew the breath of life,
And man became a living soul. Amen.
Amen.

Si dejamos ahora los trazos estilísticos del poema, también es importante que mencionemos el hecho de que *God’s Trombones* no son simplemente retazos inspirados en la creación paleo-judía del universo sino que su composición cuenta con ocho capítulos, cada uno independiente en temática y rasgos estilísticos: “The Creation”, “The Prodigal Son”, “Go Down Death – A Funeral Sermon”, “Noah Built the Ark”, “The Crucifixion”, “Let my people go” y “The Judgement Day by a black preacher”. Mientras que Johnson no usa lenguaje dialectal, tan típico en la creación poética de su época ya que se suponía, reflejaba con mayor veracidad la emoción expresada por el poeta; el uso del verso libre y de la curva entonativa típica de cualquier composición religiosa son patentes a lo largo de toda la obra, incluso cuando Johnson prefiere centrarse en la parte más descriptiva del poema:

And now, O Lord –
When I’ve done drunk my last cup of sorrow—
When I’ve been called everything but a child of God
When I’m done travelling up the rough side of the mountain –
O – Mary’s Baby –
When I start down the steep and slippery steps of death –
When this old world begins to rock beneath my feet –
Lower me to my dusty grave in peace
To wait for that great gittin’ up morning.

En este ejemplo, el uso de los verbos auxiliares de forma redundante (“done”), el uso específico de imágenes religiosas (“cup of sorrow”), anáforas (“When I’ve... When this...”) y las diferentes alusiones a conocidos espirituales negros como “Mary Had a Baby”, “Yes, Lord” y “In Dat Great Gittin’ up Morning” son, como ya hemos tratado a lo

largo de este ensayo, rasgos muy personales del trabajo de James Weldon Johnson.

Para finalizar este episodio, es importante recalcar el hecho de que, el convencionalismo de estos ocho poemas es fácilmente identificable desde el punto de vista formal ya que, nos encontramos frente a monólogos, mientras que cualquier sermón de la época consistía fundamentalmente en un diálogo entre un predicador y su congregación. En este caso, esta presencia dialéctica no se sugiere en todo el poema de Weldon Johnson ya que el poeta prefiere utilizar técnicas dialécticas más próximas al monólogo, usando por ejemplo, preguntas reiterativas como ya hemos visto anteriormente.

Por el contrario, aunque nuestro poeta quiso mantener una postura diferenciada frente a los relatos bíblicos en su poema, es innegable que estos sermones están contruidos de principio a fin dentro del marco estilístico y temático de los famosos espirituales negros. Tomó su contenido y parafraseó sus líneas más famosas. Prueba de todo ello es que capítulos como “The Crucifixion” fueron basados en espirituales de la talla de “Look-a How Dey Done My Lord!” and “Were You There When They Crucified My Lord”. De manera similar, “Let My People Go” nos relata el Éxodo masivo del pueblo de Israel que Johnson retrata en “Go Down, Moses” con una apropiación temática del sufrimiento del pueblo de Israel por parte de la raza negra y su época como esclavos en las colonias. Recalcar la importancia de las fluidas expresiones que fueron utilizadas en “The Judgement Day” inspiradas en espirituales como “In Dat Great Gittin’ up Morning”, “My Lord He’s Gwineter Rain Down Fire”, “My Lord, What a Mornin’” y “Too Late, Sinnah”.

En conclusión, la simplicidad y claridad tan innovadora de estos poemas son el fruto de los esfuerzos de Johnson por recuperar la tradición plasmada durante siglos en sus cancioneros populares y espirituales. Su sentido de la musicalidad fue pionero a la hora de estudiar desde principios del siglo XX, las relaciones entre la música y la literatura en el ámbito universitario norteamericano, por lo menos en tanto en cuanto a literaturas minorizadas se refiere. Su uso del verso libre se ajusta perfectamente al ritmo de la oratoria arquetípica de un *black preacher*, provocando en el lector un sentimiento único y sorprendente de las posibilidades que la música más tradicional como los espirituales, el blues o incluso en jazz en algunos aspectos, ofrece sobre la literatura y viceversa. Como consecuencia de todo ello, James Weldon Johnson se convertirá no solo en el bardo moderno de su raza, puesto destacado dentro de la literatura de su pueblo, véase por ejemplo de la importancia que ocupa Eduardo Pondal para la literatura gallega como unificador de las experiencias presentes, pasadas y futuras de su cultura; sino también en uno de los primeros investigadores de principios del siglo XX en dar respuesta a uno de los misterios más complejos de la historia de las artes: la relación entre literatura y música.

□

Una propuesta de estudio.

Una vez que hemos comprobado la intensa relación que para nuestro poeta supone la vivida entre música y literatura, a continuación exploraremos más a fondo esta concordancia. Para ello analizaremos las estructuras formales de un poema de James Weldon Johnson: *Sence you went away* y una partitura musical creada especialmente para este trabajo y así, poder

ejemplificar sus concomitancias con la obra literaria.

Sence you went away es uno de las creaciones poéticas más conocidas de James Weldon Johnson. En este poema, estudiaremos más de cerca la realidad que unifica a la expresión literaria afro-americana con la música más tradicional. Por el momento, no entraremos en detalles tales como el análisis de lo que aceptamos como “tradicional” ya que, sin comentarios preliminares, sería completamente imposible analizar este concepto de manera acertada.

Para empezar, es importante que volvamos a destacar la fuerte influencia que para Weldon Johnson suponía la música dentro del marco de la creación literaria en general y más en particular, en la poesía. Dato bibliográfico importante a mencionar es el hecho de que Weldon Johnson comenzó su carrera hacia la fama cuando él y su hermano mayor se mudaron a Broadway para ganarse la vida como escritores de musicales.

En esta composición en particular, podemos observar un fuerte predominio, tanto temático como formal, perteneciente a una influencia muy clara del blues. De hecho, el tema principal del poema se debe a la ausencia común o “lak” del ser querido, reminiscencias que bien nos recuerdan, aunque con ciertos matices diferenciales, a las famosas cantigas de amigo de la tradición literaria galego-portuguesa de la Edad Media.

En el aspecto más formal, es esencial destacar las constantes repeticiones (anáforas) del poema, las cuales le confieren no sólo una compacta unidad poética y una estructura cíclica encadenada de principio a fin, sino también un tono dramático desesperanzador y amargo.

Por otro lado, las implicaciones musicales del poema son introducidas de primera mano por parte del autor al incluir entre sus versos, inglés ebónico (algunas palabras son escritas del mismo modo que son pronunciadas) típico de los espirituales negros. Aunque, sería erróneo citar un mayor número de influencias por parte de los espirituales negros en *Sence you went away* que influencias más tardías, como es el caso de la música blues. En cualquier caso, ambas expresiones musicales negras han sido preponderantemente importantes en la cultura afro-americana durante el suficiente tiempo como para desechar su importancia dentro de la composición poética de Weldon Johnson.

Si tenemos en cuenta aspectos de carácter formal dentro del marco de la música en general y del lenguaje musical en particular, deberemos analizar lo que hasta el momento hemos considerado música tradicional. Es parte indispensable el poder analizar las diversas repeticiones y la estructura cíclica del poema como un predominio del lenguaje musical actual dentro del marco de la tradición occidental. Es decir, este poema está basado en la estructura musical de occidente basada en un sistema diatónico basado en siete notas musicales (desde la A hasta la G, en la tradición anglo-sajona). Es decir, en el poema al igual que en el lenguaje musical, cada verso (o en el caso de la música, la armonía) comienza y acaba de la misma manera (sistema triádico basado en tónica, dominante y tónica). Las repeticiones promueven la idea de continuum (desde el movimiento inicial hasta la resolución final en donde nos volvemos a encontrar con el movimiento inicial original). De hecho, la música “tradicional” de la civilización occidental, y por tradición desde este momento entenderemos como aquella aceptada y

erróneamente asimilada como propia, ha llegado a copar todos los ámbitos de la cultura musical, destrozando todos aquellos parámetros originales desarrollados por la tradición occitana y galego-portuguesas durante la Edad Media.

Antes de continuar es importante introducir ciertos conceptos básicos relacionados con la “teoría musical” para poder así, entender con mayor acierto a qué nos referimos con sistema “tradicional” musical de occidente. Primeramente, comenzaremos por establecer que, desde Mozart hasta Pink Floyd, desde Litz hasta Aerosmith, el lenguaje musical de occidente está basado en la armonía triádica y escala diatónica, usando en el mayor de los casos, funciones tónicas, predominantes, dominantes y tónicas para todos los movimientos. Es decir, las notas del lenguaje musical actual están concebidas en tres partes. Por ejemplo, un Do mayor (C major chord) está compuesto de tres notas: Do, Mi y Sol (C,E,G) y la distancia entre todas ellas es siempre un tercio. En el plano de un único constituyente musical (entre dos y ocho bars) nos encontraremos con la siguiente subdivisión:

1. Tónica (esta es la nota de partida en la que se establece el punto inicial de la estructura cíclica). Es el primer tercio que compone una nota (por ejemplo, es el Do en la secuencia Do, Mi y Sol que forman Do mayor).
2. Predominante (el punto en el que la nota pasa desde la tónica en un movimiento ya bien ascendente o descendente en la escala musical).
3. Dominante (la nota que provoca el movimiento desde la tónica y la predominante hasta la tónica otra vez. Es la nota que incita a cerrar el ciclo volviendo a la posición original).
4. Tónica (Vuelta a la resolución. Se completa y se cierra el ciclo, haciendo así que todo tipo de originalidad a la hora de componer o expresar música sea muy limitado).

En otros términos, si comparamos esta estructura con un ejemplo más cotidiano, será más fácil mostrar el hermetismo que supone el lenguaje musical de la moderna cultura occidental. Por ejemplo, si nos levantamos por la mañana de la cama (tónica), nos desperezamos y realizamos las tareas diarias asignadas (predominante), volvemos a casa, cenamos, empezamos a sentirnos cansados (dominante) y por fin, nos vamos a la cama a dormir otra vez (tónica), sentiremos tras una prolongada exposición a este ritmo, lo cansino que tanto en música como en la vida supone hacer todos los días lo mismo. El lenguaje musical moderno está basado en un círculo hermético que imita a la vida en esta particular estructura y en *Sence you went away*.

En el plano musical, hemos plasmado en la siguiente partitura las ambiciones de James Weldon Johnson de unificar la música en la literatura para así, poder recuperar la tradición musical de su pueblo. Pero como ya hemos visto, el sistema triádico diatónico heredado de esta partitura a ritmo de blues pertenece a una falsa tradición musical occidental que no representa, bajo ningún concepto, la noción que de lenguaje musical tradicional se debería de tener.

En esta partitura a ritmo de piano y saxofón (reminiscencias de música blues), podemos observar que el tono melancólico trazado por Weldon Johnson en su poesía junto con el uso de estructuras cíclicas y múltiples repeticiones, tan solo reflejan un sistema musical corrupto que en nada tienen que ver con los orígenes culturales y musicales de la raza negra que tanto quería recuperar nuestro poeta del continente Africano.

En conclusión, aunque la tarea de James Weldon Johnson era recuperar y reflejar la riqueza de su folklore en su obra, esta última finalidad se ve interrumpida por el hecho de que, la música de la que nuestro poeta se servía para llegar a sus orígenes no era el medio correcto, por lo menos en el plano más formal del lenguaje musical, ya que por otro lado, es innegable la aportación cultural que supone el recuperar tradiciones, mitos y demás relatos antiguos de las olvidadas profundidades de una cultura oprimida como la afro-americana.