

GUIA PARA ENTENDER EL FUNK

Antes de empezar, dejemos algo en claro: si le gusta a usted ser feliz, el funk es la música más maravillosa del mundo. ¿Es esto una afirmación subjetiva? Sí, pero da igual. Una afirmación no necesita ser objetiva para ser cierta. Pero bueno, no he venido a soltar una ristra de canciones para hacer proselitismo. Sucede que en cuestión de estilos musicales, creo que hay pocos términos que se empleen con tan poca precisión como el término funk. Con mucha frecuencia lo he visto aplicado de las maneras más incorrectas imaginables. Quizá usted crea que esto es ponerse purista, pero como veremos más adelante, los puristas del funk sí tienen motivos para ser puristas. Es decir, uno puede discutir sobre si una canción es más rock que pop, o más jazz que blues, etc., porque no siempre hay líneas demasiado claras entre distintos estilos. Sin embargo, resulta fácil detectar cuándo se está diciendo erróneamente que una música es «funky». Porque el funk se basa en un principio fundamental muy sencillo, y todo lo que no cumpla ese principio no puede ser funk. Ese principio fundamental es el siguiente: On The One.

Aunque el reinado del funk queda ya lejano (1970-77, más o menos), su influencia ha sido enorme. Y lo mejor que podemos hacer para reivindicarlo es definirlo. Explicar en qué consiste, explicar cómo surgió, y recordar cómo fue James Brown quien le dio forma, cambiando la música negra para siempre. Además, una vez usted sepa lo que es el funk, verá el mundo de otra manera, porque de repente habrá música que es funk y habrá música (menos molona) que no es funk. Para explicarlo, hablaremos de algunos conceptos musicales muy sencillos, que podrá entender incluso quien jamás haya leído una palabra sobre solfeo. Los entiendo hasta yo, con eso está dicho todo.

El compás 4/4, el backbeat y el downbeat

Si sintoniza emisoras de radio al azar, es muy posible que buena parte de música que escuche haya sido compuesta según un patrón rítmico concreto, el compás 4/4, llamado «cuatro por cuatro» o «cuaternario». La música se puede componer según distintos tipos de compases, y el 4/4 es el más habitual en estilos como el blues, el jazz, el rock, el rhythm & blues, el country, el pop, etc. Pero, ¿en qué consiste el compás 4/4? Fácil: imagine que escucha una canción y empieza a seguir el ritmo dando palmadas. Pues bien, si la canción está escrita en un compás 4/4, las palmadas se agruparán de forma natural en grupos de cuatro, por lo que las contaríamos así: «un, dos, tres, cuatro / un, dos, tres, cuatro». Veámoslo mejor con un ejemplo. En el siguiente vídeo tenemos a un batería tocando un ritmo de 4/4. Vemos en la pantalla unos números de colores que cuentan los tiempos que hay dentro de cada compás («un, dos, tres, cuatro / un, dos, tres, cuatro») y un número blanco que indica la cantidad total de compases transcurridos. En cuanto usted vea el vídeo entenderá instantáneamente el sistema y cómo cada compás (número blanco) se compone de cuatro tiempos (números de colores):

Fácil, ¿no? Existen, por supuesto, otros patrones rítmicos. Por ejemplo, un vals no sigue el patrón 4/4 sino el 3/4, con tres tiempos en cada compás («un, dos, tres / un, dos, tres»). Algunos estilos, como el vals, están muy asociados a un patrón concreto, pero muchos otros no. Por ejemplo, la mayoría de canciones country están escritas en 4/4, pero también hay muchas compuestas en 3/4 y de hecho existe un baile llamado precisamente country waltz. Lo mismo sucede con el rock. La mayor parte está escrito en 4/4 pero existen piezas que contienen otros ritmos. Veamos dos canciones de los Beatles. que pertenecen a un mismo disco. Mientras que «Ticket to Ride» es un típico 4/4, «You've Got to Hide Your Love Away» es un 3/4. Otros ejemplos: la sintonía original de Misión: Imposible está compuesta siguiendo otro patrón, el de 5/4, como podrá comprobar al escucharla y contar «un, dos, tres, cuatro, cinco / un, dos, tres, cuatro, cinco». También hay canciones con compás 7/8, como «Money» de Pink Floyd, en la que contaríamos los tiempos así: «un, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete / un, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete». Mucha variedad de patrones rítmicos, como verán. Incluso existen patrones compuestos que son más complejos. Estas

canciones no pueden ser interpretadas en otro patrón distinto al original sin cambiar considerablemente su naturaleza. Al escuchar una canción no solemos fijarnos en el patrón rítmico, pero es muy importante porque define lo que estamos escuchando. Bien, de momento nos bastará saber que el funk siempre se interpreta con compás 4/4. Puede haber rock, country o música clásica en 3/4, 5/4, etc. Pero no puede haber funk que no sea 4/4. Sin embargo, esto no es lo que lo define.

Volvamos al vídeo del batería. Está tocando un 4/4. Pero hay varias maneras de tocar un 4/4. Un compás musical se parece a una palabra porque podemos acentuar uno o más tiempos. El batería del ejemplo toca compases de cuatro tiempos, pero acentuando los tiempos segundo y cuarto. Es decir: si tenemos en cuenta la acentuación, contaríamos los tiempos así: «uno, DOS, tres, CUATRO / uno, DOS, tres, CUATRO», haciendo énfasis en los tiempos más marcados. A esto lo llamamos backbeat, y hasta los años sesenta era la forma de acentuar más habitual en la música negra estadounidense. Pero no era la única. Algunas canciones acentuaban sobre todo el primer tiempo del compás (downbeat). Veamos un par de ejemplos previos a los años sesenta, en un mismo estilo. Chuck Berry solía usar el ritmo backbeat (un, DOS, tres, CUATRO). La batería marca el compás como en el vídeo de ejemplo que vimos más arriba. Pero también teníamos a Little Richard y canciones como «Lucille» (UN, dos, tres, cuatro). En «Lucille», la batería es similar, pero la manera en que el resto de la banda interpreta el tema hace que el énfasis se traslade al primer tiempo. Si la diferencia le parece muy sutil como para notarla, no se preocupe. Es normal. En aquellos tiempos los músicos negros estadounidenses no se preocupaban demasiado en marcar esa diferencia tan clara e inequívoca que ningún oyente quedase sin percibir que se estaba haciendo algo distinto.

En cualquier caso, no por acentuar los compases de manera diferente dejamos de considerar que ambas canciones pertenecen un mismo género, el rock and roll. Pues bien, algo similar ocurría dentro del rhythm & blues y el soul, de donde el rock and roll venía. La mayor parte de la música soul acentuaba los tiempos segundo y cuarto, pero en Nueva Orleans no era raro que se acentuase el primer tiempo del compás, sobre todo por influencia de la música caribeña. Tampoco en este caso resultaba fácil de percibir la línea divisoria entre una canción downbeat y otra backbeat. El cambio de acentuación era considerado un mero recurso, una herramienta más del lenguaje musical, una manera como cualquier otra de enfocar una canción. A nadie se le pasaba por la cabeza que la manera de acentuar un compás podía convertirse en la piedra angular de todo un nuevo estilo musical con personalidad propia. A nadie, claro, hasta que llegó el Soul Brother Number One.

On the One!

Hasta 1963, James Brown grababa soul y rhythm & blues siguiendo los patrones rítmicos más tradicionales. Esto es, el backbeat. Por entonces era ya un artista de éxito y destacaba por su entrega en directo y por la expresividad de su voz, pero en cuanto al ritmo su música no era muy distinta de la que hacían otros muchos por la misma época. Un, DOS, tres, CUATRO. En 1964, sin embargo, decidió que iba a empezar a grabar canciones acentuando el primer tiempo de cada compás. No sabemos muy bien por qué tomó esa decisión y existen varias versiones al respecto. Lo cierto es que llegó a sentir, casi a modo de revelación, que no solamente debía introducir el downbeat en su vida, sino también darle un protagonismo que antes nunca había tenido en la música negra. Lo que sabemos, porque lo dijo el propio Brown, que aquella revelación se produjo bajo la influencia de la música de Louisiana y también del mencionado Little Richard, algunos de cuyos antiguos músicos había contratado él mismo para su banda. Aquel 1964, pues, publicó una canción en la que abandonaba el backbeat y hacía que sus músicos acentuasen el primer tiempo:

Habrán notado que esta fue era la semilla para temas tan célebres como «I feel good». Sobre el papel, estas eran canciones de estructura muy tradicional, con los tres acordes típicos del rhythm & blues. Pero empezaban a sonar distintas debido al enorme énfasis sobre el downbeat que James Brown había empezado a exigir a sus músicos, quienes contaban después que en los ensayos les

insistía constantemente en ello, diciendo una y otra vez «On the one! On the one!». Esto es, que tocasen en el uno. Perto esto todavía no era algo exactamente nuevo. La novedad llegó cuando empezó a añadir a estos temas un pasaje instrumental sobre un único acorde donde el ritmo adquiría un papel muy predominante. Tanto, que se convertía en el centro de la canción por encima de melodías y estribillos. Partiendo de elementos que ya existían, James Brown estaba empezando a crear algo nuevo, que los propios músicos de la banda bautizaron como The One. Esto, ahora sí, es el nacimiento del funk. Podemos escucharlo, por ejemplo, en la segunda mitad de «Papa's got a brand new bag».

La principal importancia histórica de James Brown, aquello por lo que se le considera un auténtico visionario, fue el descubrimiento de que podía crear un nuevo tipo de música MUYailable utilizando el 4/4 downbeat como base, cuando hasta entonces se pensaba que el backbeat era más indicado para hacer bailar a la gente. James, en un periodo de meses, reventó esa hipótesis. Para adecuar sus nuevos temas a los nuevos patrones, pidió a sus músicos una serie de cambios de concepto que llevaban impresa la marca del genio, demostrando la brillantísima precisión de su visión musical. Para empezar, le dio un inédito protagonismo a la sección rítmica (batería y bajo), permitiéndoles usar ritmos más complejos a los que el resto de instrumentos debían adaptarse. Hasta entonces una canción soul era, como dice la propia palabra, algo donde la parte cantada predominaba sobre todo lo demás. Incluso los temas instrumentales imitaban la estructura de melodía principal y armonías de acompañamiento. James Brown, simple y llanamente, se cargó ese presupuesto.

No solamente la batería y el bajo iban a mandar, sino que los demás instrumentos (vientos o guitarras) empezaron a ejercer más como acompañamiento rítmico que como acompañamiento armónico. James Brown pretendía que el patrón rítmico final, que en sus canciones era cada vez más complejo, debía ser conseguido mediante el entrelazado de todos los instrumentos, no solamente con la batería. De repente, la función percusiva de cada instrumento pasó a ser la principal, excepto en el caso del bajo, cuyos dibujos empezaron a caracterizar las canciones tanto o más que la parte vocal. Las propias letras de Brown se volvieron más rítmicas, con frases más cortas, en ocasiones compuestas de un par de palabras, y con constantes exclamaciones que parecían un instrumento percusivo más. Todo iba en favor del predominio del ritmo. Tanto era así, que las estructuras de acordes se iban simplificando. Mientras en las canciones soul era habitual tener (como mínimo) un par de acordes para la estrofa y un tercero para el estribillo, Brown rizó el rizo de la simplicidad. Empezó a componer sobre un único acorde o, como mucho, un acorde para la estrofa y otro para el estribillo o puente. Entre 1966 y 1967 fue publicando canciones como «Cold Sweat», y empezó a resultar evidente que James Brown había creado un estilo propio que todavía no tenía nombre. Esto ya no era exactamente soul tradicional. El soul era básicamente música gospel con letras no religiosas, pero Brown ya no hacía algo que podía relacionarse ni remotamente con una iglesia. En su funk pasaban cosas entonces tan raras como que el bajo tocara más notas y con más sentido melódico que cualquiera de los demás instrumentos. Y sobre todo, el enorme, marcadísimo énfasis en el primer tiempo.

Como Isaac Newton formulando la gravedad donde otros veían únicamente movimientos dispersos de planetas, el Padrino descubrió una teoría que permitía usar el compás 4/4 downbeat para unificar un montón de recursos musicales dispersos en un universo propio. El nuevo estilo tuvo un éxito inmediato. James Brown siguió perfeccionando el nuevo estilo con lanzamientos a cada cual más irresistible y revolucionario: «I can't stand myself», «I Got the Feeling», «Licking Stick», «Say it Loud (I'm Black and I'm Proud)», hasta rayar la perfección con «Mother Popcorn», «Sex Machine» o «Superbad». Con todos estos temas, puso la música negra patas arriba. Literalmente. Solamente en Estados Unidos surgieron cientos de bandas (varias en cada ciudad de mediano tamaño) que imitaban su nuevo estilo. Porque todos los músicos tuvieron claro que aquello era un nuevo estilo; no fue invento de la prensa, ni de los críticos. La música hablaba por sí misma. Hacia 1970, cuando

se editaron estos últimos cortes, James Brown ya había establecido el nuevo estándar musical de la comunidad afroamericana. De repente, tocar en backbeat parecía algo anticuado y el soul, si no pasó completamente de moda, al menos sí pasó a un segundo plano.

No se sabe quién bautizó al nuevo género. El propio James Brown publicó en 1969 una canción llamada «Ain't it Funky Now», pero para entonces el término ya se usaba para definir la música que él acababa de inventar. En el slang afroamericano, la palabra funk significaba «apestoso», refiriéndose a una persona con fuerte olor corporal. El término nació entre músicos, por lo que no resulta difícil deducir que el adjetivo «funky» empezó a ser empleado, aunque de forma positiva, para definir a un músico que se entregaba sobre los escenarios y terminaba con la ropa empapada en sudor. El propio James Brown solía decir que el sudor de un músico al ejecutar esta música demostraba su entrega y concentración. Y el nuevo estilo,ailable y enérgico, requería entrega. Se han barajado otras interpretaciones, como el parecido entre funk y fuck (follar), pero no son más que producto de la casualidad. El funk, evidentemente, es una música de fuerte carga sexual (y más en las discotecas negras donde actuaban los grupos de la época) pero el significado de la palabra como «apestoso» estaba bien establecido desde antes.

Sly & The Family Stone

Entre 1967 y 1970 muchos músicos, famosos y desconocidos, empezaron a grabar canciones inspiradas en el nuevo estilo de James Brown. Algunos, en general grupos poco conocidos, le copiaban abiertamente para poder tocar en directo. Otros se limitaban a tomar prestado el patrón rítmico downbeat, o se inspiraban en su manera de usar los instrumentos de forma percusiva. También fueron muchos los que introdujeron sus propias ideas en el funk. Pero, aparte del propio James Brown, ningún músico tuvo tanta importancia para el desarrollo temprano del funk como Sly Stone. En su primer álbum, en 1967, ya grabó un tema con énfasis muy marcado en el primer tiempo, aunque era tan frenético que más que funky sonaba a gospel repleto de estereoides. En cualquier caso, el énfasis en el primer tiempo del compás puede notarse ya desde el momento en que, antes de empezar el tema, la banda dice «loose, two, three, four!» (UN, dos, tres, cuatro). Es más que seguro que, por la fecha en que fue grabado, Sly lo grabó influido por James Brown. Sly & The Family Stone. Foto: Corbis.

Sly & The Family Stone. Foto: Corbis.

Un par de años después, en su cuarto LP, Sly demostró que no solamente había interiorizado el funk sino que lo estaba metabolizando para crear también un sonido propio. Había, sí, predominio de la sección rítmica y uso percusivo de los instrumentos... casi todo el arsenal de James Brown estaba presente. Sin embargo, mientras James Brown iba destripando sus canciones de melodías y armonías hasta casi la desnudez, Sly Stone había empezado a seguir el camino inverso. Imitaba la sencillez de las estructuras básicas, pero se las arreglaba para revestir esas estructuras de una mayor riqueza armónica sin renunciar por ello a la naturalezaailable y directa del funk. Si James Brown era un cirujano que destripaba el ritmo hasta los huesos, Sly Stone era un pintor que recogía esos huesos y los adornaba pintándolos con sus alegres paletas de colores. En otras palabras: Sly Stone creó una segunda variante de funk. Esto puede percibirse en la canción «Stand»: al principio no es una canción funk, sino más bien hippiosa, pero... ¡esperen a escuchar ese final! Es funk, sobre un solo acorde, pero hay algo más colorido, más caleidoscópico, que lo que James Brown estaba haciendo. También funky era la canción «Sing a Simple Song», donde una base rítmica muy, muy funky no impide que Sly y su banda lo llenen todo de texturas y colores, aunque esta vez con más cambios de acordes.

Este funk alternativo de Sly llevó a que en 1970 publicase la canción que establecería definitivamente su influencia en la década siguiente. Estaba basada en un único riff que se repetía

todo el tiempo, sin cambio alguno, pero una vez más la estructura monocorde no impedía que el tema sonase armónicamente rico. Porque si no lo he dicho ya, Sly Stone era un genio con mayúsculas (Miles Davis, en una ocasión, lo definió como «mi único igual») y podía hacer ese tipo de cosas sin que nada sonase recargado o sobrante:

«Thank You» también fue extraordinariamente importante porque el bajista de la Family Stone, Larry Graham, aplicó en ella una técnica que acababa de inventar, el slap bass. Consistía en golpear una cuerda contra el mástil para que produjese un sonido muy percusivo. «Thank You» es la primera canción registrada en la que puede escucharse el slapping y, siendo el bajo el instrumento rey del funk, esto es tanto como decir que este tema era un hito histórico. Por entonces Graham todavía lo tenía en mantillas, pero años después, cuando ya grababa bajo su propio nombre, demostró al mundo cómo debía usarse. Sin Larry Graham la música funk tampoco hubiese sido lo mismo. En cuanto a Sly, siguió expandiendo los límites del funk y de hecho la inmensa mayoría de bandas funk de la década se parecían más a The Family Stone que a la banda de James Brown. Su mejor época llegó hasta 1973, cuando los entrelazados rítmicos que componía para su banda llegaron a un fascinante nivel de barroquismo pero sin perder un ápice de groove. En 1975 todavía grabó un buen disco, pero por desgracia la adicción a la cocaína lo apartó del negocio musical, y mientras James Brown todavía continuaba en buena forma, Sly sencillamente desapareció de la escena.

El final del reinado del funk y la llegada de la Disco Music

En cuanto a música negra se refiere, la década de los setenta fue la década del funk, lo cual terminó de quedar claro cuando alguien como Stevie Wonder grababa algo como «Superstition». En las discotecas negras no se bailaba otra cosa y en cualquier barrio había un puñado de chavales cuya mayor ilusión era la de tocar el bajo, instrumento que había ganado la batalla como fetiche musical preferido de la juventud a la hasta entonces todopoderosa guitarra eléctrica. La importancia del funk no se limitó a los Estados Unidos. En todo el mundo surgieron artistas del estilo. Fuera de Estados Unidos hubo canteras muy brillantes como Brasil o Nigeria, donde a veces se mezclaba el funk con la tradición local, pero también surgían grupos tan puristas que resultaban indistinguibles del original norteamericano. Parliament/Funkadelic (donde militaban varios exmiembros de la banda de James Brown, liderados por George Clinton, gurú de la fusión entre funk, rock y psicodelia), Kool & the Gang (los favoritos de James Brown en los setenta), Ohio Players (banda con uno de los directos más aplastantes de todos los tiempos), Earth Wind & Fire, The Meters (de Nueva Orleans, mostraban mucha influencia del prefunk anterior a James Brown), Tower of Power... la lista es infinita. También bandas europeas como Average White Band o, por citar al más celebre funkero africano, el incommensurable Fela Kuti y sus fusiones que, partiendo del funk, terminaron siendo también un estilo propio, el afrobeat. En fin, hubo demasiadas bandas importantes y de calidad como para ponerse a citarlas todas. Si añadimos los artistas que hicieron funk de manera esporádica, como el citado Stevie Wonder, necesitaríamos toda una enciclopedia. Artículos habrá en el futuro.

A mediados de la década, sin embargo, el funk se encontró con un inesperado rival: la música disco. No entiendan mal lo que voy a decir, porque la música disco también me gusta, pero esta nació como un sucedáneo descafeinado del funk. Buena parte del público blanco tenía (y sigue teniendo) problemas para bailar el funk, especialmente cuando las bandas negras empezaron a complicar los entrelazados rítmicos. El que los músicos solo estén obligados a acentuar el primer tiempo de cada compás permite que durante el resto del compás pueden dedicarse a meter contratiempos y jugar con ritmos inusuales. Aunque muchos músicos blancos, por ser músicos, habían entendido y asimilado el funk, no sucedía lo mismo con una buena parte del público. La música disco fue un descubrimiento comercial porque usaba la filosofía minimalista del funk, al cual imitaba de manera superficial en cuanto a arreglos e instrumentación, pero abandonaba el «UNO, dos, tres, cuatro» y volvía al «uno, DOS, tres, CUATRO», más familiar para el público blanco tenía más asimilado

gracias al rock y el pop.

Hacia finales de la década, algunos músicos funk se pasaron al disco para aprovechar el tirón, otros continuaron tocando funk pero haciendo la jugada inversa: imitando al disco en lo superficial. También hubo músicos del funk que consideraron (con razón) la música disco como el enemigo e incluso llegaron a escribir canciones burlándose del nuevo estilo. Su aversión al disco era muy comprensible. La música disco era mucho más artificial, reduciendo a niveles mecánicos lo que para las bandas de funk había sido cuestión de sentimiento, de sensibilidad y de groove. A nivel musical no había comparación posible. En los años ochenta, el funk ya no reinaba pero permaneció en primera línea gracias a artistas como Prince y también gracias al hip hop, que en esencia era un hijo callejero del funk y usaba en su mayor parte el mismo patrón rítmico del funky (el hip hop de entonces, no el de ahora). Poco a poco, sin embargo, la influencia funk en la música popular se fue diluyendo. Hoy en día poca gente se interesa por las raíces del estilo, y como decía al principio he podido ver la palabra «funk» aplicada a estilos musicales que son menos funky que el bolso de Esperanza Aguirre, pero así son las cosas. Yo, modestamente, lo menos que puedo hacer es reivindicar el funk por lo que realmente es y decirles que investiguen en la década de los setenta, para empezar, porque podrán encontrar tantos buenos grupos y tantas buenas canciones que se sentirán felices durante mucho tiempo. Ya he incluido algunos en artículos pasados y desde luego seguiré incluyendo más en artículos futuros, pero de momento quedémonos con una frase que es tan importante como $E=MC^2$ o «pienso luego existo». Esa frase es, por descontado, «on the one!!».

No me crean a mí, crean a Bootsy Collins, antiguo bajista de James Brown (él grabó el bajo en «Sex Machine») y de Parliament/Funkadelic. Tomen papel y bolígrafo. Si no está en el uno, amigos, no es funk. Así de simple.

---FIN----