UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE PERIODISMO Y NUEVOS MEDIOS



TESIS DOCTORAL

Apropiación, diálogo e hibridación: escenas de blues en Austin y Madrid

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Josep Pedro Carañana

DIRECTORES

Cristina Peñamarín Beristain
Héctor Fouce Rodríguez

Madrid, 2019

© Josep Pedro Carañana, 2018

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Periodismo y Nuevos Medios



APROPIACIÓN, DIÁLOGO E HIBRIDACIÓN: ESCENAS DE BLUES EN AUSTIN Y MADRID

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR PRESENTADA POR:

Josep Pedro Carañana

DIRECTORES:

Cristina Peñamarín Beristain

Héctor Fouce Rodríguez

Madrid, 2018

"*Baby you don't know, don't know my mind*

When you see me laughin', laughin' just to keep from cryin'"

("You Don't Know My Mind", Leadbelly, 1935)

> "Los blues cuentan la historia de las dificultades de la vida y, si lo piensas un momento, te darás cuenta de que toman las más duras realidades de la vida y las sitúan en la música, solo para salir de ello con una nueva esperanza o sentido de triunfo. (…) Cuando la vida no ofrece orden ni sentido, el músico crea un orden y un sentido a partir de los sonidos de la tierra que fluyen a través de su instrumento. (…)
>
> En la lucha particular del negro en EE.UU. hay algo similar a la lucha universal del hombre moderno. Todo el mundo tiene el blues. Todo el mundo busca sentido. Todo el mundo necesita amar y ser amado. Todo el mundo necesita aplaudir y ser feliz. Todo el mundo necesita fe".
>
> (Martin Luther King, 1964)

Agradecimientos

La realización de esta tesis ha sido posible gracias al apoyo y la colaboración de diversas instituciones y personas. En primer lugar, agradezco al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte la financiación proporcionada para realizar este proyecto en forma de contrato predoctoral de Formación de Profesorado Universitario (FPU, 2014-2018). A mis directores de tesis, Cristina Peñamarín y Héctor Fouce, les agradezco enormemente la oportunidad, el interés y el apoyo constante, y también su inspiración, ayuda, estímulo y brillantez. Extiendo mi agradecimiento a los compañeros del Departamento de Periodismo y Nuevos Medios y a los del grupo de investigación "Semiótica, Comunicación y Cultura", cuyo desarrollo y debate ha sido siempre enriquecedor –especialmente a Wenceslao Castañares, por ser un ejemplo. También a Madeline Maxwell y Nicholas Gebhardt, por recibirme en The University of Texas at Austin (2016) y en Birmingham City University (2017), respectivamente.

Doy las gracias a todas las personas que han contribuido a la producción de esta tesis a través de interpretaciones, entrevistas, conversaciones, observaciones y discusiones en torno al blues, la música, la comunicación, el periodismo y la cultura. A todos los músicos de las escenas de blues en Austin y Madrid, especialmente a los entrevistados formal o informalmente. A los aficionados; a los conversadores; a los compañeros; a los participantes comprometidos con la difusión del género; a los representantes de la Sociedad de Blues de Madrid; a todos los que han recopilado y aportado datos e informaciones desinteresadamente. Gracias por la bienvenida, el interés y la música. Gracias por hablar y ofrecer vuestras voces, textos y discursos. También a los músicos que no aparecen en el texto y a aquellos que siguen reclamando más atención; ya se sabe, un mapa no puede ser como el territorio. A todos los que me han apoyado, escuchado, leído, rebatido, animado y soportado a lo largo de la investigación. A mis colegas académicos de periodismo, comunicación, publicidad, sociología, musicología, antropología, filología… A los trabajadores de las bibliotecas y centros de investigación visitados, especialmente a Clay Shorkey (Texas Music Museum), John Wheat y Kathryn Kenefick (Dolph Briscoe Center for American History). A Harold McMillan, Elijah Wald y Fernando Ortiz de Urbina, por su inestimable ayuda en la transcripción e identificación estructural de las canciones.

Finalmente, a mis amigos, a mi novia y a mi familia. En su confianza, respaldo y naturalidad encuentra uno alegría, aliento, confort y vida.

Índice

1. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN 15
1.1. Objetivos e hipótesis 16
1.2. Estructura del trabajo 17
1.3. Ayuda recibida y estancias realizadas 17
1.4. Estado de la cuestión: la investigación sobre el blues y la música popular 18

2. MARCO TEÓRICO 25
2.1. Escena musical 26
2.2. Género musical 30
2.3. Apropiación 32
2.4. Diálogo 34
2.4.1. Diálogo intramusical 35
2.4.2. Diálogo intercultural 37
2.5. Hibridación 41

3. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN 43
3.1. Documentación 44
3.1.1. Fuentes periodísticas y documentales 44
3.1.2. Documentación sobre la historia del blues en Austin y Madrid 46
3.1.3. Cobertura mediática de los músicos observados en Austin y Madrid 47
3.1.4. El blues en la prensa musical estadounidense y española 49
3.1.5. Lugares de documentación en Austin y Madrid 50
3.2. Etnografía 52
3.2.1. Etnografía clásica, cultura afroamericana y etnomusicología 54
3.2.2. Etnografía urbana y expansión multidisciplinar 58
3.2.3. Observación participante en las escenas de blues en Austin y Madrid 60
3.2.3.1. Sigue la música 60
3.2.3.2. Roles del etnógrafo: de observador-como-participante a participante-como-observador 66
3.2.3.3. Negociación de la identidad del etnógrafo en el campo 70
3.2.4. Entrevistas a participantes de las escenas de blues en Austin y Madrid 73
3.2.4.1. Entrevistas en profundidad 74
3.2.4.2. Entrevistas breves 78

3.3.4.3. Entrevista con cuestionario *online* 79
3.2.5. Grabación audiovisual y difusión *online* de música blues en vivo..... 79
3.2.6. Cartografías musicales: ciudad, música popular y nuevas tecnologías..... 81
3.2.6.1. Usos de la cartografía: antropología, etnomusicología y cultura digital 82
3.2.6.2. Cartografiando las escenas musicales de Austin y Madrid: miradas a la cultura urbana desde la perspectiva del blues..... 84
3.3. Contextualización espaciotemporal del blues y de sus escenas en Austin y Madrid 87
3.4. Análisis comparativo de los procesos dialógicos..... 90
3.4.1. Corpus del análisis de los procesos dialógicos..... 95
3.5. La inmersión etnográfica en el campo 96
3.5.1. Mi encuentro con el blues en Austin, Texas 96
3.5.2. Una noche de blues en Madrid..... 101

4. CONTEXTUALIZACIÓN ESPACIOTEMPORAL DEL BLUES Y DE SUS ESCENAS EN AUSTIN Y MADRID..... 107
4.1. La globalización del blues: rural, urbano, transatlántico..... 107
4.1.1. “Every Day I Have the Blues”: música popular y representaciones míticas en la era agraria de *Jim Crow* (1876-1965)..... 109
4.1.2. “Bright Lights, Big City”: blues urbano, *revival* rural y explosión transatlántica del rock en la sociedad industrial tras la Segunda Guerra Mundial (1945-1975) 115
4.1.3. “I Can’t Be Satisfied”: *revival* global, turismo de blues y “*world music*” en la era “post-industrial” de la globalización (1975-presente)..... 121
4.1.4. Conclusiones 124
4.2. Una historia intercultural del blues en Austin, Texas: del distrito negro al circuito global del rock..... 126
4.2.1. Música negra en East Austin (1928-1975): construyendo una escena musical en la comunidad afroamericana 127
4.2.2. El auge de la escena de folk y rock psicodélico (1960-1980): apropiación de la música negra en la contracultura blanca..... 136
4.2.3. Antone’s (1975-2018): reivindicación autónoma y expansión global del blues 143
4.2.4. Conclusiones 149
4.3. “La esencia más pura del jazz”: la apropiación del blues en España durante la dictadura de Franco..... 151
4.3.1. *Swingin’ the Blues*: boogie-woogie y blues clásico en la silente posguerra..... 152
4.3.2. La llegada del blues “auténtico”: asociacionismo y discursos mediáticos en el contexto de la Guerra Fría..... 155
4.3.3. Jazz, rock y cantautores: la expansión heterogénea del blues en el tardofranquismo 157

4.3.4. Conclusiones 162
4.4. "El blues del "foro": conceptualización de la escena de blues en Madrid 164
4.4.1. Orígenes del blues en Madrid (1926-1980) 165
4.4.2. Cristalización de la escena de blues en Madrid (1980-1990) 173
4.4.3. Post-cristalización de la escena de blues en Madrid (1990-2018) 182
4.4.4. Conclusiones 192
4.5. Contextos urbanos y música popular: las escenas de blues en Austin y Madrid 193
4.5.1. Características urbanas, transformación y gentrificación 199
4.5.1.1. Austin 201
4.5.1.2. Madrid 207
4.5.2. Construcción y organización de las escenas de blues en Austin y Madrid 214
4.5.2.1. Dependencia mutua, asociación y conflicto entre músicos, lugares y públicos 220
4.5.2.2. Los músicos de blues y el estilo de vida *outsider* 227
4.5.2.3. Interconexión transnacional y encuentros interculturales 233
4.5.2.4. Producción discográfica e industria musical 239
4.5.2.4.1. Eddie Stout y Dialtone Records 242
4.5.2.4.2. Discursos en torno a la producción discográfica: desengaño y autoproducción 246
4.6. Periodismo alternativo en las escenas de blues en Austin y Madrid 253
4.6.1. El desarrollo de la prensa alternativa en Austin: de la periferia *underground* a la centralidad *mainstream* 255
4.6.1.1. *The Rag* (1966-1977): periodismo alternativo ciudadano en el contexto de la sub-escena folk-psicodélica 255
4.6.1.2. *Austin Sun* (1974-1978): entre el periodismo alternativo ciudadano y el periodismo alternativo profesionalizado 258
4.6.1.3. *The Austin Chronicle* (1981): el periodismo alternativo profesionalizado se convierte en referencia *mainstream* 261
4.6.2. Periodismo alternativo ciudadano en la escena de blues en Madrid 267
4.6.2.1. *Solo Blues* (1985-1998): prensa especializada durante la cristalización de la escena de blues en Madrid 269
4.6.2.2. Ramón del Solo: la coherencia a largo plazo de un estudioso del blues 272
4.6.2.3. Eugenio Moirón: del periodismo alternativo al asociacionismo cultural 274
4.6.3. Conclusiones 277

ANÁLISIS DE LOS PROCESOS DIALÓGICOS 281

5. APROPIACIÓN 283
5.1. Vidas de blues: apropiación musical de W.C. Clark y Tonky de la Peña 283
5.1.1. W.C. Clark: música negra y eclecticismo 284
5.1.2. Tonky de la Peña: búsqueda de autenticidad y especialización 288
5.1.3. Discusión: género musical, identidad y autenticida 292
5.1.3.1. Contextos de apropiación 292
5.1.3.2. Trayectorias de apropiación 294
5.1.3.3. "*Blues how do you do?*": valores y definiciones del género 295
5.1.4. Conclusiones 299
5.2. Contextos y trayectorias de apropiación musical: especialización y eclecticismo en las escenas de blues en Austin y Madrid 300
5.2.1. Contextos de apropiación de la escena de blues en Austin 302
5.2.2. Contextos de apropiación de la escena de blues en Madrid 314
5.2.3. Trayectorias de apropiación de la escena de blues en Austin 324
5.2.4. Trayectorias de apropiación de la escena de blues en Madrid 335
5.2.5. Conclusiones 347

6. DIÁLOGO 355
6.1. Diálogo intramusical 355
6.1.1. El blues como lenguaje musical: sistema de convenciones, interacción y metáfora de la conversación 356
6.1.1.1. Estructuras armónicas: el contexto de acción 357
6.1.1.2. Escala de blues: melodía, fraseo y voz musical 361
6.1.1.2.1. Representaciones del heroísmo virtuoso del guitarrista y del blues-rock en el cine: *Crossroads* y *Ghost World* 365
6.1.1.3. La llamada y respuesta: interacción dialógica en la interpretación musical .. 367
6.1.1.4. Diálogo intramusical y metáfora de la conversación 371
6.1.1.4.1. Interpretación musical colectiva como conversación 373
6.1.1.4.2. Llamada y respuesta a dúo como conversación 376
6.1.1.4.3. El desarrollo de voces musicales propias 381
6.1.1.5. Conclusiones 385
6.1.2. Las *jam sessions* de blues: experiencia musical e interacción sociocultural en eventos performativos híbridos 389
6.1.2.1. *Jam sessions*: del jazz a la cultura popular 391
6.1.2.2. La *jam session* como *performance* híbrida 392
6.1.2.3. El etnógrafo en las jam session 396

6.1.2.3.1. *Jammin'* en la escena de blues de Madrid: la ruta *bluesera* de los domingos……. 396

6.1.2.3.1.1. King Bee en la Taberna Alabanda, Duolian String Pickers en la Bodega del Águila y The Trashtoes en La Coquette 397

6.1.2.3.2. *Jammin'* en East Austin: lunes y martes de blues 402

6.1.2.3.2.1. *Blue Monday*: de Dozen Street a Longbranch Inn..... 403

6.1.2.3.2.2. *Bluesday Tuesday Jam* en Big Easy Bar & Grill..... 406

6.1.2.4. Discusión 409

6.1.2.5. Conclusiones 412

6.2. Diálogo intercultural 415

6.2.1. Experiencias afroamericanas desde *Jim Crow* a la era "post-racial": identidad, cultura y memoria 416

6.2.1.1. Diálogo y conflicto intercultural en torno a Charlie's Playhouse (1955-1970) ……..……..……...……...422

6.2.1.2. Desegregación "racial", herencia cultural y crítica a la ideología *colorblind*..... ……428

6.2.2. Apropiando la negritud: atracción y fascinación por la cultura ajena 436

6.2.2.1. Identidades blancas alternativas: hípsters, "purismo" y discursos "raciales" en la recepción de la música afroamericana en España 439

6.2.2.2. Negrofilia, discursos ciegos y negritud musical en el encuentro intercultural y la promoción del blues "auténtico" 446

6.2.3. ¿Música negra?: discursos cruzados en torno al blues y la negritud..... 458

6.2.3.2. Representando la negritud en las escenas de blues y de soul/funk..... 464

6.2.4. Conclusiones 469

7. HIBRIDACIÓN 476

7.1. Análisis del discurso musical del blues: tradición, hibridación y traducción cultural .. 477

7.1.1. Hogar e identidad: "Mississippi, My Home" y "Tronco de Madrid"..... 479

7.1.2. Sentidos del viaje: "Lonesome Traveller" y "Vuelvo al foro"..... 487

7.1.3. Blues, autorreferencialidad y lucha por la autenticidad: "Why I Got the Blues" y "Dices que no tengo *feeling*"..... 499

7.1.4. Canciones políticas, "raza" y crisis: "History", "Negro Down", "Asalto tras asalto" y "El blues de la crisis" 509

7.1.4.1. "History": historia, memoria y lucha por la libertad en la comunidad afroamericana..... 512

7.1.4.2. "Negro Down": crítica intragrupal del narrador *outsider*..... 519

7.1.4.3. "Asalto tras asalto": combate, desunión y resistencia en la vida social 531

7.1.4.4. “El blues de la crisis”: la soledad furtiva del desahuciado 535
7.1.5. Conclusiones 540

8. CONCLUSIONES 545
8.1. El blues y sus escenas musicales en Austin y Madrid 545
8.2. Resultados del análisis comparativo de los procesos dialógicos 548
8.3. CONCLUSIONS 559
8.3.1. The blues and its music scenes in Austin and Madrid 559
8.3.2. Results of the comparative analysis of dialogic processes 562

9. BIBLIOGRAFÍA 573
9.1. Libros y referencias académicas 573
9.2. Artículos en prensa y textos *on-line* 594
9.3. Selección discográfica 604
9.3.1. Escena de blues en Austin y blues de Texas 607
9.3.2. Escena de blues en Madrid y música afroamericana en España 611
9.4. Selección filmográfica 615

RESUMEN 617
ABSTRACT 619

Anexo 1. Fuentes periodísticas y documentales consultadas 621
Anexo 2. Observación participante 635
Anexo 3. Entrevistas realizadas 651
Anexo 4. Cartografías musicales 677

1. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

Este proyecto se propone analizar la música blues como fenómeno artístico, comunicativo y sociocultural mediante un estudio comparativo de las escenas de blues en Austin, Texas y en Madrid, dos capitales con una relación diferenciada respecto a la tradición original del género. Austin está inserta histórica, geopolítica y socioculturalmente en la tradición del blues, y Madrid, históricamente alejada, lleva décadas incorporándose a esta tradición mediante una compleja práctica musical colectiva y cotidiana. Realizaremos una investigación etnográfica de ambas escenas musicales para indagar en el desarrollo de los contextos, autores y obras, así como en la relación colectiva entre sus participantes, en los usos creativos de los medios tradicionales y alternativos, y en las transformaciones actuales de la tradición y la industria musical. Además, realizaremos un análisis comparativo de los procesos dialógicos investigados (apropiación, diálogo e hibridación) a través de distintos casos de estudio de las escenas observadas. Éste se realizará desde una perspectiva semio-antropológica de los procesos comunicativos, que permite entenderlos como el fundamento de la construcción colectiva de prácticas sociales, universos simbólicos y estrategias de identidad y memoria.

La tesis se enmarca, de manera amplia, en los estudios sobre las relaciones entre identidades, culturas y globalización, y extiende el interés por revalorizar las culturas populares y por replantear los conceptos y objetos del análisis comunicacional. La elección del blues como objeto de estudio viene motivada por el lugar central que ocupa en el desarrollo de la música popular contemporánea, así como por el interés en comprender su evolución en diversos contextos. Tratamos con un género fundacional en la música popular de los siglos XX y XXI, cuyas características estilísticas (estructurales, melódicas e interaccionales), discurso y sensualidad expresiva han impulsado decisivamente el desarrollo de otros géneros de gran relevancia (jazz, rock ‘n’ roll, folk, soul, rock, hip-hop…). El blues constituye un objeto de estudio muy fértil para examinar las relaciones interculturales y los procesos socioculturales de apropiación, diálogo e hibridación, y resulta particularmente adecuado para observar cómo los músicos y los públicos se apropian de una tradición (propia en Austin; ajena en Madrid, aunque familiar por la difusión mediática), reinterpretando sus convenciones e interactuando mediante procesos que implican fenómenos de diálogo, traducción e hibridación. En este sentido, consideramos que el blues, como referente histórico y estilístico de la música popular, es tanto un objeto de análisis especializado como un medio para explorar los procesos de formación y cuestionamiento de significados culturales, de definición de tradiciones que posibilitan la interacción comunicativa y la creatividad sociocultural.

La selección de las escenas de blues en Austin y Madrid responde a su relevancia local y global y a la voluntad de extender la línea de investigación sobre prácticas musicales y contextos urbanos desde un novedoso y enriquecedor planteamiento comparativo. Identificada como un singular oasis en el centro del conservadurismo tejano, Austin es una ciudad de referencia cultural en EE.UU., reconocida por su estrecha vinculación con la música popular y el blues, especialmente desde mediados de los años 1970. Además, en los últimos años está protagonizando un significativo crecimiento económico y poblacional, que contribuye a aumentar su reconocimiento y apreciación global como “capital mundial de la música en vivo” –un lema con el que la ciudad se identifica y promociona desde 1991. En lo que respecta a Madrid, si bien se trata de una ciudad de referencia cultural en España y en Europa, su

imaginario no está tradicionalmente asociado al blues, como ocurre con Austin. No obstante, como veremos, la gran vitalidad cotidiana de la escena especializada es capaz de sorprender tanto a participantes locales como a visitantes ocasionales de distintas partes del mundo, incluyendo Austin, Texas y EE.UU. En definitiva, la investigación específica de las escenas de blues en Austin y Madrid supone una novedad inédita en el estudio sociocultural de ambas ciudades, y el carácter comparativo de la tesis contribuye a hacerla más novedosa, compleja y enriquecedora.

1.1. Objetivos e hipótesis

Partimos de una pregunta inicial básica que guía la investigación: ¿De qué maneras se apropia, se construye el sentido y se reproduce una misma expresión musical como el blues en dos contextos *a priori* claramente diferenciados por su relación asimétrica con la tradición original del género (en tanto referente de la cultura afroamericana)? Para responder planteamos una serie de objetivos fundamentales de la investigación, que serán abordados tanto en el conjunto de la tesis como en el planteamiento de apartados específicos dedicados al análisis de los conceptos dialógicos (apropiación, diálogo e hibridación):

1. Contribuir al estudio de la música como forma de comunicación omnipresente y fundamental en las sociedades contemporáneas desde una perspectiva que vincula los conceptos de apropiación, diálogo e hibridación con los de sentido, identidad, escena y género musical.

2. Contextualizar el desarrollo de las escenas de blues en Austin y Madrid en la historia del género y alcanzar un mayor conocimiento de las relaciones interculturales entre ambos escenarios, situados en el sur geográfico y cultural de EE.UU. y Europa.

3. Estudiar la relación entre la práctica musical colectiva y los contextos urbanos de Austin y Madrid, la relevancia de la interconexión y comunicación *offline* y *online* de los participantes, y su adaptación a la fase de transición en que se halla la industria musical.

4. Analizar los procesos de formación en el blues propios de las escenas de Austin y Madrid, considerando sus diferenciados contextos y trayectorias de apropiación; el sentido que en uno y otro ámbito se atribuye al blues; y cómo contribuye a la identidad de los músicos y aficionados.

5. Analizar los procesos de diálogo que se establecen en la práctica musical del blues en ambas ciudades. a) Diálogo intramusical: formas de comunicación dialógica que se establecen en la interpretación musical entre intérpretes; entre intérpretes y públicos; y con la tradición del blues. b) Diálogo intercultural: formas de dialogismo e interrelación que posibilita el blues entre distintas tradiciones musicales, culturales y étnicas.

6. Analizar las hibridaciones que se generan en la recreación creativa de la tradición en interpretaciones y composiciones musicales destacadas de las escenas de Austin y Madrid, considerando la conjunción de los aspectos verbales y musicales.

Como puede apreciarse, se trata de un planteamiento ambicioso, que va desde lo global y lo macro hasta el análisis detallado de los discursos, las prácticas y las obras de participantes destacados de las escenas de blues en Austin y Madrid. En función de los objetivos planteados hemos formulado cuatro hipótesis de partida que orientan la investigación de los conceptos centrales de apropiación, diálogo intramusical, diálogo intercultural e hibridación. En lo que respecta al estudio comparativo de los procesos de apropiación musical, pensamos que los resultados reflejarán una combinación de elementos endógenos y exógenos a las respectivas culturas, así como la influencia del entorno inmediato (familia, iglesia, barrio…) y de la mediatización de la música popular (radio, discos, libros, televisión, internet…). Nuestra hipótesis es que mientras la escena de Austin, particularmente la afroamericana, es más receptiva a un mayor eclecticismo musical y, por tanto, puede ser considerada menos "purista"; la escena madrileña es más intolerante al eclecticismo musical bajo la etiqueta "blues" y puede ser considerada más "purista".

Sobre la investigación del diálogo intramusical, intuimos que –pese a sus diferentes formas de apropiación– los músicos de blues en Austin y Madrid emplean cotidianamente un lenguaje musical común (asociado al sistema de convenciones del género), que les permite comunicarse de manera espontánea, interactuando e improvisando en distintos contextos sociales. Sobre el diálogo intercultural, pensamos que los participantes de la escena de blues en Austin tenderán a atribuir una mayor importancia a la dimensión étnica o "racial" del blues que los de Madrid, que, no obstante, deberán plantear estrategias discursivas en torno a la "negritud" asociada del género y su vinculación con ella. Por último, nuestra hipótesis respecto a la hibridación musical –entendida en relación a la composición de canciones– es que en Austin se mantiene con mayor fuerza la lógica tradicional del blues que prima la interpretación y personalización del repertorio común sobre la composición, y en Madrid se produce una mayor apertura reivindicativa hacia la composición propia, donde destaca el desarrollo del "blues en castellano". Nos detendremos en el análisis del discurso musical de composiciones originales de músicos de referencia en Austin y Madrid, y tomaremos la hibridación entre las convenciones globales del género y las marcas de identidad local y personal como punto de partida para indagar en cuestiones de identidad, lugar, viaje, estilo de vida, experiencia vivida, autenticidad y política.

1.2. Estructura del trabajo

La tesis consta de nueve capítulos. En los tres primeros planteamos el diseño de la investigación, el marco teórico y la metodología de la investigación. La discusión metodológica concluye con dos relatos etnográficos representativos de la inmersión del investigador en el campo de las escenas estudiadas. El cuarto capítulo se corresponde con una contextualización espaciotemporal del blues y de las escenas de blues en Austin y Madrid. El análisis de los procesos dialógicos (apropiación, diálogo e hibridación) ocupa los tres siguientes capítulos, del quinto al séptimo. En el octavo presentamos las conclusiones, tanto en castellano como en inglés, y en el noveno la bibliografía. Por último, incluimos un resumen de la tesis en castellano e inglés, así como cuatro anexos correspondientes a la metodología desarrollada.

1.3. Ayuda recibida y estancias realizadas

Esta tesis fue diseñada y se ha realizado en el marco de un contrato predoctoral de Formación de Profesorado Universitario (FPU), obtenido en concurrencia competitiva a través

de una convocatoria nacional del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (FPU13/03472; 2014-2018), Departamento de Periodismo y Nuevos Medios, Grupo de investigación "Semiótica, Comunicación y Cultura". Como investigador predoctoral he realizado dos estancias de investigación: una financiada por el MECD en el Departamento de Comunicación de la Universidad de Texas en Austin (EE.UU., 01/03/2016-31/05/2016) y otra en el Departamento de Medios de Birmingham City University (Reino Unido, 15/09/2017-15/12/2017). A ellas cabe añadir la estancia previa como estudiante en la Universidad de Texas en Austin (05/08/2010-20/12/2010), realizada a través del programa de intercambio internacional universitario como estudiante de licenciatura en Comunicación Audiovisual (Universidad de Valencia).

1.4. Estado de la cuestión: la investigación sobre el blues y la música popular

A lo largo de su historia y globalización, la música y la cultura del blues han atraído el interés de investigadores de diferentes ámbitos, como los estudios sobre el folklore (Lomax y Lomax, 1934, 1936), la etnomusicología (Keil, 1991), los estudios afroamericanos (Baraka, 2002; Davis, 1999), la historia (Oliver, 1990), los estudios sobre música popular (Frith, 1998), la literatura (Baker, 1987) y la filosofía (Steinberg y Fairweather, 2012).[1] Entre las investigaciones pioneras hay que destacar el valioso trabajo realizado por el etnomusicólogo y folklorista John A. Lomax y por su hijo Alan Lomax, nativo de Austin, colaborador de su padre y más reconocido globalmente si cabe que su progenitor. John Lomax, nativo de Mississippi y residente en Texas desde los dos años, creció expuesto a las canciones rurales de *cowboys*, tema sobre el que escribió su primer libro, *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads* (Lomax, 1910). Completó sus estudios de literatura inglesa en la Universidad de Texas en Austin y también desarrolló un interés académico por la música y la identidad afroamericana, impulsado por su amistoso encuentro intercultural con un esclavo negro (Nat Blythe) cuando tenía unos nueve años (Porterfield, 1996). Si bien publicó reflexiones más tempranas sobre la identidad y la expresión afroamericana (Lomax, 1917), sus obras bibliográficas de referencia, co-firmadas con Alan y vinculadas a la investigación de la Biblioteca del Congreso (Washington), se sitúan a mediados de los años 1930: *American Ballads and Folk Songs* (Lomax y Lomax, 1934) y *Negro Songs as Sung by Leadbelly* (Lomax y Lomax, 1936).

En estos textos se aprecian claramente dos ideas clave que queremos destacar: su investigación del blues a partir del trabajo de campo y la fijación en la canción como objeto de estudio y clasificación. En tanto etnomusicólogos y folkloristas, a los Lomax les interesaba investigar y documentar la existencia heterogénea de la canción folk estadounidense, y proporcionaron una amplia selección de canciones ordenadas según categorías tipológicas asociadas a lugares, tradiciones y personajes míticos.[2] *American Ballads and Folk Songs* (1934) proporciona una rica muestra de canciones "recolectadas" en el campo, transcritas y brevemente contextualizadas a través de las circunstancias en las que las descubrieron o mediante

[1] Las fechas de publicación aquí señaladas son las de las ediciones con las que hemos trabajado. A continuación, al plantear una cierta cronología histórica, nos referiremos también a las fechas de publicación originales de ciertas obras.

[2] Entre ellas encontramos "canciones de trabajo en las vías del tren" (encabezadas por "John Henry", sobre un heroico trabajador negro), "canciones de encadenados" y de "negros malos" (como Stagolee, por ejemplo), y secciones dedicadas a "*the blues*" y a los espirituales negros (Lomax y Lomax, 1934).

introducciones a sus relatos. Definido por su encuentro con el legendario *bluesman* Leadbelly, *Negro Songs as Sung by Leadbelly* (1936) constituye un estudio de caso mucho más particular y biográfico, tanto por el relato de las experiencias vitales del músico como por la narración del encuentro y el diálogo intercultural mantenido con él a lo largo de colaboraciones, grabaciones, viajes y conciertos. La clasificación de canciones, asociadas a la interpretación de Leadbelly y de otros ciudadanos afroamericanos –granjeros, trabajadores e incluso presos, como el propio Leadbelly– expone implícitamente la interrelación entre la biografía personal y la tradición cultural, entre la voz individual y la voz colectiva. No obstante, como límite debemos señalar que estos trabajos no proporcionan ningún tipo de análisis narrativo ni musical sobre las canciones, que sin embargo permanecen ordenadas en un archivo que sigue demandando mayor interrogación.

En las siguientes décadas, el interés investigador por el blues siguió estrechamente vinculado a las biografías de sus músicos. En una dimensión individual, destacan las (auto)biografías del músico blanco de jazz tradicional Mezz Mezzrow (Mezzrow y Wolfe, 1946) y del *bluesman* afroamericano Big Bill Broonzy (Bruynoghe, 1955). Con una orientación más colectiva, destaca la obra del autor estadounidense Samuel Charters (*The Country Blues*, 1959), centrada en el desarrollo y en distintos representantes del blues rural. Charters también produjo discos a partir de sus grabaciones de campo y, posteriormente, se centró en la relación entre el blues y la poesía (*The Poetry of the Blues*, 1963), indagando en los recursos poéticos empleados en el discurso musical del blues. Esta línea fue retomada por Paul Garon en otra obra importante, *Blues and the Poetic Spirit* (1975), influida por la historia del arte y el psicoanálisis, en la que se profundiza en el tipo de relatos y recursos estilísticos propios de la tradición del blues. Es precisamente durante los años 1960 y 1970 cuando asistimos a un desarrollo notable de la investigación y reflexión sobre el blues, como demuestra la irrupción bibliográfica de autores de referencia como Amiri Baraka (1963), Paul Oliver (1960), Charles Keil (1966) y Albert Murray (1976), entre otros.

El prestigioso y controvertido escritor, poeta y autor teatral afroamericano Amiri Baraka es el principal representante de lo que podemos denominar una “perspectiva negra” en los estudios sobre blues, estrechamente vinculada al desarrollo interdisciplinar de los estudios afroamericanos. En su obra más reconocida, *Blues People: Negro Music in White America*, Baraka traza una historia del blues en relación dialéctica con la evolución sociocultural e identitaria de la comunidad afroamericana (de la “gente del blues”) desde la experiencia de la esclavitud:

> A medida que me adentraba en la historia de la música, descubrí que [contarla] era imposible sin profundizar al mismo tiempo en la historia de la gente. Que [la música] era la historia del pueblo afroamericano en tanto texto, cuento, relato, exposición, narrativa (…), que la música era la partitura, la orquestación creativa verdaderamente expresada (…) de la vida afroamericana, nuestras palabras. (…) Que la música explicaba la historia y la historia explicaba la música (…).
>
> En cada coyuntura, vuelta o giro, a medida que la gente negra se transformaba, también lo hacía su música característica. Me resultó enfáticamente claro que al analizar la música, podías ver con cierta precisión el qué y el cuándo de ese cambio (Baraka, 2002: ix-x [1963]).

La importancia vital atribuida a la música blues en el planteamiento socio-antropológico y musical de Baraka nos recuerda la centralidad del estilo en la tradición afroamericana y el modo

en que, desplazados de un mundo logocéntrico –donde las competencias culturales están vinculadas a la maestría sobre el texto escrito– la gente de la diáspora negra, en oposición a todo ello, "encontró la forma profunda, la estructura profunda de su vida cultural en la música" (Hall, 1992: 27).

La obra investigador (blanco) británico Paul Oliver expuso con claridad el creciente interés y dedicación al blues en Europa. Explícitamente, desde el título de una de sus principales obras, *Blues fell this morning. Meaning in the blues* (1960), situó el significado del blues en el centro de la investigación y examinó las letras de canciones en busca de vínculos con la comunidad afroamericana. Además, esta obra fue prologada por el reconocido escritor y poeta afroamericano Richard Wright, que quiso afirmar enfáticamente tanto la valía académica de Oliver como su legitimidad para investigar el blues desde una posición externa a la tradición afroamericana y al contexto nacional y "racial" estadounidense.

> Como americano negro nacido en el sur, puedo testificar que Paul Oliver se ha empapado en su tema; su marco de referencia es tan preciso y concreto que parece que él mismo haya nacido en el entorno del blues. ¿Puede un extraño, que nunca ha visitado el lugar del que ha florecido una familia de canciones, escribir sobre ellas? En un ámbito tan cargado como el blues, respondo un categórico y enfático Sí (Wright en Oliver, 1990: xvi [1960]).

Además de su monográfico sobre la llamada "emperatriz del blues", *Bessie Smith* (1959), Paul Oliver publicó diversas obras destacadas a lo largo de los años 1960, como *Conversation with the Blues* (1965) y *The Story of the Blues* (1969), y logró consolidarse como una referencia académica tanto para investigadores como para aficionados comprometidos de EE.UU. y Europa. Emprendió múltiples viajes por el sur de EE.UU., observando y participando en la cultura del blues, entrevistando a músicos representativos de la tradición y evidenciando, en definitiva, la inspiración etnográfica de muchos de los trabajos sobre blues.

Por su parte, autores como Charles Keil y Albert Murray desarrollaron nuevos y renovados planteamientos sobre el blues y su investigación. Entendido como una réplica a la fijación en y autentificación de lo rural, *Urban Blues* (Keil, 1966) está centrado en el desarrollo urbano del blues, en su ubicación y transformación en barrios de las grandes ciudades, y se interesa más por la identidad del *bluesman* y la *performance* compartida con el público que por las letras de las canciones. Murray (1976), en cambio, aborda el blues desde una perspectiva más amplia. Reflexiona sobre sus distintas dimensiones e indaga en el significado del término "blues", en su vinculación con la tradición cultural afroamericana y en la constante estilización y renovación formal de su música, que aparece en relación dialógica respecto al jazz. En ambos casos, la cultura compleja y dinámica del blues es comprendida como la expresión fundamental de la cultura afroamericana, formada por una construcción acumulativa de prácticas discursivas, prácticas sociales, hábitos, imaginarios, valores y creencias compartidas, lo cual resulta de gran interés para la investigación. Junto a estos autores de referencia para la tesis, podemos mencionar a otros reconocidos investigadores de blues como los etnomusicólogos Jeff Todd Titon (1977) y David Evans (1982) y el escritor Elijah Wald (2002), que han desarrollado el interés por el blues rural, el folklore sureño y por las biografías de músicos de blues legendarios (ya fallecidos). Además, destaca la línea de investigación centrada en la importancia de las mujeres en la tradición del blues, donde encontramos una especialización en biografías femeninas y textos musicales vinculados al papel de la mujer en la sociedad (Davis, 1999; Jackson, 2006).

Durante los inicios del siglo XXI hemos asistido a la publicación de obras colectivas y abarcadoras como *Write Me a Few Lines. A Blues Reader* (Tracy, 1999) y *The Cambridge Companion to Blues and Gospel* (Moore, 2002), que han contribuido a consolidar esta línea de investigación crecientemente global. A través de la recuperación de textos "clásicos", la clasificación temática y el planteamiento de "nuevas" indagaciones, estas obras proporcionan materiales de referencia para la investigación sobre blues y música afroamericana (si bien permanecen identificadas con el canon histórico afroamericano y anglosajón). Junto a ellas cabe mencionar la organización de congresos académicos internacionales específicamente de blues, como "The International Conference on the Blues", celebrada desde el año 2014 en Delta State University (Cleveland, Mississippi), y "Blues in the 21st Century – Myth, Social Expression and Transculturalism", celebrada desde el año 2018 en Università degli Studi di Catania (Italia). Organizadas desde los departamentos de lenguaje y literatura, música, y ciencias sociales y políticas, el planteamiento inclusivo e interdisciplinar de estos congresos sirve como indicador de la heterogeneidad interna del ámbito de estudios sobre blues, ya que se piden propuestas asociadas a una variedad de temas y metodologías de gran relevancia para los estudios sobre comunicación (la investigación sobre el folklore; la historia de la música popular; el blues en el cine, la literatura y los medios; las relaciones interculturales entre blancos y negros; el blues y el género, etc.).[3]

También han surgido estudios centrados en el "ennegrecimiento cultural" y el desarrollo del blues en Europa, como *Blackening Europe. The African American Presence* (Raphael-Hernandez, 2004) y *Cross the Water Blues: African American Music in Europe* (Wynn, 2007), respectivamente. Representativos de la globalización del blues y de la cultura afroamericana en sus múltiples manifestaciones (blues, jazz, soul/funk, hip-hop, etc.), estos libros colectivos indagan en las formas de apropiación desarrolladas en distintos países de Europa como Francia, Alemania, Reino Unido, los Países Bajos, Hungría y Rumanía, además de la antigua Unión Soviética. Sin embargo, la atención al blues en España es generalmente inexistente; continúa siendo una asignatura pendiente, un mundo por explorar académicamente. No obstante, encontramos algunas excepciones: un interesante capítulo de la filóloga María Frías sobre la relación entre el blues y el flamenco en *Blackening Europe* (Frías, 2004); y dos breves entradas enciclopédicas –una escrita por el músico y traductor Joan Aznar en *La gran enciclopedia del blues* (Herzhaft, 2003: 54-56) y otra firmada por el periodista alternativo de blues Vicente Zúmel en *Encyclopedia of the Blues* (Komara, 2006: 914). Marcados por el interés común (que compartimos) en la construcción de una escena especializada de blues en España, los textos de Aznar y Zúmel presentan relatos concisos sobre la apropiación histórica del blues y sitúan acontecimientos, músicos, medios y programas de referencia. Sin embargo, dada su escasa extensión y su perspectiva diacrónica, la reflexión y el desarrollo analítico están notablemente limitados.

Definida por la etnografía y por su interés analítico, la presente tesis extiende el creciente interés por las músicas populares y por las escenas musicales en España, ilustrado por su desarrollo interdisciplinar en diálogo con asociaciones de referencia como SIBE (Sociedad de Etnomusicología, fundada en 1991) y IASPM España (International Association for the Study of Popular Music, rama española, creada en 1999). Lo hace a través de un planteamiento novedoso, complejo y ambicioso, marcado por su carácter comparativo y transatlántico, así como por la combinación de contextualización espaciotemporal y análisis de los procesos

[3] Véanse los siguientes enlaces: http://bit.ly/2I8DxeT; http://bit.ly/2wujjLw [Consulta: 01/03/2018].

dialógicos. En el caso de Austin disponemos de estudios sobre el blues y la música popular a nivel estatal (Govenar, 2008; Hartman, 2008; Jasinski, 2012); de investigaciones sobre la escena de rock 'n' roll (Shank, 1994); sobre la representación musical de la ciudad (Polk O'Meara y Tretter, 2013); y sobre los discursos en torno a la autenticidad (Gatchet, 2012); así como de publicaciones periodísticas y de documentación generada durante la etnografía. No obstante, aunque incluso el prestigioso historiador Paul Oliver (2008: vii) se ha preguntado si el blues nació en Texas, no existen trabajos dedicados al blues en Austin. En Madrid, ante la falta de estudios específicos sobre blues, la documentación principal será aportada por nuestra investigación etnográfica y documental. No obstante, disponemos de publicaciones recientes sobre el jazz (Iglesias, 2010a; 2013a; 2017) y el pop-rock (Martínez and Fouce, 2013; Mora and Viñuela, 2013) en España, que han abordado procesos históricos y socioculturales similares, relacionados con la apropiación y el desarrollo del blues en Madrid.

Por último, es importante apuntar que, en España, el interés académico por el blues, todavía muy incipiente, también está asociado a los estudios sobre filología y literatura inglesa. Es en este ámbito donde encontramos dos tesis recientes dedicadas a la influencia del blues y el jazz en la literatura y la cultura estadounidense: *Mitografía y mitopoeia del jazz y del blues en la cultura estadounidense contemporánea* (Alonso Recarte, 2012) y *La influencia del blues y el jazz en tres autoras afro-estadounidenses: Toni Morrison, Alice Walker y Gayl Jones* (Cobo Piñero, 2014). Evidentemente resultan de interés, principalmente por su mirada analítica respecto a los textos (generalmente escritos pero también audiovisuales), así como para la comprensión de la construcción de sentido y valor realizada sobre el blues en contextos extra-musicales. Sin embargo, sus planteamientos y marcos metodológicos están muy alejados de la dimensión etnográfica de esta investigación, donde asumimos la centralidad de la música en vivo en el contexto de las escenas. A nivel institucional, cabe destacar la existencia de asociaciones como *SAAS* (*Spanish Association for American Studies*), fundada en Madrid en 1993 y dedicada a los estudios sobre EE.UU., y la más especializada *CAAR* (*Collegium for African-American Research*), fundada en la Universidad Sorbonne Nouvelle (1992) y activa en España, como demuestra la celebración de su último congreso bienal en Málaga (2017), donde presenté una comunicación sobre los orígenes del jazz y el blues en España.

En la poesía española encontramos, al menos, dos ejemplos históricos de gran relevancia que ilustran tanto la apropiación inspiradora de la música afroamericana como el modo en que el diálogo con esa tradición cultural ha servido para examinarse y comprenderse a uno mismo. Aparte del caso más reconocido del poeta granadino Federico García Lorca (1940), cuya vinculación con la música y fascinación por la cultura del blues y el jazz en Nueva York ha sido abordada en distintas obras (De la Ossa, 2014; Frías, 2004), queremos destacar el ejemplo del poeta asturiano Antonio Gamoneda. La experiencia de Lorca está vinculada al desplazamiento físico y a una forma de fascinación por la negritud en diálogo con la cultura flamenca andaluza; el poemario *Blues castellano* (2007 [1982]) de Gamoneda, escrito entre 1961 y 1966 y censurado por las autoridades franquistas, incluye referencias más explícitas al blues, que aparece vinculado a la vida en el campo, la opresión sufrida y la expresividad estilística. Se asientan en un modo de apropiación mediatizado, marcado por la fascinación e inspiración desde la distancia –desde la meseta española de la posguerra. El propio Gamoneda, en colaboración con el Museo Etnográfico de Castilla y León, explicó el sentido del título de su obra, "blues castellano":

> Entendí que no solo por sus contenidos y por su expresividad, diríamos, de contexto, de datos de la vida, sino por su propia condición estética, por su rítmica, aquella música representaba la opresión que recaía sobre los negro-americanos. (…) Yo advertí una analogía de esta situación con la que entonces atravesábamos los españoles. (…) Quise adoptar la rítmica, el carácter musical de las canciones afro-norteamericanas. (…) Esa rítmica y ese carácter repetitivo, constante y al mismo tiempo estremecedor que tiene la gran música histórica de los afroamericanos traté de trasladarla a mi libro blues –que por algo se llama blues castellano, para dejar dicho que estamos en otra lengua (Gamoneda, 2017).[4]

Su discurso y su práctica nos sirven para remarcar los vínculos entre la apropiación cultural y la creación artística –la interrelación entre la voz de los otros y el desarrollo de la voz propia. Es decir, la hibridación de voces y culturas a partir del diálogo, donde se negocia la distancia y el grado de apropiación en múltiples formas. El sintagma /blues castellano/ combina la incorporación de una expresión ajena con una adjetivación que afirma su propia identidad lingüística y territorial, que también queda transformada. Ésos son los procesos dialógicos que guían la investigación de las escenas de blues en Austin y Madrid, y en ambas encontramos cuestiones musicales e identitarias entrelazadas en el marco de la globalización.

[4] https://www.youtube.com/watch?v=6yWw92IDGRE [Consulta: 01/03/2018].

2. MARCO TEÓRICO

En esta tesis nos proponemos analizar los procesos de apropiación, diálogo e hibridación en las escenas de blues en Austin y Madrid. Para ello, debemos reconocer y redefinir una serie de conceptos clave, con los que operaremos a lo largo del trabajo: escena musical; género musical; apropiación; diálogo intramusical; diálogo intercultural; e hibridación. Se trata de realizar una investigación sobre la música popular[5] desde una perspectiva comunicativa interdisciplinar, particularmente vinculada a la etnografía, la etnomusicología y la semiótica. Los conceptos de apropiación, diálogo e hibridación han adquirido una importancia fundamental en el ámbito de la comunicación y las ciencias sociales, especialmente en la comprensión de encuentros, relaciones e influencias interculturales en el marco de la globalización (Barañano *et al.*, 2007; Burke, 2010). Asimismo, han ganado un protagonismo creciente en la etnomusicología (Lipsitz, 2001; Born y Hesmondhalgh, 2000; Raphael-Hernandez, 2004). No obstante, a pesar de su profunda interrelación, todavía no han sido aplicados de manera conjunta.

Abordamos la investigación sobre apropiación, diálogo e hibridación en las escenas de blues en Austin y Madrid a partir de la idea de que:

> ninguna cultura es una entidad cerrada, internamente homogénea, dotada de fronteras rígidas e inamovibles. Todas las culturas están penetradas por lo ajeno y se han constituido a partir de la comunicación con lo diverso, en la cual cristalizan posiciones que tienden a la unificación y a la separación respecto de los otros, percibidos como parcialmente semejantes y diferentes (Peñamarín, 2006: 142).

Esto implica una noción plural y abierta de cultura, que reconoce la importancia de los procesos dialógicos con los otros, marcados por conjuntos de semejanzas y diferencias. El campo de las músicas populares constituye un ámbito de estudio particularmente fértil y el blues, como cimiento de la música afroamericana y la música popular del siglo XX, está atravesado por procesos de apropiación, diálogo e hibridación, que se hallan transversalmente presentes en la amplia bibliografía generada en el contexto anglosajón (por ejemplo, muy claramente en Baraka, 2002; George, 2004; y Keil, 1991). El historiador británico Peter Burke (2010: 64), sin haberse dedicado específicamente a ello, ha destacado que el proceso de hibridación "resulta especialmente evidente en el ámbito de la música, donde encontramos formas y géneros híbridos como el jazz, el reggae, la salsa o, más recientemente, el flamenco-rock y el rock afro-céltico". A estos ejemplos cabe añadir, por supuesto, el blues –que, aplicando una apreciación general de Burke sobre la música (*Ibíd.*: 81)– también "nos ofrece una gama especialmente rica de hibridación". Además, hay que remarcar que los procesos dialógicos estudiados están estrechamente entrelazados: los procesos de apropiación se desarollan en interacción dialógica con culturas propias y ajenas, y la hibridación está asociada y es resultado de apropiaciones múltiples por parte de diversos sujetos sociales que dialogan con grupos y culturas ajenas.

[5] Empleamos el concepto de música popular en consonancia con el término anglosajón "*popular music*" y con la construcción de ese ámbito de estudios académicos, desarrollados en España a partir de la idea de música popular. Abarca distintos géneros (blues, jazz, pop, rock, etc.) y contrasta con el concepto de música "clásica" o música "culta" (véase Middleton, 1990).

2.1. Escena musical

El uso del concepto de "escena musical" tiene una larga tradición tanto en el ámbito periodístico como en el cotidiano, donde es empleado habitualmente por participantes de todo el mundo. No obstante, aunque el estudio de la producción musical en determinados contextos espaciotemporales ha sido una tónica habitual en publicaciones periodísticas e históricas, la conceptualización académica de las escenas musicales tiene una trayectoria relativamente corta, iniciada a principios de los años 1990, que ha ganado un protagonismo creciente hasta consolidarse como concepto central en los estudios globales sobre músicas populares. En este sentido, cabe referirse a estudios anglosajones vinculados a cuestiones identitarias (Shank, 1994), planteamientos sobre autenticidad (Grazian, 2003) y categorizaciones espaciotemporales en torno a la dicotomía global-local (Bennett y Peterson, 2004), así como a trabajos sobre el desarrollo de escenas musicales en España (Mora y Viñuela, 2013; Del Val, 2014; Del Val y Fouce, 2016; Salueña, 2017). Realizaremos una revisión crítica de la conceptualización de las escenas musicales para después ofrecer nuestra propia definición del concepto.

Partimos del reconocido libro colectivo de Bennett y Peterson (2004), que constituye el principal intento de clasificación tipológica. Los autores explican que el concepto de escena "se emplea cada vez más por investigadores académicos para designar los contextos en que grupos de productores, músicos y fans comparten colectivamente sus gustos musicales comunes y se distinguen de otros" (*Ibíd*.: 1). Bennett y Peterson trazan una cronología del concepto, situando a autores pioneros como Will Straw (1991), Sarah Cohen (1991) y Barry Shank (1994), y afirman la importancia de elaboraciones teóricas previas como "campo" (Bourdieu, 1998 [1979]) y "mundo de arte" (Becker, 2008 [1982]). Straw (1991) es considerado el primer autor en tratar el concepto de escena musical desde una perspectiva académica. Lo definió como "ese espacio cultural en el que diversas prácticas musicales coexisten, interactuando las unas con las otras en una variedad de procesos de diferenciación, según trayectorias variantes de cambio y fertilización cruzada" (*Ibíd*.: 373). Asimismo, describió las escenas como el reflejo y la actualización de un estado de relaciones entre varias poblaciones y grupos sociales que se unen alrededor de un género o subgénero musical (*Ibíd*.: 379). Por su parte, Shank entiende "escena" como una "comunidad significativa sobreproductiva, en la que se genera mucha más información semiótica de la que puede analizarse racionalmente" (1994: 122). Así, las escenas son una condición necesaria para que la producción musical sea capaz de trascender su carácter cultural local hasta cuestionar y transformar las estructuras de identificación dominantes (*Ibíd*.). Además de la idea de exceso de información semiótica, que consideramos fundamental como recordatorio de la complejidad de una escena, coincidimos con Shank en una noción flexible de la escena musical, en cuyo interior caben distintas escenas o (sub)escenas interrelacionadas y definidas diferenciadamente. En su caso, incluye distintas escenas (como las de blues, country y punk) en la idea general de una "escena de rock 'n' roll" construida a lo largo del tiempo en Austin. En nuestro caso, como veremos, reconocemos tanto la existencia e interacción entre distintas (sub)escenas en una misma ciudad, como su construcción diacrónica en distintas fases.

En su intento por conceptualizar y diferenciar los distintos trabajos incluidos en el libro colectivo *Music Scenes*, Bennett y Peterson proponen la división tipológica entre "escena local", "escena translocal" y "escena virtual". Definen las escenas locales como:

> Una actividad social que tiene lugar en un espacio delimitado a lo largo de un periodo de tiempo, en la que grupos de productores, músicos y aficionados realizan su gusto musical

> común, distinguiéndose colectivamente de otros al usar música y signos culturales, a menudo apropiados de otros lugares, pero recombinados y desarrollados en formas que vienen a representar la escena local (Bennett y Peterson, 2004: 8).

Así, las asocian con un ámbito geográfico local y aparentemente "cerrado" o autosuficiente, donde los participantes socializan y construyen sus identidades en torno a la música y el uso de signos culturales "a menudo apropiados de otros lugares". Esta última consideración indica que, en realidad, la tipología de escena local planteada alberga en su interior procesos translocales – con lo cual la distinción entre una y otra categoría deviene confusa. Las "escenas translocales" son descritas como "escenas locales extensamente diseminadas [y] conectadas por comunicación habitual alrededor de una forma musical distintiva o un estilo de vida" (Bennett y Peterson, 2004: 6). Se entienden como una especie de evolución de las escenas locales, marcada por una mayor conciencia de sí mismas y por la interacción con otras escenas a través de grabaciones, grupos, *fans* y *fanzines*, lo cual genera comunidades afectivas capaces de trascender la necesidad de interactuar cara a cara como requisito de pertenencia a la escena (*Ibíd*.: 8). Por último, las "escenas virtuales" son definidas como formaciones emergentes, diseminadas a lo largo de grandes espacios físicos, que crean un sentido de escena a través de publicaciones especializadas y, cada vez más, de internet (*Ibíd*.). Mientras que las escenas locales convencionales se reproducen en los conciertos y lugares donde los públicos convergen, las virtuales se basan en la comunicación interpersonal *online* entre fans.

Aunque estas categorías pueden resultar útiles, pensamos que la distinción de tipos de escenas según estos parámetros no responde a la complejidad de las escenas musicales contemporáneas y que la diferenciación entre unas y otras (delimitada en función de sus objetivos) resulta artificial y arbitraria. Frente a ello, entendemos que los procesos locales, translocales y virtuales conviven, se solapan y se entremezclan en una misma localidad, contribuyendo a la reproducción de una escena musical en distintas formas. Esta idea implica una crítica a la separación taxativa de los procesos locales y translocales, puesto que los procesos translocales también están anclados en escenarios locales. Asentada en lugares y prácticas concretas, la localidad está atravesada por distintas geografías y flujos mediáticos, tecnológicos y culturales.[6] Con la extensión de los procesos de globalización y la integración de internet y las redes sociales en la vida cotidiana, la diferencia entre ambos ámbitos se ha difuminado, de manera que lo local constituye también una dimensión de lo global (Robertson, 1994: 38), donde lo próximo y lo distante se inter-penetran, donde lo más próximo puede resultarnos extraño y lo lejano puede ser familiar. Así, como hemos comprobado en la etnografía realizada, las prácticas cotidianas que contribuyen a la construcción de escenas musicales situadas en determinadas localidades se caracterizan por combinar procesos e interacciones comunicativas de todo tipo y alcance (cara a cara, telefónica, *online*, etc.).

Enmarcados en la categoría de "escenas locales" por Bennett y Peterson (2004), los trabajos de Shank (1994) y Grazian (2003) sobre Austin y Chicago muestran que lo que los editores identifican como "local" no existe de manera aislada sino que es resultado de diálogos, apropiaciones e hibridaciones musicales que los conectan con otros lugares y que evidencian el carácter translocal de la escena local.[7] En el contexto actual, la idea cerrada de "local" supondría

[6] Como afirma el antropólogo Díaz de Rada (2010: 10), "durante las últimas décadas, hemos insistido en que el local de la etnografía no puede ser ya confundido con un lugar socioculturalmente delimitado".

[7] Por ejemplo, Shank (1994) muestra que la construcción de la escena de punk en Austin se produjo en relación dialógica con las escenas de punk en Nueva York e Inglaterra. Además, la investigación de

hablar de casos excepcionales, alejados de los ejemplos presentados y, quizás, reminiscentes de la etnografía clásica. Por último, en lo que se refiere a la dimensión "virtual" de las escenas musicales y a las formas de comunicación *online*, especialmente a través de las redes sociales, es claro que ofrecen la oportunidad de conectar a personas alejadas en el espacio-tiempo, pero también entendemos que sirven para reforzar las relaciones interpersonales ya existentes en la vida social *offline*. Como indica la etnografía *online* realizada en la red social *Facebook*, los participantes de las escenas de blues en Austin y Madrid están conectados a distintos niveles, tanto en el interior de una escena como en interacción con otras, de manera que las escenas se reproducen tanto por los encuentros cara a cara como por la conexión a través de internet.

En definitiva, pensamos que la clasificación de tipos de escenas propuesta por Bennett y Peterson (2004) ofrece una comprensión parcial, excesivamente fragmentada y categórica de su complejidad, que responde a la búsqueda de un "molde" para la publicación, pero que puede conducir a interpretaciones equivocadas. Nos ofrece pautas sobre las distintas dimensiones y procesos comunicativos de las escenas musicales, pero al ignorar su constante solapamiento no contempla cómo, en el contexto actual, las distintas dimensiones contribuyen conjuntamente a la reproducción de las escenas. Por ello, proponemos avanzar hacia una concepción de la escena más integradora, que aspire a atender y distinguir la multiplicidad de procesos y conexiones como parte de una misma unidad, que nos permita aproximarnos más fielmente a la complejidad real de las escenas musicales. Definimos el concepto de "escenas musicales" como contextos espacio-temporales glocales de experiencias musicales, construidos colectiva y cotidianamente por diversos participantes con roles y grados de implicación diversos (músicos, aficionados, propietarios de clubs, empresarios, promotores, periodistas, fotógrafos, etc.). La idea de lo glocal nos permite cuestionar la oposición taxativa entre lo global y lo local para adentrarnos en la exploración del modo en que ambas dimensiones se entrelazan en el seno de las escenas musicales contemporáneas. En los casos de las escenas de blues en Austin y Madrid, la glocalidad es importante para remarcar la interrelación dialógica permanente entre la tradición global del género (la referencia histórica común que siempre está presente, aun cuando existen múltiples apropiaciones) y la reproducción local de las escenas en sus respectivos contextos urbanos, también atravesados por flujos y redes de información y comunicación globales. Además, mediante el énfasis en la escena musical como una construcción colectiva combinamos una visión estructural (vinculada a actores y roles) con un interés pragmático por la escena "en su hacerse", en su reproducción cotidiana.

En consonancia con su posición diferenciada respecto a la tradición original del blues, proponemos dos conceptualizaciones distintas de las escenas en Austin y Madrid. En el caso de Austin –donde la escena de blues se desarrolló inicialmente en un contexto afroamericano propio y original del género–, conceptualizamos la escena de blues a través de la interrelación de tres (sub)escenas diferenciadas, si bien relacionadas y en diálogo: la escena de música negra en East Austin; la escena de folk y rock psicodélico; y la escena especializada construida en torno al famoso club Antone's. En el caso de Madrid –donde la escena de blues se desarrolla en un contexto ajeno a la tradición original–, la conceptualización se articula a través de tres fases de construcción, que permiten reconocer la apropiación y evolución del blues en la ciudad: los orígenes de la escena; la cristalización; y la fase de post-cristalización. Estos dos modos de

---

Grazian (2003) sobre el blues en Chicago expone el modo en que la producción musical local en esta capital global del blues está fuertemente condicionada por las expectativas de los turistas y por su construcción de autenticidad tradicional, generalmente desarrollada desde la distancia.

conceptualización son complementarios y se orientan a explorar aquello que pensamos es más representativo de cada escena y de su relación histórica con el blues. En Austin nos interesa especialmente indagar en la presencia del blues en distintos ámbitos de la ciudad, asociados a grupos sociales y "raciales" diferenciados que están vinculados a través de los procesos dialógicos investigados. En el caso de Madrid, es fundamental reconocer la histórica distancia geográfica y cultural respecto a la cultura afroamericana del blues, así como el modo en que la construcción diacrónica de la escena está marcada por la apropiación de una expresión musical ajena que se "descubre" paulatinamente.

Profundizaremos en la conceptualización de las escenas de blues estudiadas en los apartados correspondientes. Por el momento, podemos apuntar que la estructura o el esqueleto básico de una escena está formado por la interacción comunicativa entre tres tipos de participantes (o actantes) esenciales: los músicos, los públicos y los lugares de interacción musical –nombre con el que designamos a la variedad de bares y clubs que acogen música en directo. Entendemos los lugares –habitualmente vinculados a un propietario y/o a un grupo de personas encargadas– como participantes porque no son simplemente localizaciones, sino que contribuyen a conformar el tipo de experiencia musical vivida y a la reproducción de la escena en su contexto socioeconómico. Frente al "espacio", que entendemos como categoría abstracta de dimensiones objetivas, el "lugar" es el "espacio humanizado, vivo, semiotizado por el uso y la simbolización" (conversación personal, Cristina Peñamarín, 16/02/2018).[8] Por tanto, los lugares pueden definirse como "entidades complejas, conjuntos de objetos materiales, personas y sistemas de relaciones sociales que encarnan distintas culturas, múltiples significados, identidades y prácticas" (Hudson, 2006: 627). Como tales, son disputados y tienden a ser abiertos y porosos a una variedad de flujos que entran y salen (*Ibíd*.). Además, tanto músicos como públicos necesitan apropiarlo y construirlo colectivamente hasta dotarlo, potencialmente, de una identidad propia: "quien habita un lugar no sólo conoce el medio sino que se lo apropia para su vida. Quien habita incita a un intercambio con el entorno, convierte el paisaje en hábitat, rebasa la idea de ser viajante-espectador y se convierte en habitante-actor" (Zafra, 2004: 5).

Por último, conviene avanzar que hemos desarrollado un novedoso tratamiento cartográfico de las escenas estudiadas al crear ocho mapas digitales e interactivos sobre ellas. Estos objetos comunicativos y culturales, que discutiremos detalladamente en el apartado metodológico, nos permiten contemplar y analizar las escenas musicales desde un punto de vista elevado, privilegiado e integrador. Como ha señalado Eva Aladro (2018), los mapas se han convertido en "las matrices metafóricas del nuevo lenguaje digital, y su capacidad y gramática de repliegue y despliegue, así como sus funciones vinculantes, son cada vez más importantes en las actividades humanas de comunicación, de las más simples a las más complejas". Así, empleando la cartografía digital como herramienta de orientación y representación de las escenas investigadas, nos aproximamos a los territorios explorados a través de mapas codificados capaces de generar conocimiento nuevo.

[8] Esta diferenciación semiótica entre espacio y lugar coincide con la de Augé (2000: 30), que define el lugar o "lugar antropológico" como la "construcción concreta y simbólica del espacio", y contrasta con la de De Certeau (2000: 129), para quien "el espacio es un lugar practicado".

2.2. Género musical

El concepto de género ha sido definido y discutido desde distintas perspectivas para abordar los procesos de categorización y clasificación de textos culturales y artísticos asociados a diversas disciplinas. Desde la perspectiva de los estudios sobre comunicación y periodismo, el profesor Wenceslao Castañares (1995; 1997) ha reflexionado críticamente sobre los géneros poniendo en relación la tradición literaria y el desarrollo del discurso televisivo. Nos remitimos a ciertas ideas clave apuntadas en sus textos, que resultan útiles para comprender la complejidad del género y su doble dimensión –está asociado tanto a aspectos textuales como a cuestiones pragmáticas. En primer lugar, hay que destacar el "reconocido carácter ejemplar del género con respecto al texto, [aunque] éste rara vez puede ser considerado como realización perfecta de aquel" (Castañares, 1995: 80). Es decir, que "los textos no suelen reproducir en su totalidad los rasgos definitorios del género, lo que pone de manifiesto que el género es en muchas ocasiones más una categoría teórica, abstracta, que una clase definida por inducción a partir del examen de los casos" (*Ibíd*.). Sin embargo, en la práctica, las categorías genéricas se caracterizan por una gran eficacia, extensión y conocimiento compartido: los géneros constituyen modelos de escritura para los autores y también horizontes de expectativas para los destinatarios (*Ibíd*.: 81).[9]

Ésta es una cuestión clave, que reconocemos en la importancia que autores como Keith Negus (2005) y Simon Frith otorgan al género en tanto categoría de organización de la industria musical y el proceso de ventas: "la primera cosa que se pregunta sobre una maqueta o un potencial fichaje es qué tipo de música es, y la importancia de la cuestión es que integra una pregunta sobre la música (a qué se parece ese sonido) con una cuestión sobre el mercado (quién lo va a comprar)" (Frith, 1998: 75). Es decir, que la definición del género está asociada tanto a la música como al público interesado que la apropia. El reconocimiento del vínculo entre un género musical y *su* público resulta fundamental en la investigación, pues nos adentramos en escenas musicales definidas por un género en concreto, el blues. En este sentido, cabe remarcar que "la noción de género depende de criterios pragmáticos", pues "es inseparable de coordenadas espacio-temporales" y no posee "una universalidad de tan amplio espectro que pueda obviar los aspectos históricos y socioculturales" (Castañares, 1995: 81). Por ello, su asociación con los "sujetos que intervienen en la comunicación" (*Ibíd*.), con la interpretación y mediación del público, es básica para indagar en nuestro objeto de estudio. El lugar del género en la investigación de las escenas de blues estudiadas es central e inescapable, pues define dos contextos especializados, distantes geográficamente pero vinculados precisamente por el género que han apropiado sus participantes, que contribuyen a reproducirlo y resignificarlo. Además, la asociación básica entre los conceptos de escena y género musical resulta adecuada para destacar el modo en que ambos operan como marcos, en la medida en que contribuyen a definir la situación comunicativa.[10]

Dentro de los estudios sobre músicas populares, nuestra concepción sobre el género musical se aproxima a los planteamientos vinculados a la etnografía y al trabajo de campo, donde la construcción colectiva del género y la disputa sobre su sentido es más clara. El

[9] Frith (1998: 94) observa que la práctica de los géneros musicales puede generar desilusiones tanto cuando las expectativas no son cumplidas como cuando son cumplidas de un modo demasiado predecible.
[10] El marco "afecta al sentido en que es percibida una situación y, por tanto, a las acciones que en ella pueden tener lugar, y enfoca los cambios en la implicación de los actores en la situación" (Lozano, Peñamarín y Abril, 1999: 145).

investigador danés Fabian Holt (2007: 2), que ha trabajado en distintas ciudades de EE.UU. como Chicago, Nashville y Nueva York, define el género musical como "una categoría referida a un tipo particular de música, ubicada en una red de producción, circulación y significación cultural distintiva". Así, alude tanto a la música en tanto texto como al acuerdo colectivo y tradicional que sostiene el sistema de convenciones propio de cada género. Coincidimos con él en que, en tanto categorías amplias mediante las cuales nos aproximamos, clasificamos y definimos la música popular, los géneros musicales son una "fuerza estructurante fundamental en la vida musical", con implicaciones sobre cómo, dónde y con quién hacemos, escuchamos y compartimos música (*Ibíd*.). Insertos en los procesos de globalización mediatizados a través de las industrias culturales, los medios de comunicación y las nuevas tecnologías de la información, los géneros deben comprenderse como construcciones dinámicas con fronteras porosas, marcadas por fuerzas centrípetas de unión tradicional, que contribuyen a la cohesión interna, y por fuerzas centrífugas de innovación o "deformación", que tienden a cuestionar o expandir los límites. Efectivamente, como señaló Mukařovský (2011: 31), "la contradicción entre la pretensión de la norma a la obligatoriedad general –sin la cual no habría norma– y su limitación y variabilidad reales no es un contrasentido, sino (…) una antinomia dialéctica que activa la evolución en toda la esfera estética". Es decir, que la convencionalización y la afirmación de las normas asociadas al género, así como su transgresión y reformulación, dependen de la propia norma y constituyen respuestas diferenciadas a ella.

En el caso del blues, como en el de otros géneros globales de origen afroamericano (jazz, soul/funk, hip-hop, etc.), el flujo constante de apropiaciones y diálogos interculturales a lo largo del siglo XX y XXI no ha restado fuerza al nombre cohesionador del género. De hecho, el término "blues" supone una referencia sólida para los participantes de escenas musicales especializadas de todo el mundo (Adelt, 2010; Urban, 2004; Wynn, 2007). El género constituye un vínculo común entre ellos, una potente construcción histórica a partir de la cual desarrollan activamente una identidad musical individual y colectiva, contribuyendo a dotar de sentido a la propia existencia cotidiana. Así, podemos recuperar la idea de "mundo de género" (*genre world*), expuesta aunque poco desarrollada por Simon Frith (1998: 88), para referirnos a la construcción social del género a través de la interacción entre músicos, aficionados, periodistas, críticos y perspectivas e ideologías mediadoras. En conjunción con el concepto de escena, esto nos permite explorar y problematizar el género en relación a la práctica musical y la experiencia compartida, donde los géneros adquieren nuevas y renovadas representaciones, connotaciones, significados, lenguas, conflictos y jerarquías. Así, la construcción colectiva de los géneros puede verse como un proceso social continuo y en disputa.

Como señala Howard Becker (2008: 36), "normalmente los mundos del arte dedican una atención considerable a tratar de decidir qué es y qué no es arte, qué es y qué no es su tipo de arte, quién es y quién no es un artista". Este tipo de discusiones son constantes en las escenas de blues en Austin y Madrid (quizás incluso más habituales en la capital española) y observando cómo se hacen esas distinciones de autenticidad e identificación podemos indagar en sus formas de apropiación del blues, así como en el tipo de apropiaciones, diálogos e hibridaciones desarrolladas. "La autenticidad es un valor crítico necesario", como señala Frith (1998: 89): "uno busca en la música pistas de algo más (…) [y] el juicio musical es necesariamente un juicio social: ¿entiende esta [interpretación musical] el género? ¿Es fiel a él?" ¿De qué modo lo representa? Al adoptar esta perspectiva, insistimos en que el género musical trasciende holgadamente los límites del mundo corporativo y la industria musical tradicional, si bien está

inevitablemente marcado por él (tanto históricamente como en la actualidad). En este sentido, cabe recordar que el origen del término blues –en su doble acepción como música y como estado de ánimo– antecede a su comercialización y se ancla en la historia, memoria y cultura popular afroamericana. Lo mismo sucede con el jazz. En el caso del rock 'n' roll, aunque la etiqueta y nombramiento canónico se atribuya al *disc-jockey* blanco Alan Freed, los términos "rock" y "roll", marcados por sus connotaciones sexuales, se popularizaron en la música afroamericana años e incluso décadas antes del "nacimiento" del rock 'n' roll como género diferenciado (véase Méndez, 2016: 162).

A lo largo del trabajo, abordaremos el estudio del blues y de las escenas en Austin y Madrid de un modo dialógico, en relación con otros géneros fundamentales de la música popular, principalmente el jazz y el rock. En cierta manera, el blues está situado entre ellos y los impregna. Proporciona un espacio de conexión común, es precursor e impulsor decisivo del desarrollo de ambos y, sin embargo, a menudo queda subsumido en el mayor reconocimiento autónomo de las músicas y culturas del jazz y del rock. Como veremos, esta situación paradójica tiene que ver con el modo en que la música afroamericana ha penetrado históricamente la industria musical y del entretenimiento. Al tratar de conceptualizar e investigar el lugar del blues en la comunicación musical y la cultura popular, nos adentraremos inevitablemente en un universo complejo, marcado por la multiplicidad de procesos de apropiación, diálogo e hibridación, donde el reconocimiento y la interrogación de las relaciones dialógicas entre géneros y escenas resulta fundamental. En este proceso, hay que ser conscientes de que si entendemos el género en relación con actores comunicativos y prácticas sociales, "elegir uno u otro es elegir un posicionamiento social, movilizar una experiencia, unos conocimientos, unos valores, una situación concreta espacio-temporal" (Fouce, 2002: 209), una perspectiva sobre el mundo.

2.3. Apropiación

En el ámbito de la música afroamericana, el concepto de apropiación se ha aplicado generalmente en relación al poder de la industria cultural y su conflictiva relación con expresiones originarias de la comunidad afroamericana, así como a las luchas sociales, económicas y simbólicas entre blancos y negros en EE.UU. (Banfield, 2010; Baraka, 2002; Keil, 1991). En 1966, el etnomusicólogo Charles Keil –que en la reedición de su obra se sintió obligado a aclarar que era "blanco, alemán y Yankee de ojos azules" (1991: 225)– describió con tino el constante proceso de apropiación-revitalización de la música negra:

> La sucesiva apropiación y comercialización de un estilo negro por la América blanca a través de su industria discográfica y medios de masas ha estimulado a la comunidad negra y a sus portavoces musicales a generar una 'nueva' música a la que llamar suya. En cada instancia la nueva música ha sido una amalgama de mayor conocimiento musical (técnicamente) y un nuevo énfasis en los recursos afroamericanos más básicos (Keil, 1991: 43).

Unos años antes, en 1963, el influyente autor afroamericano Amiri Baraka (LeRoi Jones) había reflexionado sobre "la continua re-emergencia de poderosas influencias negras en la revitalización de la música popular americana", argumentando que "demasiada exposición a las cualidades debilitantes de la expresión popular [masiva] tendían a reducir la validez emocional de las formas afroamericanas". A continuación, se producían "reacciones más o menos violentas a esta sobreexposición", que "alteraban su forma global" (2002: 220).

La tensión entre la expresión folclórica afroamericana y su apropiación y "blanqueamiento" comercial, así como la propia "racialización" de la música, han persistido. Recientemente, la emergencia y popularidad de artistas de hip hop como Iggy Azalea, blanca y australiana afincada en EE.UU., ha ilustrado la vigencia de estas discusiones, así como una idea de apropiación impregnada por un sentido de "propiedad cultural". La profesora de la Universidad de Rutgers (Nueva Jersey) Brittney Cooper (2014) criticó a Azalea a través de una actualización de lo que llama "el más antiguo cuento americano" y utilizó una definición que consideramos excesivamente hermética: "Apropiación es tomar algo que no te pertenece y que no fue hecho para ti, que no es endémico a tu propia experiencia, que no es necesario para tu supervivencia y usarlo para sonar *cool* y hacer dinero". Estando de acuerdo con el sentido de la apropiación y los argumentos generales formulados por Keil y Baraka sobre la evolución histórica y comercial de la música afroamericana, proponemos también una definición de apropiación más amplia y genérica, que nos permite establecer las bases de un análisis comparativo y transatlántico de las escenas en Austin y Madrid sin dar por supuestas las premisas generales del caso estadounidense. Es decir, que partiremos de una perspectiva etnográfica más micro para emprender y desarrollar el análisis de los discursos obtenidos.

En este sentido, el historiador Peter Burke (2010: 39) señala que la idea de apropiación nos acerca, más que a la simple reproducción cultural, a la recepción activa y creativa de la tradición por parte de los actores, que actúan como filtro selectivo para aceptar unos elementos de su sentido original y no otros. A través del estudio de los contextos y las trayectorias diferenciadas de participantes representativos de las escenas de blues en Austin y Madrid, analizaremos sus diversos procesos de formación y elección personal de este género, desarrollados tras un efecto de fascinación o seducción que puede abarcar sus sistemas de sentido, *performance*, estilo, etc. Pensamos que los resultados reflejarán una combinación de elementos endógenos y exógenos a las respectivas culturas, así como la influencia del entorno inmediato (familia, iglesia, barrio…) y de la mediatización de la música popular (radio, discos, libros, televisión, internet…).

Desde esta perspectiva, la apropiación es entendida como un proceso necesario y trasversal, realizado tanto por sujetos internos como externos a una determinada tradición cultural. Así, partiendo de relatos sobre los procesos de formación de destacados músicos, esperamos comprender distintas formas de apropiación del blues y contribuir a una visión más precisa y matizada de la historia del género, de la música afroamericana y de los procesos dialógicos implicados. Está concepción de la apropiación musical, según la cual todos los músicos atraviesan un proceso de apropiación particular (no solamente el poderoso apropia del subalterno), está en deuda con los planteamientos de Bajtin sobre la relación entre el lenguaje y los hablantes:

> En esencia, para la conciencia individual, el lenguaje como realidad social-ideológica viva, como opinión plurilingüe, se halla en la frontera entre lo propio y lo ajeno. La palabra del lenguaje es una palabra semiajena. Se convierte en "propia" cuando el hablante la puebla con su intención, con su acento, cuando se apodera de ella y la inicia en su aspiración semántica expresiva. Hasta el momento de su apropiación la palabra no se halla en un lenguaje neutral e impersonal (¡el hablante no la toma de un diccionario!), sino en los labios ajenos, en los contextos ajenos, al servicio de unas intenciones ajenas: de ahí que necesite tomarla y apropiarse de ella. Pero no todas las palabras se someten tan fácilmente a esa apropiación: muchas se resisten porfiadamente, otras permanecen tan ajenas como eran, suenan ajenas en la boca del hablante que se apoderó de ellas; no pueden ser asimiladas en su contexto, desaparecen de él y, al margen de la voluntad del

> hablante, como si lo hicieran por sí mismas, se encierran entre comillas. El lenguaje no es un medio neutral que pasa, fácil y libremente, a ser propiedad intencional del hablante: está poblado y superpoblado de intenciones ajenas. La apropiación del mismo, su subordinación a las intenciones y acentos propios, es un proceso difícil y complejo (Bajtin, 1989: 110-111).

Como el lenguaje, una expresión musical y cultural como el blues "se halla en la frontera entre lo propio y lo ajeno" y el participante de una escena musical llega a apropiarlo a través de "un proceso difícil y complejo", que varía en función de la proximidad y pertenencia variable a la tradición original del género. En este caso, el blues es apropiado cuando una determinada persona lo toma para sí, aproximándose, identificándose y apoderándose de él hasta poblarlo con su acento y sus propias intenciones. Efectivamente, el gran poder simbólico de la tradición y de los modos de hacer asociados a ella hace que la operación de resignificación que Bajtin asocia a la apropiación pueda ser vista como un reto, que indudablemente está presente a lo largo de la (re)construcción histórica de las escenas analizadas. La composición propia y la traducción cultural del blues al castellano proporcionan los ejemplos más claros.

Con el objetivo de comprender las diversas apropiaciones del género y las implicaciones de la relación desigual de los participantes de las escenas estudiadas con respecto a la tradición original del blues, proponemos los conceptos de "contexto de apropiación" y "trayectoria de apropiación". Utilizamos la noción de "contexto de apropiación" para referirnos a los lugares y posiciones de partida, así como a las redes de relaciones, en las que se hallan insertos los actores al iniciar un determinado proceso de apropiación. Existen ciertos vínculos aparentemente intrínsecos e históricamente construidos en los distintos contextos de apropiación, pues éstos vienen condicionados por las circunstancias familiares, regionales y nacionales, además de políticas, económicas y socioculturales, en las que nacemos y vivimos. No obstante, el contexto de apropiación enmarca también un proceso dinámico, en el que debemos preguntarnos por las acciones de apropiación que realizan los actores. Por su parte, la idea de "trayectoria de apropiación" resulta útil para acercarse a los desplazamientos físicos y artísticos realizados por determinados actores a lo largo de sus procesos de formación (iniciados en sus respectivos contextos de apropiación). Nos interesa examinar la variabilidad y consistencia de los recorridos emprendidos por la tradición del blues, considerando las implicaciones estilísticas y de valores que ello conlleva.

2.4. Diálogo

Indagamos en el concepto de diálogo a partir de nuestro entendimiento de los procesos comunicativos y de los planteamientos dialógicos de Bajtin. Por una parte, entendemos la comunicación como un proceso complejo, alejado del limitado modelo matemático de la información y marcado por la diferencia entre los sistemas de sentido del enunciador y el destinatario. Frente a un modelo basado en la mera transmisión unidireccional de mensajes (E → M → R), una perspectiva comunicativa semiótica-enunciacional como la que seguimos se define por el interés en los procesos de construcción de sentido y por el reconocimiento del carácter negociado de la significación. Así, reconocemos la distancia variable entre los sistemas de sentido de dos o más interlocutores; la transformación y traducción de la información en el proceso comunicativo; y también la potencial atribución de distintos significados y connotaciones a un mismo significante. Por ello, en sentido estricto, "entendemos que cada encuentro comunicativo debe considerarse un encuentro intercultural, pues la significación

ocurre siempre en textos y procesos que activan múltiples códigos y sistemas de significación, ya que implican las varias culturas del emisor y receptor" (Peñamarín, 2006: 142).

Asimismo, los planteamientos dialógicos de Bajtin nos invitan a plantear la noción de diálogo como un proceso comunicativo e interactivo de aproximación al otro, en el que "el hablante tiende a orientar su palabra, con su horizonte determinante, hacia el horizonte ajeno del que entiende, y establece relaciones dialogísticas con los elementos de ese horizonte" (1989: 99). Como señala Cristina Peñamarín (2006: 142), para Bajtin la comunicación ocurre en el territorio del destinatario, en el terreno del otro, "pues todo hablante trata de anticipar la comprensión que recibirá de su interlocutor y de situar ahí (en el lenguaje, los intereses y la enciclopedia que atribuye al otro) su discurso". Así, el proceso comunicativo se comprende en relación con los conceptos de aproximación y distancia respecto al otro, que se articulan con las nociones de apropiación, identificación y extrañamiento. Por ello, los encuentros entre diferentes y desiguales pueden desestabilizar aquello que los sujetos daban por descontado, ya que "ponen en juego esos sistemas de sentido previos y con ellos los valores sociales, los supuestos, las jerarquías, todo lo que les permite darse sentido e integrarse o marcar su posición respecto a los entornos, a los otros y a las colectividades de sentido compartido" (Peñamarín, 2015: 54).[11] En el caso de las escenas estudiadas, la distancia y el extrañamiento respecto a la tradición original del blues son más pronunciados para los músicos españoles, así como para los blancos estadounidenses, que para los afroamericanos, cuyas apropiaciones dialógicas parten de una posición de mayor proximidad e identificación colectiva con el género.

Nos centramos en dos tipos de diálogo: el intramusical y el intercultural. Por una parte, exploraremos la música como lenguaje y la interpretación como conversación (Monson, 1996). Estudiaremos las convenciones sintácticas y semánticas del blues, sus lógicas, reglas y posibilidades; la conjugación de distintas voces instrumentales en los marcos armónicos, rítmicos y melódicos de las canciones, la recuperación y transformación de voces de la tradición heterogénea y unificadora del género, y la medida en que esos procesos de diálogo e hibridación garantizan la "supervivencia de la voz colectiva en la voz individual" (Carvalho, 2007: 175). Por otra, investigaremos el modo en que el blues, que ha pasado de ser un género prácticamente exclusivo de la comunidad afroamericana a tener un público mayoritariamente blanco, constituye un espacio para el diálogo intercultural entre distintos grupos sociales y étnicos o "raciales". En Austin estas relaciones deben entenderse en el marco de la histórica tensión "racial" propia del sur de EE.UU., mientras que en Madrid asistimos a una negociación y posible fascinación por la negritud desde la distancia. En ambos casos resulta útil la idea del "prestigio de lo de abajo" (Lipsitz, 2001: 120), según la cual, frente a la tradicional imitación cultural de las clases altas, ciertos sectores desarrollan un intenso interés y valoración de elementos y voces surgidas desde ámbitos históricamente marginales o desprestigiados.[12]

2.4.1. Diálogo intramusical

Empleamos el concepto de diálogo intramusical para investigar las formas de comunicación dialógica que se establecen en la interpretación musical entre los intérpretes de un determinado grupo; los intérpretes y los públicos; y entre los intérpretes, los públicos y las

[11] Reproducimos la cita en castellano a partir de la traducción de la autora. Véase el siguiente enlace: https://www.academia.edu/30445396/Creatividad_y_transformacion_VS_2015 [Consulta: 20/02/2017].
[12] Lipsitz (2001: 283 [1990]) indica que toma la expresión "prestigio de lo de abajo" de una charla de Stuart Hall ("The Economy of Prestige") pronunciada en la Universidad de Minnesota (09/04/1988).

tradiciones complejas y unificadoras de géneros musicales como el blues. Para entender y analizar estos procesos en las escenas de blues en Austin y Madrid asumimos que la música es un lenguaje que utilizamos para expresar sentimientos, emociones e ideas; para comunicarnos, situarnos en el mundo y transformarlo. Así, el aprendizaje y la interpretación del blues suponen familiarizarse con un tipo de lenguaje musical particular –un sistema de convenciones que implica determinadas reglas, lógicas y posibilidades.

La idea de "lenguaje musical" ha sido ampliamente asumida y discutida en el ámbito de la etnomusicología (Cruces, 2001; Keil, 1991; Richardson, 1999) y la educación musical (Peñalver Vilar, 2013), así como en los discursos sobre música popular (especialmente sobre jazz y blues) reproducidos por investigadores, periodistas, músicos y aficionados. En el ámbito de la comunicación, Antonio Méndez (2016: 54) ha señalado que "la música puede y debe pensarse como otra forma de lenguaje que, a su vez, se cruza en la práctica con otros lenguajes socialmente vivos". Méndez (2016: 72) destaca que el lenguaje verbal y la comunicación musical son espacios de "aprendizaje compartido, de carácter social, comunicativo, común" y que "la condición musical, como la condición lingüística, es una condición dialógica", caracterizada por la interacción recíproca y continua entre "música, lenguaje y cultura". No obstante, indica que "música y lenguaje no pueden identificarse sin más aunque sea sólo porque la primera carece de la canalización referencial y semántica que define al segundo" (*Ibíd.*: 56).[13] La discusión de la música como lenguaje es todavía variable e imprecisa, así que optamos por plantear una definición propia. Empleamos la noción de "lenguaje musical" para referirnos tanto al sistema de convenciones que regula y posibilita la interpretación, el diálogo y la comunicación intramusical, como a la capacidad de expresarse a través de ese sistema de un modo comparable pero diferente al del lenguaje verbal –"hablando", articulando frases, respondiendo y desarrollando, idealmente, una voz personal o propia. O, en otros términos, para referirnos tanto al conjunto de elementos formales y convenciones que definen un género musical como el blues, como a la apropiación y recreación práctica de ese sistema en la interpretación.

La discusión que planteamos a partir del concepto de diálogo intramusical se inscribe en la tradición de estudios sobre improvisación, dinámicas participativas y procesos de interacción en la interpretación musical. En este sentido, cabe mencionar la inspiración tomada de investigaciones sobre la improvisación en el jazz (Berliner, 1994; Monson, 1996), debates sobre calidad musical en función de la interacción (Tsioulakis, 2013) y discusiones sobre dinámicas presentacionales y participativas en la *performance* (Turino, 2008). Asimismo, hay que destacar el trabajo de los sociólogos Robert Faulkner y Howard Becker (2009) sobre el repertorio del jazz. Su pregunta de partida –¿cómo consigue un grupo de gente, que no ha preparado una actuación musical, darla de manera efectiva? (*Ibíd*: 1)– remite directamente al objetivo planteado, si bien la distinta naturaleza de los músicos estudiados y el interés de estos autores en resaltar el conocimiento mínimo necesario para sacar adelante una actuación musical plantea diferencias significativas. En cualquier caso, cabe señalar que, tanto en el blues como en el jazz, la interpretación grupal sin ensayos previos no se basa únicamente en el conocimiento común de

[13] Como muestra su amplia y cuidadosa discusión (Méndez, 2016: 53-85), la música es un tipo de lenguaje muy particular y complejo, del que han hablado autores ilustres como Darwin, Rousseau o Lévi-Strauss, entre otros. Sin duda, la reflexión sobre música y lenguaje puede conducir a largas discusiones técnicas. No obstante, nuestro principal interés es comprender el modo en que los músicos de Austin y Madrid asumen y utilizan la idea de lenguaje musical.

ciertas canciones de la tradición sino, sobre todo, en la apropiación y negociación práctica del sistema de convenciones que posibilita el acuerdo y guía la interpretación.

El blues resulta especialmente interesante para investigar la experiencia de la interacción y la comunicación intramusical debido a su lugar fundacional en el desarrollo de la música popular, así como a la importancia de la espontaneidad en su interpretación. Además, la accesibilidad de sus formas es especialmente apropiada para el encuentro creativo e improvisado entre músicos expertos y principiantes. Como ejemplo de esta espontaneidad y accesibilidad podemos señalar que, mientras los músicos de baile con repertorio de jazz en los que se centran Faulkner y Becker (2009: 38-42) recurren a partituras y a manuales de referencia como *Real Book* para llegar a acuerdos en la interpretación, en el ámbito del blues no se exige leer notación musical (muchos de los referentes históricos no sabían leer notación musical) y el nivel de conocimientos teóricos necesario para interpretar grupalmente es menor. Frente a la comunicación a través de símbolos de notación musical, en la interpretación del blues predomina lo que Alfred Schutz (1971: 165) llamó una "mecánica del sonido" basada en el reconocimiento de sonidos y convenciones musicales que remiten al conocimiento compartido sobre una tradición musical. El prestigioso trompetista de jazz Wynton Marsalis se ha referido a la constitución del blues como lugar de encuentro y entendimiento común: "Es como si el *blues* hubiera nacido para proporcionarnos una excusa para tocar juntos, para entendernos. Cuando te veas invadido por las dudas, acude al *blues*. Verás que siempre está ahí" (2010: 77). Desde su identidad afroamericana, Marsalis afirma la posibilidad extraordinaria de recurrir al blues como "la música de todos" durante una actuación musical. Entiende la interpretación del blues como una incursión en un terreno cultural común, como una vuelta metafórica a las raíces, al hogar.

2.4.2. Diálogo intercultural

Si bien, como hemos apuntado, todo proceso comunicativo está asociado a una operación de traducción intersubjetiva que puede entenderse como intercultural, el concepto de diálogo o comunicación intercultural está principalmente identificado con la comunicación entre "individuos o grupos asociados a distintos grupos culturales y/o que han sido socializados en entornos culturales distintos" (Jackson, 2014: 3). Esto incluye diferencias culturales de edad, clase, género, etnicidad, "raza", nacionalidad y lenguaje (*Ibíd*.). En este sentido, enfatizando su importancia fundamental y creciente en el mundo contemporáneo, Rodrigo Alsina (1999:12) explica que "podemos hablar de comunicación intercultural como la comunicación entre aquellas personas que poseen unos referentes culturales tan distintos que se autoperciben como pertenecientes a culturas diferentes". Como ha señalado Cristina Peñamarín (2006: 149), esta definición "no prefigura los rasgos objetivos que harían de una comunicación determinada 'comunicación intercultural', sino que, como una perspectiva 'emic', sitúa esa diferencia en el nivel de la percepción de los participantes". Por una parte, se enfatiza la importancia del punto de vista y de los sistemas de sentido de los interlocutores, enmarcados en situaciones determinadas. Por otra, se afirma la diversidad tanto externa como interna de sociedades, países, ciudades o escenas.

Partimos de dos definiciones de cultura de la tradición antropológica, una más general formulada por Edward Burnett Tylor y otra formulada por Clifford Geertz que enfatiza más la dimensión simbólica. Tylor (1971: 19 [1871]) se refirió a cultura como "un todo complejo que incluye conocimiento, creencias, arte, moral, leyes, costumbres y cualquier otra aptitud y hábito adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad". Geertz definió cultura como:

> un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medio de las cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida (Geertz, 2003: 88 [1973]).

En el ámbito del blues, el diálogo intercultural desarrollado históricamente se ha construido en torno a la dicotomía negro-blanco (o blanco-negro) y la diferencia étnica o "racial". Retomando las palabras de Frantz Fanon (2008: 27 [1952]), lo negro y lo blanco a menudo son comprendidos como representación de "los dos polos de este mundo, polos en perpetuo conflicto". Por ello, entendemos que, si bien está marcado por la ambigüedad, la transformación y la contradicción, el concepto de "raza" resulta ineludible debido a su incidencia práctica en las relaciones socioculturales y en la construcción de identidades y diferencias culturales. Así, al incorporar la "raza" a la discusión sobre diálogo intercultural, contribuimos a una tradición de estudios que ha reivindicado su importancia como marcador socio-político y la necesidad de abordarla en los estudios sobre comunicación intercultural (Moon y Hooling, 2016: 3).

Por una parte, debemos afirmar que la "raza", entendida como "concepto que vincula la diferencia social y cultural con la biológica, es una mentira" (Shank, 2007: 258), una invención política en disputa (Lott, 1999: 1), "una ficción científica y cultural que como todas las identidades raciales no tiene fundamento válido en la biología o la antropología" (Lipsitz, 2006: 7). Sin embargo, la "raza" ha jugado un papel fundamental en la experiencia histórica del colonialismo, la esclavitud y la segregación discriminatoria, y sigue siendo una cuestión de gran relevancia en nuestras sociedades contemporáneas, marcadas simultáneamente por la consolidación de la perspectiva *colorblind* o ciega al color y por la reemergencia de discursos que afirman la persistencia e incidencia social de la "raza" (Moon y Hooling, 2016; Murji y Solomos, 2015; Omi y Winant, 1994; Teslow, 2014). Por tanto, alejándonos de su asociación con una esencia natural o biológica, entendemos el concepto de "raza" (siempre entre cautelosas comillas), junto al de etnicidad, como un término empleado cotidianamente para referirnos a grupos sociales diferenciados en función de atributos físicos (como el color de piel) a los que se le atribuyen significados sociales, lingüísticos, culturales y/o geográficos, sobre los cuales se configuran distinciones identitarias y jerárquicas.[14]

Así, entendemos la idea de "raza" "como una fuerza en la vida estadounidense [y europea], un sistema ideológico enraizado en la persecución de ventajas grupales e individuales, que produce y se sostiene sobre prácticas políticas, culturales, sociales, económicas y científicas" (Teslow, 2014: 31). En la práctica, la cuestión "racial" está atravesada e impregnada por connotaciones de clase y género, si bien frecuentemente mantiene un valor privilegiado y metonímico. Esto es especialmente notable en EE.UU., dónde la obsesión por la "raza" como identidad es central (*Ibíd.*: 30). Recordemos el discurso autobiográfico del artista afroamericano James Brown (2007: 53): "Entender de dónde viene mi música es entender de dónde vengo yo, y para hacerlo, es necesario comprender mi cultura y el aspecto más relevante de esa cultura: la raza". En resumen, "la 'raza' no es nada y lo es todo: una permanente y aparentemente inescapable característica estructurante de las relaciones sociales" (Gilroy, 2004: xvi).

[14] Frente a las connotaciones biológicas y corporales tradicionalmente asociadas al concepto de raza, el de etnicidad se ha construido con un mayor énfasis en lo cultural, aunque no ha logrado alcanzar mayor claridad (Murji y Solomos, 2015; Teslow, 2014). Ambos términos se confunden y emplean conjuntamente, si bien el de "raza" –en clara vinculación con el concepto de "racismo"– mantiene una presencia discursiva y un impacto social más destacado, especialmente en la cultura del blues y la tradición afroamericana.

En su reflexión sobre la importancia de la "raza" en el rock y el pop, Shank (2007: 256) destaca que "no debería discutirse que las transformaciones en la música popular que asociamos al auge y desarrollo del rock fueron el resultado de la fascinación blanca por la música negra". Para ilustrarlo, se remonta a principios del siglo XIX, cuando el intérprete blanco Thomas D. Rice, tras observar cantar un hombre afroamericano anónimo y físicamente discapacitado, adaptó y reinterpretó la canción tradicional "Jump Jim Crow", pintándose la cara de negro y representando paródicamente la cultura afroamericana. "Este estilo de *performance* intercultural –*blackface minstrelsy*–", explica, "situó firmemente a la raza como uno de los aspectos centrales de la música popular" y, desde entonces, "la identidad racial ha sido afirmada, defendida, negociada o negada" en todas las formas de música popular (*Ibíd*.: 256-257). Asimismo, al abordar la contextualización sociohistórica del rock 'n' roll, Antonio Méndez (2016: 186) ha destacado que el nacimiento del género "vino antecedido y rodeado por tensiones sociales de distinta índole: generacional, moral, sexual, racial…". No obstante, en su articulación pública, el conflicto social quedó, hasta cierto punto, "reducido, formalizado o (por así decirlo) *formateado* como cuestión racial" a medida que "la representación de la diferencia racial (*blanco*/*negro*) se convertía en el significante cultural de una serie de puntos de conflicto y crisis" (*Ibíd*.).

Íntimamente vinculado a la historia "racializada" de la comunidad afroamericana, el blues está impregnado de todas estas tensiones, conflictos y diálogos. Ocupa un lugar central como expresión musical-cultural básica y fundamental del estilo y la tradición afroamericana (Baraka, 2002; Keil, 1991; Moore, 2002; Murray, 1976). En la obra más reconocida de Amiri Baraka, el vínculo entre el blues, el contexto sociopolítico y la dicotomía "racial" negro-blanco es evidente desde el título, *Blues People: Negro music in white America*, música negra en la América blanca. Por su parte, Charles Keil dedicó su obra a la memoria del líder revolucionario Malcolm X. En ambos casos, pese a su diferente identidad "racial", la construcción de sus puntos de vista como autores está inevitablemente marcada por la preocupación, reflexión y discusión de las relaciones interculturales y "raciales". En este sentido, conviene recordar que el influyente intelectual afroamericano W.E.B. Du Bois (2012: 5 [1903]) se refirió a la "línea de color", a la barrera "racial", como el problema del siglo XX. A principios de los años 1990, Cornel West (2001: vii) retomó sus palabras para señalar que, en ciertos sentidos, "el problema del siglo XXI seguía siendo el problema de la línea de color". Además, los recientes casos de brutalidad y asesinato policial contra ciudadanos afroamericanos no han hecho más que avivar los discursos en torno al racismo y la "raza" en EE.UU., contribuyendo también a la imagen que, desde fuera, construimos sobre el país en tanto referente global.

La gran influencia de la música y la cultura afroamericana –o más generalmente "negra"– en el ámbito de las industrias culturales, los medios de comunicación y la construcción de identidades blancas ha conducido a la reflexión sobre los procesos de "ennegrecimiento cultural".[15] Localizamos el uso de este concepto en dos obras de referencia, *Blackening Europe* (Raphael-Hernandez, 2004) y *Journeyman's Road* (Gussow, 2007). Centrada en la "presencia afroamericana" en Europa, la primera se interesa por las múltiples apropiaciones de esta cultura. Destaca la hibridación creciente de nuestras sociedades y critica la identificación tradicional y hegemónica de Europa con lo blanco. Frente a ello, investiga su ennegrecimiento cultural a

[15] Los términos "*black music*" y "música negra" se emplean en el ámbito académico y en las escenas musicales para referirse a la música afroamericana. El uso de "*black*" tiene un componente político de afirmación y orgullo "racial" afroamericano, que contrasta con la denigración previamente asociada al término. Utilizaremos "afroamericano/a" como descriptor general, pero emplearemos "negro/a" y "blanco/a" cuando los autores citados lo utilicen, así como para enfatizar la contraposición, atracción y/o el conflicto existente entre estos grupos "raciales".

partir de la recepción y apropiación de una variedad de expresiones artísticas, entre las que destaca el blues, el jazz y el hip hop. Por su parte, Adam Gussow, profesor en la Universidad de Mississippi y músico de blues (blanco), habla de ennegrecimiento cultural para explicar la apropiación blanca de lo negro y la emergencia de músicos de blues blancos. Para él, los músicos blancos culturalmente ennegrecidos son "distribuidores talentosos de una forma artística cuyos creadores y reconocidos genios han sido, con escasas excepciones, afroamericanos" (Gussow, 2007: 105). Así, se caracterizan por una identidad blanca diferenciada; son "ennegrecidos pero no negros: la definición de un cierto tipo de blancura en la onda y práctica" (*Ibíd*.).[16]

La profunda influencia de la cultura afroamericana en la cultura global occidental hace que podamos diferenciar analíticamente entre una dimensión general del ennegrecimiento cultural, que afecta al conjunto de la sociedad por el desarrollo histórico de la industria cultural, y una más particular, identificada con ciertos sujetos y grupos sociales. Por una parte, podemos retomar las palabras del escritor afroamericano Ralph Ellison sobre el modo en que lo blanco se ha construido en relación dialógica con lo negro:

> Desde el principio de la nación, los americanos blancos han sufrido una profunda incerteza interior sobre quiénes son realmente. Una de las maneras de simplificar la respuesta ha sido explotar la presencia de los negros americanos, utilizándolos como un marcador, un símbolo de los límites, una metáfora de lo "outsider" (Ellison, 1970).

Por otra parte, podemos referirnos a casos particulares de personas blancas cuyos procesos de apropiación musical y cultural están marcados por una acusada influencia de lo afroamericano o lo "negro". En este sentido, recurriremos a la noción de "negrofilia" (Wald, 2000) para indagar en una tendencia en las formas de apropiación de la cultura afroamericana que, aun asentándose principalmente en lo musical, trasciende la dimensión sonora hasta definirse por su atracción y fascinación por la negritud y por sus representaciones visuales y corporales. Lo opuesto a la negrofilia –al énfasis apreciativo en la diferencia–, es la perspectiva *colorblind* o ciega al color, que niega la relevancia de la "raza" y afirma tratar a todos por igual al no ver diferencias entre distintos grupos étnicos o "raciales" (Murji y Solomos, 2015).

Esta discusión conceptual nos conduce a afirmar el vínculo entre el diálogo intercultural y la hibridación identitaria. Por tanto, examinaremos la construcción de identidades híbridas, especialmente de identidades blancas alternativas, construidas en diálogo con el blues y con la cultura afroamericana, e interrogaremos el binarismo dominante entre lo negro y lo blanco. Resultan sugerentes las palabras del escritor afroamericano Albert Murray:

> Estados Unidos no es en realidad una nación de gente negra y gente blanca. Es una nación de gente multicolor. Hay americanos blancos, por así decirlo, y americanos negros. Pero cualquier tonto puede ver que la gente blanca no es realmente blanca, y la gente negra no es negra. Todos están interrelacionados de una u otra manera (Murray, 1970: 3).

Replicando a quienes llama "propagandistas orientados por la raza, tanto blancos como negros" (*Ibíd*.), Murray defiende que "la cultura americana, incluso en sus distritos más rígidamente segregados, es patente e irrevocablemente compuesta. Es, a pesar de todas las protestas

[16] No obstante, utilizando como ejemplo la canción "The First Time I Met The Blues" –cuyo relato remite a los linchamientos contra los afroamericanos–, Gussow (2007: 107) señala que un músico blanco como el joven estadounidense Jonny Lang "puede cantar la canción, pero no puede *poseerla* –reclamarla (…) por la historia que codifica"– del modo en que el veterano *bluesman* afroamericano Buddy Guy puede.

histéricas (…), incontestablemente mulata" (*Ibíd*.: 22). Sin olvidar la persistencia del conflicto "racial" (que está en la base del libro), su marcado énfasis en las identidades híbridas y en el diálogo intercultural puede entenderse como una estrategia para afirmar la presencia e influencia de la cultura afroamericana en la esfera pública estadounidense, cuestionando el poder absoluto y la reificación discursiva de lo blanco sobre lo negro. Nos recuerda que lo híbrido se define "por su potencia para desplazar los límites de los lenguajes y las tradiciones, forzándolos por la mixtura y la contaminación a permitir sentidos y verdades nuevos en los que se recuperan rastros de la memoria común sumergida" (Peñamarín, 2000: 46).

2.5. Hibridación

A lo largo del trabajo investigaremos el concepto de hibridación a partir de dos perspectivas diferenciadas, si bien complementarias. Por una parte, en su sentido más particular, entendemos por hibridación una serie de "procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas que existían de manera separada son combinadas para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas" (García Canclini, 2009: iii). Esta noción resulta útil para enmarcar e indagar en el encuentro intercultural entre tradiciones africanas y europeas que está en el origen del blues. Además, empleamos esta formulación en la conceptualización propuesta sobre las *jam sessions* como eventos públicos y modos de *performance* híbridos, marcados por una orientación democrática en un marco presentacional con jerarquías (6.1.2.). La definición de hibridación planteada por Cristina Peñamarín (2000) incide en la misma idea de creación nueva a partir de la combinación de elementos diversos:

> Cada hibridación puede ahora ser tratada como una valiosa huella de un momento de cruce de tradiciones y de creación de algo nuevo, de aceptación de lo extraño en el seno de lo propio [y] de distorsión de lo propio y lo ajeno en una producción, extraña quizá a ambas, pero que permite crear una experiencia necesaria, ubicar a personas desplazadas y divididas en un mundo propio (Peñamarín, 2000: 45).

Su formulación resulta particularmente sugerente y acertada para describir el desarrollo original del blues como expresión afroamericana híbrida. Además, puede ayudarnos a comprender distintos procesos de hibridación como, por ejemplo, la hibridación entre las convenciones globales del blues y las características propias de la escena de blues en Madrid, o la hibridación asociada a la traducción cultural y al desarrollo del "blues en castellano".

La segunda perspectiva sobre la hibridación parte del pensador ruso Mijail Bajtin (1989: 96), para quien siempre "la palabra se encuentra con la palabra ajena y no puede dejar de entrar en interacción viva, intensa, con ella". En otras términos, "un enunciado vivo, aparecido conscientemente en un momento histórico determinado, en un medio social determinado, no puede dejar de tocar miles de hilos dialógicos vivos, tejidos alrededor del objeto de ese enunciado por la conciencia ideológico-social" (Bajtin, 1989: 94). Es decir, que todo lenguaje y forma de expresión se construye a partir de las expresiones y los recursos semióticos tomados de otros, de manera que incluso los sujetos se constituyen de forma fundamentalmente dialógica e híbrida. Así, entendemos la hibridación no solo como el resultado de la mezcla cultural, sino como un proceso constante de definición individual y colectiva de actores, de formación y desarrollo de significados culturales en distintos contextos. Esta concepción resulta especialmente útil aplicada a la producción musical, donde podemos analizar cómo los músicos y las obras recuperan, negocian y transforman las tradiciones y las voces de otros, y también de qué formas comunican a la colectividad de destino. De este modo, el blues y la música popular,

como resultados de una continua conversación histórica, se configuran como prácticas dialógicas en las que la memoria y la tradición nutren la creación presente. Por tanto, la composición musical se entiende como una réplica negociada a la tradición, que se articula necesariamente a través del diálogo con las voces que la conforman.

Aplicaremos estas nociones a la investigación de la interacción entre lo propio y lo ajeno, entre tradición e innovación, y nos centraremos finalmente en el análisis del discurso musical del blues a través de una selección de 10 composiciones musicales representativas de las escenas de blues en Austin y Madrid. En ese proceso, emplearemos el concepto de hibridación en relación a la tradición afroamericana del blues y a su traducción lingüística-cultural al castellano. En la escena madrileña, nos interesaremos especialmente por formas de traducción alejadas de la literalidad, que tratan de captar los sentidos del blues para reconstruirlos en una lengua y un contexto diferenciado. En este sentido, entendemos que la traducción creativa de un género "no se limita a traicionar en mayor o menor medida al original" (Peñamarín, 2000: 46), sino que se basa también en la introducción de nuevas situaciones, personajes y relatos que, sin perder su identificación con el género, buscan incorporarse a una tradición musical y cultural inicialmente ajena. De nuevo, recurrimos a las palabras de Cristina Peñamarín:

> Estos usos de la traducción, como el híbrido, se interesan menos por conservar la integridad y coherencia de las tradiciones que por ampliar, sirviéndose de ellas, el espacio de lo pensable y enunciable en el medio cultural y lingüístico de los receptores del híbrido o la traducción, lo que implica unas veces tergiversar el original y otras doblegar la lengua receptora hasta hacerla capaz de albergar algo que le era completamente extraño (Peñamarín, 2000: 47).

Su formulación pone de manifiesto la conexión entre los conceptos de hibridación y traducción, así como el modo en que ambos procedimientos generan nuevos textos "desplazados", que deben construirse a través de una negociación dialógica. Además, nos advierte de la necesidad de desarrollar distintas estrategias de enunciación y composición para alcanzar traducciones operativas o "válidas" entre lenguas y culturas distintas, lo cual remite finalmente a las valoraciones y juicios de los receptores ante la interpretación musical.

Por último, conviene introducir el concepto de intertextualidad, desarrollado a partir de las ideas de Bajtin y muy útil para indagar en las relaciones entre textos y en el análisis del discurso musical del blues. Acuñado por Julia Kristeva (1969), la intertextualidad puede definirse como un "estatuto epistemológico de todo discurso" que implica que "todo texto se construy[e] como un mosaico de citas, siendo el resultado de la absorción y transformación de otros textos y apareciendo como resonante y polifónico" (Sánchez-Biosca, 1995: 20). Vicente Sánchez-Biosca destaca dos formulaciones del concepto: una que remite a Bajtin, según la cual la intertextualidad sería una cualidad de todo texto y discurso, puesto que su construcción implica la hibridación con palabras ajenas; y otra que se refiere al tratamiento específico que un texto hace de otros anteriores a través de referencias o citas. La diferencia entre ambas está en el ejercicio consciente y trabajado de la segunda frente al carácter inherente de la primera. Autores como Rubén Lopez Cano (2005, 2007) han aplicado el concepto de intertextualidad al estudio de la música, hablando de intertextualidad musical y señalando distintos tipos de procesos intertextuales. En cualquier caso, las competencias del lector u oyente cobran una importancia fundamental en el proceso de exploración e identificación de la relación íntima entre un texto de referencia y sus posibles intertextos.

3. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

Las características de esta investigación han exigido una metodología compleja de acuerdo con los distintos objetivos planteados. He empleado tres estrategias de investigación analíticamente diferenciables pero entrelazadas e interconectadas en términos prácticos y de conocimiento: (1) documentación; (2) etnografía; y (3) análisis comparativo de los procesos dialógicos. Por una parte, he realizado una labor dinámica de documentación, basada en la obtención de datos e informaciones a partir de la consulta de fondos documentales y textos heterogéneos. Además, he realizado una etnografía multi-situada (Marcus, 1995) presencial (*offline*) y virtual (*online*) de las escenas de blues en Austin y Madrid. Como veremos, esta etnografía comparativa y transatlántica ha conllevado la utilización de técnicas básicas y complementarias de la investigación etnográfica, empleadas estratégicamente en la dimensión *offline* y *online* de las escenas: la observación participante; la realización de entrevistas; la grabación y difusión audiovisual de música en directo; y la elaboración de cartografías musicales *online*. Ambas estrategias han resultado fundamentales para la contextualización espaciotemporal del blues y de las escenas estudiadas. Finalmente, he realizado un análisis comparativo de los procesos de apropiación, diálogo e hibridación musical en las escenas de blues en Austin y Madrid, siguiendo una perspectiva sociosemiótica de análisis del discurso. Está basado en diversos casos de estudio, desarrollos conceptuales y análisis de los discursos, las prácticas y los textos musicales producidos por los participantes.

Mediante esta combinación metodológica, me he propuesto completar una investigación capaz de recopilar, revalorizar y producir fuentes bibliográficas y documentales relevantes para el estudio del blues y la música popular; de conceptualizar las escenas de Austin y Madrid sincrónica y diacrónicamente a través de la elaboración de un texto polifónico; y de desarrollar y aplicar a la música popular conceptos centrales en la comprensión de los procesos de formación y cuestionamiento de significados e identidades culturales, de definición de los actores y de las reglas de interacción. En este capítulo contextualizaré y discutiré las características y el alcance de cada estrategia metodológica, detallando nuestra comprensión y aplicación particular en la investigación. Asimismo, me referiré a una serie de listados anexos en los que se detallan de manera específica las diversas fuentes periodísticas y documentales consultadas (Anexo 1), así como los datos sobre la etnografía realizada en ambas escenas (Anexos 2, 3 y 4). En cuanto al análisis comparativo, optamos por señalar las claves fundamentales sobre el análisis del discurso en este apartado y detallar su aplicación concreta con respecto a los procesos dialógicos estudiados en los apartados de análisis correspondientes. Por el momento, cabe señalar que las tres estrategias empleadas (documentación; etnografía; y análisis) han conllevado el uso continuado de los tres "ingredientes metodológicos" o técnicas metodológicas principales de la investigación social: documentación, observación y conversación (Vallés, 1999: 119).[17]

[17] Coincidimos con Vallés (1999: 109-119) en que la documentación es una estrategia (general) de investigación (que da lugar a una "investigación documental") y, al mismo tiempo, una técnica o conjunto de técnicas de realización práctica dentro de esta estrategia (lo que denomina "técnicas de lectura y documentación").

3.1. Documentación

En primer lugar, ha sido necesario realizar un extenso y selectivo trabajo de documentación sobre los conceptos fundamentales para la investigación; sobre el blues como género musical dinámico y cargado de valores; y sobre la construcción e interrelación de las escenas musicales en Austin y Madrid. La estrategia de documentación constituye un paso obligado en la investigación social (Vallés, 1999: 109) y ha jugado un papel muy relevante en este trabajo ya que, además de la revisión de publicaciones científicas que contribuyen a nuestra perspectiva teórica, la investigación incluye un vasto conjunto de documentos que han sido recopilados y analizados selectivamente a partir de diversas fuentes periodísticas y documentales.[18]

Por una parte, las fuentes han sido ordenadas en función de su tipología textual: textos verbovisuales, sonoros y audiovisuales. En la categoría de textos verbovisuales incluimos periódicos; revistas; páginas web especializadas; y blogs.[19] La categoría de textos sonoros incluye distintos programas de radio relevantes para la investigación. En lo que respecta a los discos consultados, he optado por ir introduciendo las referencias a distintas grabaciones relacionadas con el blues y con las escenas de Austin y Madrid a lo largo de la tesis, incluyendo una selección discográfica al final. Por último, en la categoría de textos audiovisuales incluimos programas de televisión, documentales y reportajes consultados e investigados. Por otra parte, identificamos los lugares documentales visitados durante la investigación: bibliotecas, centros y museos, que muestran la interrelación entre documentación y etnografía. Su contabilización busca ilustrar la interdisciplinariedad de la práctica investigadora, la importancia de la movilidad activa del investigador durante la fase de documentación y la necesaria adaptación del procedimiento en distintos contextos.

3.1.1. Fuentes periodísticas y documentales

La cantidad y variedad de fuentes periodísticas y documentales consultadas es resultado de la aplicación de una perspectiva intermedial, basada en el reconocimiento de que la construcción de sentido sobre el blues y sobre las escenas de Austin y Madrid se realiza desde distintos lugares de la esfera pública. Ilustra el interés estratégico por textos heterogéneos que remiten a distintos tiempos históricos y apunta hacia la dimensión local, nacional, e internacional del blues (advirtiéndonos de su potencial interrelación).[20] Las fuentes pueden revisarse en el Anexo 1, donde cada categoría está ordenada según el origen geográfico del medio, programa o producto cultural citado. Así, además de medios de Austin y Madrid, se incluyen fuentes de Texas, EE.UU., España, Reino Unido, Suecia y Grecia. Esta variedad de territorios (ciudades, estados y países) es muestra del carácter transnacional del blues, así como

[18] El término "documento" se refiere a una amplia gama de textos que se enmarcan y nos remiten a una serie de fuentes periodísticas y documentales relacionadas, en distinta manera, con el blues, la música popular y los procesos dialógicos investigados en Austin y Madrid.

[19] Aunque generalmente definimos estos medios (impresos y digitales) como textos verbovisuales, contienen textos verbales y verbovisuales. Es decir, no todos los artículos de periódicos y revistas consultados contienen imágenes, si bien forman parte de publicaciones verbovisuales.

[20] Lógicamente, el grado de atención, uso y análisis de cada fuente y documento ha variado en función de su relación con el blues como género musical global, con las escenas particulares de Austin y Madrid y/o con la investigación de la apropiación, el diálogo y la hibridación musical y cultural. Por tanto, no se ha agotado de forma exhaustiva la totalidad de textos producidos por cada medio o programa, pues esto escapa de los objetivos de la investigación y además resultaría inabarcable.

de la atención investigadora a la circulación global del género y al desarrollo de vínculos entre participantes de distintas escenas. También se indica el periodo e actividad de los medios o programas citados (siempre que ha sido pertinente y posible averiguarla).

En la siguiente tabla-resumen podemos ver la clasificación de las fuentes periodísticas documentales, así como el número total de ítems en cada categoría y el número de fuentes activas e inactivas (históricas).

Fuentes periodísticas y documentales		Activas	Inactivas	Total
Textos verbovisuales	Periódicos	13	2	15
	Revistas	23	11	34
	Páginas web especializadas	11	2	13
	Blogs	8	1	8
Textos sonoros	Programas de radio	16	7	23
Textos audiovisuales	Programas de televisión	7	2	9
	Documentales y reportajes	-	-	9
Total		77	24	111

Entre las 111 fuentes anotadas, destaca cuantitativamente el número de revistas (34) y programas de radio (23). Periódicos (14) y páginas web especializadas (13) tienen un peso similar y, tras ellos, lo mismo sucede con programas de televisión (9) y documentales y reportajes (9). Por último, están los blogs (8). En total hay 70 fuentes que remiten a textos verbovisuales, 23 a textos sonoros y 18 a textos audiovisuales relacionados en distinta manera con el blues y con las escenas y procesos dialógicos analizados. Cualitativamente, consideramos que lo más relevante es la variedad y combinación de fuentes periodísticas y documentales, si bien la prevalencia numérica de textos verbovisuales apunta hacia la importancia de los discursos escritos sobre música popular y a su estrecho vínculo con la representación visual (imágenes de conciertos, discos, posters, etc.).

La selección, seguimiento y análisis de las distintas fuentes consultadas se ha realizado en función de los objetivos y las necesidades de la investigación. He seguido tres grandes líneas de acción: (1) la contextualización histórica del desarrollo de las escenas de blues en Austin y Madrid (objetivo 2); (2) la evaluación de la relación presente entre los músicos participantes y los medios de comunicación (objetivo 3); y (3) la comprensión de los discursos sobre el blues y la música afroamericana en los medios, necesaria para explorar la construcción de sentido sobre el blues en tanto "forma de comunicación omnipresente y fundamental en las sociedades contemporáneas" (objetivo 1). A continuación, propongo una discusión del procedimiento investigador seguido a través de ejemplos de los medios, textos y autores que han resultado más relevantes. Su inclusión en este apartado metodológico constituye una enriquecedora introducción de fuentes y lugares documentales que irán citándose a lo largo del trabajo. Al mismo tiempo, suponen una reflexión específica de los procedimientos metodológicos empleados en la conceptualización histórica de las escenas de blues en Austin y Madrid, así como en la discusión sobre su actualidad y su relación con los medios de comunicación.

3.1.2. Documentación sobre la historia del blues en Austin y Madrid

La investigación histórica de la escena de Austin partió de la etnografía presencial realizada entre el 5 de agosto y el 20 de diciembre de 2010 y, además de sustentarse en reveladores narraciones orales, cobró forma a través de la consulta de textos verbovisuales de periódicos, revistas, páginas web especializadas y blogs. Entre estas fuentes destacan principalmente el periódico local alternativo *The Austin Chronicle* (1981); las webs de la asociación cultural Diverse Arts Culture Works (1994) y del museo Texas Music Museum (1984); y el blog del periodista musical Michael Corcoran (2011). Además, cabe señalar la importancia de ciertos textos sonoros (programas de radio) y audiovisuales (programas de televisión; documentales y reportajes). Entre los primeros destacan el pionero *The Rosewood Ramble* (1948-1963), dirigido por Lavada "Dr. Hepcat" Durst (primer *disc-jockey* afromericano en Texas), y *T.V. on the Radio* (1954-1979), dirigido por el *disc-jockey* y promotor musical afroamericano Tony Von.[21] Entre los segundos destacan *Now Dig This* (c. 1965), dirigido por el presentador y humorista Richard "Cactus" Pryor, y el prestigioso *Austin City Limits* (1976), un programa de actuaciones musicales de referencia global que continúa produciéndose.

Por último, la consulta de documentales con actuaciones musicales, retratos biográficos y relatos sobre la escena musical de Austin ha sido importante para observar las formas de interpretación y para conocer en mayor profundidad los discursos de participantes destacados. Los documentales más relevantes para la investigación son *Texas Blues Legends Reunion* (Hartzog y Owens, 1987), que muestra el reencuentro de experimentados músicos afroamericanos de la escena de East Austin; *Austin Texas: East Side Blues* (Harold McMillan & Sandra Carter, 1991), que forma parte de la documentación sobre la tradición musical de East Austin realizada por la asociación Diverse Arts, y *Antone's. Home of The Blues* (Karlok, 2004), que narra la historia del famoso club a través de las voces de participantes destacados. Junto a ellos, documentales como *Dirt Road to Psychedelia: Austin, Texas during the 1960s* (Conn, 2007), sobre el desarrollo de la escena de folk y rock psicodélico, y *Heartworn Highways* (Szalapski, 1981), sobre el cantautor Townes Van Zandt, han resultado interesantes para indagar en la historia musical de Austin y conocer distintas apropiaciones "blancas" del blues.

En el caso de Madrid, la investigación sobre la construcción histórica de la escena me ha llevado a consultar distintos números de revistas españolas de gran relevancia histórica como *Jazz Magazine* (1935-1936), *Ritmo y Melodía* (1943-1952), *Destino* (1937-1980), *Disco Expres* (1968-1979) y *Solo Blues* (1985-1998). He buscado huellas del blues en estas publicaciones mediante la consulta documental *offline* y *online* en la Biblioteca Nacional de España y en la Biblioteca de Catalunya, así como mediante el intercambio de información con periodistas alternativos de blues, que conservan distintas ediciones en sus colecciones particulares. La investigación y consulta de *Solo Blues* (1985-1998), la única revista impresa de blues en Madrid, constituyó un punto de partida en la investigación de los discursos periodísticos sobre el blues en España realizados desde el interior de la propia escena. Asimismo, la exploración de los orígenes a través de revistas asociadas a décadas anteriores era también una esperada invitación a problematizar un discurso extendido en la escena, según el cual la historia del blues

[21] Fragmentos del programa *The Rosewood Ramble* Durst pueden escucharse en el disco *Holding On: Dreamers, Visionaries, Eccentrics And Other American Heroes* del productor de radio David Isey (2005). Desafortunadamente, no hemos podido escuchar grabaciones de *T.V. on the Radio*, si bien la importancia de Tony Von y del programa en la escena de Austin está contrastada por narraciones orales y publicaciones (Burkes, 2000; Meyers, 2007; E.P.p.15).

en Madrid (y, a menudo por extensión, en España) se remontaba a principios de los años 1980. Estas búsquedas me alejaban de la más estricta actualidad de escena de blues en Madrid pero, al mismo tiempo, me permitían observar y analizar mi objeto con perspectiva histórica. Me ayudaban a comprender mejor la naturaleza de la escena de blues actual porque accedía a desentrañar una relación histórica de afirmación y contestación dialógica entre tendencias musicales y socioculturales presentes y pasadas.

Por otra parte, en lo que respecta a los textos sonoros, me centré inicialmente en evaluar la importancia del programa de radio *Tren 3* (Radio 3, 1979-2007), dirigido por Jorge Muñoz "el Maki" y destacado en la etnografía por diversos músicos y aficionados. El acceso a las grabaciones de *Tren 3* es muy limitado (solo hay un programa disponible *online* y Muñoz no conserva grabaciones), por lo que decidí hacerle una entrevista en profundidad *online* para conocer mejor sus contenidos y opiniones como divulgador del blues y el rock. Ésta partió de la etnografía presencial en la escena, concretamente de la interesante experiencia musical que compartí con Jorge Muñoz cuando ambos fuimos miembros del jurado en el *I Concurso de Blues para Bandas Noveles*, organizado por la Sociedad de Blues de Madrid (2012).[22] Finalmente, en la categoría de textos audiovisuales relevantes, visualicé el histórico programa de televisión *Jazz Entre Amigos* (1984-1991), presentado por el célebre periodista y crítico Juan Claudio Cifuentes "Cifu", para familiarizarme con su tratamiento y rastrear huellas relevantes para el estudio del blues y la música afroamericana.[23] Cabe destacar la actuación del legendario saxofonista afroamericano de jazz, blues y soul Lou Donaldson, al que entrevisté presencialmente en Getafe (E.P.p.31). Además, a medida que avanzaba la investigación, fui siguiendo la edición de documentales sobre el blues en España como *Hondarribia Crossroads: El Punto de Encuentro* (Martín, 2012), que muestra la reunión de músicos de distintas regiones en el festival de Hondarribia (País Vasco), y *Barna Blues. La historia del blues a Barcelona* (Martín, 2012), además del documental anterior *Los Reyes del K.O.* (Herrera Batallán y Morello, 2007), centrado en uno de los grupos más exitosos vinculados a la escena madrileña y española.

3.1.3. Cobertura mediática de los músicos observados en Austin y Madrid

En esta investigación consideramos que la evaluación de la relación entre los músicos actuales observados y los medios de comunicación es importante para comprender la naturaleza y alcance de las escenas de blues estudiadas, así como sus mecanismos de reproducción. Esta línea de investigación particular partió de la búsqueda documental y de la observación participante en *Facebook*. La mayoría de músicos utilizan esta red social para informar de sus actividades, comunicarse con sus compañeros y seguidores, y promocionar su carrera. Así, *Facebook* funciona como un canal de noticias a través del cual he revisado y almacenado textos verbovisuales, sonoros y audiovisuales relacionados con los músicos observados.

En el caso de la escena de blues en Austin, el seguimiento *online* de sus participantes me ha llevado a consultar textos verbovisuales en revistas especializadas de blues como *Living*

[22] Otros programas históricos como *Discomanía* (1958-1971), dirigido por el locutor chileno Raúl Matas; *Vuelo 605* (1963-2004), dirigido por el piloto Ángel Álvarez; y *Musicolandia* (1968), dirigido por el locutor y promotor Vicente "Mariskal" Romero, han sido contemplados desde una mayor distancia puesto que van más allá de los objetivos de la investigación. No los he incluido en el Anexo 1 porque su consideración ha estado limitada a la comprensión de una cierta cronología musical y mediática.

[23] En la página web de RTVE pueden verse 23 programas completos de *Jazz Entre Amigos* (http://www.rtve.es/alacarta/videos/jazz-entre-amigos/).

Blues y *Blues & Rhythm*, donde se han publicado diversas entrevistas a músicos representativos de la escena –como W.C. Clark (Bock, 2015), Blues Boy Hubbard (Bock, 2014c), Lavelle White (Bock, 2014a), Eddie Stout (Bock, 2013), Birdlegg (Tomko, 2013), Orange Jefferson (Bock, 2014b) y Greg Izor (Gatchet, 2014). En lo referente a textos sonoros (más allá de los programas históricos citados en el apartado anterior), cabe destacar los siguientes programas de radio: *Blue Monday Show* (Larry Monroe, 1983-2014), *Twine Time* (Paul Ray, 1979-2016) y *Blue Monday with Mike Buck* (2014). Mientras los dos primeros han adquirido ya un estatus mítico, especialmente tras el fallecimiento de los admirados Larry Monroe y Paul Ray, el programa de Mike Buck supone una continuación declarada de "la tradición de Monroe".[24] Este homenaje explícito viene de la mano de una figura importante en la escena como Buck, baterista vinculado al club Antone's y co-propietario de la tienda de discos Antone's Record Store. En este caso, el nivel de profundización ha sido moderado, si bien su reconocimiento y escrutinio como parte de la estructura de la escena es en sí mismo un paso importante para la investigación.

En el caso de Madrid, el seguimiento *online* de los músicos me ha llevado a consultar textos verbovisuales y sonoros de medios tradicionales y alternativos. Entre los verbovisuales en medios tradicionales como *El País* destacan los artículos de carácter general sobre la escena de blues en Madrid (Marcos, 1999; 2011; Escandón, 2018) y los retratos individuales sobre figuras destacadas como Tonky de la Peña (Cardenal, 2008). En lo que respecta a revistas musicales de rock y pop, *Ruta 66* (1985) es la que mayor cobertura hace de la producción de blues nacional (véase Poy, 2016), mientras que *Mondo Sonoro* (1994) (Corrales, 2015) y *Efe Eme* (1998) (Martín-Consuegra, 2015) hacen una cobertura más ocasional desde coordenadas estilísticas y discursivas distintas. Entre los textos sonoros destaca el protagonismo de la emisora *Radio 3* (1979) que, pese a estar principalmente identificada con la música *indie*, tiene varios programas relacionados con el blues, a los que han acudido músicos de la escena. No obstante, la presencia del blues nacional es generalmente reducida en estos medios y la cobertura mediática cotidiana depende principalmente de la producción textual de ciertos participantes de la propia escena, a menudo convertidos en periodistas alternativos de blues. En este sentido, podemos destacar la página web de la Sociedad de Blues de Madrid (SBM), que alberga textos y fichas informativas sobre la historia y actualidad de la escena; la revista *online* de la Escuela de Blues de Madrid, *(+34) Blues* (2016); blogs como *Let's Get It On* (2011) y *Blues con revólver* (2014); y también programas de radio como *Blanco y Negro* (2000), *La Cofradía del Blues* (2012), *Blues de verdad* (2013) y *Luna Bluesera* (2014). A ellos cabe añadir la utilidad de los *Anuarios del Blues* de la Societat de Blues de Barcelona (SBB), que ofrecen listados de la producción discográfica anual y valoran la cobertura del blues en los medios.[25]

Por último, cabe destacar publicaciones digitales que ofrecen textos relacionados tanto con la escena de Austin como con la de Madrid: la web especializada *BluesGr.* (2000), presentada como "la comunidad *online* de gente que tiene el blues en Grecia"; la revista *online Blues Blast Magazine* (2007) con sede en Illinois (EE.UU.); y la web de creación propia *BluesVibe* (2012), concebida como herramienta para la investigación. La web *BluesGr.* me ha permitido consultar entrevistas en inglés a músicos de la escena de Austin –como Lewis

[24] https://www.facebook.com/bluemondaywithmikebuck/about/ [Consulta: 22/02/2017].

[25] He accedido a los anuarios editados (cuyo grueso va dirigido a los socios de la SBB) a través de mi integración en la escena, mi participación como autor en la publicación y la colaboración entre la SBB y la SBM. Contribuí a los anuarios con un texto sobre la composición de canciones de blues por grupos de rock español (Pedro, 2013) y otro sobre el periodismo alternativo en la escena madrileña (Pedro, 2014d).

Cowdrey (Limnios, 2013a), Kathy Murray y Bill Jones (2013b), y Greg Izor (Limnios, 2014c)– y a representantes de la escena de blues española –como el divulgador de blues catalán Vicente Zúmel (Limnios, 2012) y el músico madrileño César Crespo (Limnios, 2014a).[26] En la revista *Blues Blast* encontramos reseñas de discos editados por el productor austinita Eddie Stout (Jones, 2014; Williams, 2015b), así como una reseña del primer disco del mencionado César Crespo (Williams, 2015a).[27] La reunión de documentos relativos a las escenas estudiadas está claramente definida en *BluesVibe*, que constituye un archivo amplio, fácilmente accesible y fiable sobre el blues en Austin y Madrid. En este sentido, *BluesVibe* ha cumplido los objetivos que le encomendé: que me sirviera para hacer consultas sobre los discursos de los entrevistados de forma rápida y eficiente; para establecer y fortalecer vínculos con participantes de las escenas; y para la posible consulta de otros aficionados e investigadores.

3.1.4. El blues en la prensa musical estadounidense y española

En la fase de documentación también me he preocupado por ampliar mis conocimientos sobre los discursos en torno al blues a través del seguimiento de la prensa musical de blues, jazz y rock. Este interés, enraizado en mis experiencias como lector y periodista musical, además de en mi formación académica, ha resultado muy enriquecedor para mi preparación dinámica como investigador. Las experiencias como colaborador de prensa musical me sirvieron para entender mejor su funcionamiento y para reconocer qué políticas de géneros musicales, qué estilos discursivos y qué tipo de remuneración económica la caracterizan.[28] En el caso español, quise profundizar en el conocimiento sobre la cobertura y el tratamiento del blues en *Ruta 66* (1985) y completé la documentación específica con la adquisición y consulta de números de los años 1980 y 1990 en la tienda Amigos del Disco (Madrid). Éstos se añadieron a los números que he comprado como lector desde el año 2006. En general, la lectura de textos sobre blues en la prensa musical estadounidense y española me ha permitido explorar y reflexionar sobre la cultura global del blues (a partir de EE.UU. como centro y España como lugar periférico), y también me ha ayudado a reconocer con mayor claridad distintas perspectivas sobre el género.

Mi primera estancia en Austin me dio la posibilidad de consultar y adquirir discos y revistas especializadas de blues y de jazz que son difícilmente accesibles en España. En Antone's Record Shop, la tienda de discos asociada al célebre club Antone's, encontré números antiguos de las revistas de blues estadounidenses *Living Blues* y *Big City Rhythm & Blues*, además de *Downbeat*, la revista de jazz de referencia. La adquisición de números de *Living Blues* de los años 1980 y 1990 resultó ser especialmente interesante. Pude consultar entrevistas extensas a reconocidos músicos de blues afroamericanos como Lowell Fullson (Aldin, 1994) y Junior Wells (O'neal, 1995), entre otros, y también reportajes en profundidad –como el de la escena de blues de Houston, Texas (VV.AA, 1997). Por su parte, la compra de números actuales de *Big City Rhythm & Blues* me dio acceso a más textos sobre la tradición del blues, entre los

[26] Limnios (2014b) también me entrevistó a través del email en tanto "escritor musical e investigador español" y "administrador de la página web *BluesVibe*". Sus preguntas me dieron la oportunidad de reflexionar sobre mi vinculación con la música popular, mi investigación y mis impresiones sobre el blues y la música afroamericana.

[27] Las reseñas en inglés de discos españoles son muy poco habituales por lo que este tipo de textos merecen ser destacados.

[28] Mi experiencia como periodista musical se remonta a 2010, cuando inicié colaboraciones con la revista *Mondo Sonoro* (Comunidad Valenciana), la web estadounidense *All About Jazz* y, posteriormente, las revistas *Ruta 66* y *Efe Eme*. Por exponer el vínculo entre la investigación y el periodismo destacamos el artículo sobre la historia del blues y el folk en Austin publicado en *Ruta 66* (Pedro, 2011a).

que destaca un reportaje polifónico sobre la guitarra blues de Texas (VV.AA., 2010), que incluye perfiles biográficos y estilísticos, así como testimonios directos e indirectos de un gran número músicos de referencia.[29]

Al remitir a la compleja tradición del blues (ese gran imaginario parcialmente común para participantes comprometidos de las escenas estudiadas), estos textos constituyen un lugar de aprendizaje especializado sobre el género, que contribuye a una base de conocimientos sobre el blues que es necesaria para realizar una investigación de estas características con el debido rigor. ¿Cómo podríamos alcanzar los objetivos planteados sin conocer la historia del blues con cierta profundidad? Generalmente, los músicos y aficionados al blues de las escenas estudiadas tienen un amplio conocimiento sobre la diversidad de subgéneros y músicos de blues, de modo que todo este conocimiento es útil para comprender e interpretar las acciones, conversaciones y comportamientos de los participantes con la mayor precisión posible. Al mismo tiempo, un conocimiento profundo del blues nos proporciona una mayor diversidad de ejemplos potenciales, que pueden afirmar o cuestionar ciertos discursos observados durante la investigación. Por último, cabe reiterar que la contabilización y el uso variable de las fuentes consultadas se ha desarrollado en función de los objetivos de la investigación en Austin y Madrid. Así, la atención a los discursos sobre el blues en la prensa musical estadounidense y española forma parte de la sedimentación de un archivo de conocimiento sobre el género y sobre su lugar en la música popular y en la prensa musical, que me permitirá expandir ciertas líneas de investigación en el futuro.

3.1.5. Lugares de documentación en Austin y Madrid

Como he señalado al principio, además de fuentes periodísticas y documentales (textos verbovisuales, sonoros y audiovisuales), he consultado una serie lugares de documentación durante la investigación en Austin y Madrid. La siguiente tabla-resumen indica el número total de bibliotecas, centros y museos visitados durante la investigación, así como el total de su suma (18). Los detalles pueden consultarse en el Anexo 1.

Lugares de documentación	Austin	Madrid	Total
Bibliotecas	3	6	9
Centros	4	3	7
Museos	2	0	2
Total	9	9	18

En términos cuantitativos, destaca el número de bibliotecas consultadas (9), 3 en Austin y 6 en Madrid. Esta asimetría se debe a que, mientras en Austin la consulta bibliográfica giró en torno a los fondos de la biblioteca de Bellas Artes (Fine Arts Library), la biblioteca central PCL (Perry-Castañeda Library) y la biblioteca pública de Austin (Faulk Central Library), en Madrid consulté una mayor variedad de bibliotecas universitarias, además de la Biblioteca Nacional de España, para cubrir distintos aspectos de mi investigación. Entre ellas encontramos la Biblioteca de Ciencias de la Información y la de Ciencias Políticas y Sociología, propias del máster interdepartamental que cursé; la de Geografía e Historia, en cuya facultad se encuentra el departamento de Musicología; la Biblioteca María Zambrano, donde encontré un valioso libro

[29] Podemos destacar a Stevie Ray Vaughan, Albert Collins, Jimmie Vaughan, Freddie King, Clarence Gatemouth Brown, Johnny Winter, Texas Johnny Brown, T-Bone Walker, Guitar Shorty, Lightnin' Hopkins, Pee Wee Crayton, Johnny Moeller, Carolyn Wonderland y Anson Funderburgh, entre otros.

descatalogado de Vázquez Montalbán (2000) sobre la tradición musical durante el franquismo; y la de Comercio y Turismo, donde consulté libros sobre historia del franquismo (Fusi et al., 2000). Podría decirse, por tanto, que encontré una mayor dispersión de las fuentes bibliográficas relacionadas con el estudio de la música popular en Madrid que en Austin, donde existe una mayor concentración de contenidos especializados (especialmente en la Biblioteca de Bellas Artes) y también una mayor presencia de libros sobre música, tesis, discos y revistas académicas relacionadas con la música, generalmente de difícil acceso en España.

En lo que respecta a los centros de documentación consultados, encontramos cuatro en Austin y dos en Madrid. El aspecto más relevante a destacar en el caso de Austin es el trabajo de consulta bibliográfica y documental realizado en el centro universitario Dolph Briscoe Center for American History durante la estancia de investigación en la Universidad de Texas. Éste me permitió revisar y ampliar rigurosamente el conocimiento sobre el blues en Austin y en Texas a través de la consulta de la rica tradición de estudios realizados desde la etnomusicología y el folklore. En este ámbito destacan los trabajos escritos y las grabaciones sonoras y audiovisuales de autores como John Lomax (1917; 1934; 1936; 1947), Alan Lomax (1934; 1936; 1947; 1993), William Owens (1993), Tary Owens (1987) y Alan Govenar (2008). Más concretamente, la consulta sistemática de los archivos del importante folklorista local Tary Owens me permitió acceder a un amplio conjunto de documentación de difícil acceso (en ocasiones inédita), que no ha sido explotada en investigaciones previas y que otorga mayor rigor a los análisis específicos de composiciones y músicos (objetivo 6), así como al conocimiento sobre el desarrollo de la escena de blues en Austin (objetivos 2, 3, 4 y 5b). Además, la visita al Harry Ransom Center (también de UT) me permitió consultar las entrevistas y grabaciones del escritor y activista John Beecher a músicos de blues como Babe Stovall y Lee Jackson. En el ámbito *online*, cabe destacar la consulta de exposiciones dedicadas a la tradición musical y artística de Texas (Dolph Briscoe Center); a las escenas de rock psicodélico y de Antone's (Austin Popular Culture Center); a la historia urbana de Austin (Austin History Center); y a la comunidad afroamericana (Dolph Briscoe Center).

Por su parte, la visita a centros de documentación en Madrid ha incluido al Círculo de Bellas Artes, donde asistí a una exposición fotográfica sobre el jazz (estadounidense); al Centro Cultural Conde Duque, donde se expusieron documentos periodísticos del diario *ABC* relativos a los orígenes del jazz en Madrid; y al Espacio Función Lenguaje (Centro de Literatura Aplicada), donde hubo una exposición de pintura dedicada al *bluesman* Howlin' Wolf. También podemos referirnos a las exposiciones de blues organizadas por la SBM y ubicadas en locales de música en vivo como la Taberna Alabanda.[30] Por último, las visitas a museos también han sido más significativas en Austin que en Madrid. En la capital de Texas contabilizamos dos museos (Texas Music Museum, mencionado previamente, y George Washington Carver Museum & Cultural Center, dedicado a la historia afroamericana); en la capital española (gran centro de los museos de arte) no encontramos ningún museo relacionado explícitamente con la música popular o con el blues.

[30] Por ejemplo, la exposición de acuarelas de blues de Enrique Arranz (25/11/2012–01/07/2013) y la exposición fotográfica de Agustín Bertol, Alex Rodríguez Cruz y Jorge Biancotti.

3.2. Etnografía

Paralelamente a la fase de documentación, he realizado una investigación etnográfica de las escenas de blues en Austin y Madrid, centrada en comprender las formas en que los participantes se relacionan entre sí y construyen colectiva y cotidianamente el sentido sobre el blues y sobre sus respectivas escenas musicales. Como he avanzado, se trata de una etnografía multi-situada, presencial (*offline*) y virtual (*online*), orientada a los objetivos planteados y dotada de una perspectiva intermedial que alberga la combinación de narraciones etnográficas, testimonios directos, grabaciones audiovisuales y cartografías musicales *online*.

En consonancia con su planteamiento, esta investigación etnográfica se ha basado en los desplazamientos físicos a Austin y Madrid, puesto que en ellas se localizan las escenas de blues estudiadas. Como he señalado en la introducción, he realizado dos estancias en la Universidad de Texas en Austin, una de cinco meses como estudiante de licenciatura y otra de tres meses como investigador pre-doctoral. Por otra, he estado viviendo y estudiando en Madrid desde septiembre de 2011, año en que cursé el máster de análisis sociocultural en la UCM, hasta la actualidad. A lo largo de este tiempo, he combinado la etnografía *offline* en mi ciudad de residencia con la *online*, aplicada de manera conjunta como herramienta de seguimiento continuo a las escenas de ambas ciudades. En la siguiente tabla puede apreciarse la cronología general de la investigación etnográfica. Cabe aclarar que la dedicación a la etnografía ha sido variable, pasando de una fase intensiva –caracterizada en buena medida por la asistencia constante a conciertos de blues– a una más selectiva –ilustrada, por ejemplo, en mi integración en la junta directiva de la Sociedad de Blues de Madrid durante aproximadamente un año y medio (24/02/2015–20/09/2016). A su propia manera, esta gradación también ocurre en la dimensión *online* de la investigación etnográfica, donde una fase de observación y participación más pausada sucede a otra más incisiva. (Volveremos a referirnos al tránsito de una fase intensiva a una fase selectiva de la etnografía en el siguiente apartado sobre la observación participante).

Etnografía multi-situada: de fase intensiva a fase selectiva		
	Austin	Madrid
***Offline*:**	05/08/2010–20/12/2010 29/02/2016–01/06/2016	15/09/2011–29/02/2016 15/09/2017–15/08/2017 10/01/2018–01/06/2018
***Online*:**	15/08/2010–01/06/2018	25/09/2011–01/06/2018

La etnografía es un método de investigación sociocultural predominantemente cualitativo, que se basa en la observación, descripción e interpretación de una cultura o modo de vida particular en la que un investigador se adentra durante un periodo de tiempo relativamente extenso. Etimológicamente, el término "etnografía" proviene del griego y remite literalmente a la idea de "descripción del pueblo": *ethnos* significa "pueblo" o "tribu" y *grapho* significa "escribo". En el ámbito académico, "etnografía" se refiere tanto a la realización práctica de la investigación cualitativa (metodología) como a la creación de un determinado tipo de texto (escritura), construido a partir de "descripciones densas" (Geertz, 2003) sobre lugares, sujetos

sociales y experiencias vividas por el investigador en el campo.[31] Ciertamente, como señalan James Clifford y George Marcus (1986: 3) desde la antropología, ha habido un buen número de etnógrafos influyentes como Clifford Geertz, Victor Turner, Mary Douglas, Claude Lévi-Strauss y Zora Neale Hurston, entre otros, que han mostrado interés por la teoría y la práctica literaria. James y Marcus (1986: 26) conciben la etnografía como "una actividad textual híbrida que atraviesa géneros". Por su parte, el investigador Barry Shank, autor de una etnografía sobre la escena del rock 'n' roll en Austin, la describe como "una práctica cultural, una escritura que surge de algún lugar entre la literatura y las ciencias sociales" (1994: XII).

En contraste con otras metodologías científicas marcadas por la clara separación y distancia entre el investigador y el objeto de investigación, la etnografía plantea y exige la interacción continuada del investigador con los sujetos estudiados; informantes a través de los cuales recoge datos, realiza interpretaciones y obtiene conocimientos de primera mano sobre fenómenos socioculturales en acción. No obstante, la distancia social entre el etnógrafo y la colectividad estudiada ha sido objeto constante de reflexión metodológica. Por su tradicional vinculación con el estudio de la diferencia cultural, la etnografía se ha caracterizado históricamente por el desplazamiento del investigador, bien a comunidades exóticas de sociedades "primitivas" o a mundos sociales particulares geográficamente cercanos, pero difícilmente descifrables a través de otras metodologías. En cierta medida, el trabajo de campo es un proceso de desmantelamiento de presupuestos y prejuicios de partida, marcado por la tensión entre dos polos: la neutralización del etnocentrismo y/o sociocentrismo; y la superación de un posible *shock* cultural (Velasco y Díaz de Rada, 2006: 29).[32] El etnógrafo, en tanto instrumento principal de la investigación empírica, debe partir de una posición de extrañamiento, escucha atenta y aprendizaje de los propios sujetos estudiados.[33] Este tipo de relación, en la que el investigador supuestamente experto adopta un rol de estudiante de sus informantes, conlleva también un importante grado de responsabilidad, ética y respeto hacia los sujetos estudiados, pues la cooperación y aportación de otros es crucial en toda etnografía (Murchison, 2010: 16).

Una de las operaciones clave de la investigación y la escritura etnográfica es la traducción cultural y la creación textual que conllevan. La tarea del etnógrafo es observar, participar y analizar un conjunto de acciones humanas y representaciones socioculturales para, en última instancia, traducir y reconstruir su sentido en un texto escrito de acuerdo con determinadas convenciones académicas. Mientras el traductor lingüístico se encuentra con una serie de discursos específicos articulados en textos, el etnógrafo como traductor cultural debe

[31] Geertz (2003: 21) toma el concepto de "descripción densa" de Gilbert Ryle. Señala que "la etnografía es descripción densa" y que "lo que en realidad encara el etnógrafo (…) es una multiplicidad de estructuras complejas, muchas de las cuales están superpuestas o enlazadas entre sí, estructuras que son al mismo tiempo extrañas, irregulares, no explícitas" (*Ibíd.*: 24), que deben ser traducidas por el etnógrafo. Velasco y Díaz de Rada (2006: 47) retoman la idea para señalar que la descripción densa va "más allá de los hechos en bruto" y que "las conductas y los espacios, presentados en secuencia descriptiva, plasman significativamente la cultura porque ponen en evidencia las *reglas del juego* en cada caso".

[32] El desplazamiento etnográfico exige el "reconocimiento y neutralización de los prejuicios etnocéntricos de partida: visiones, valoraciones, juicios, percepciones cristalizadas y hábitos instalados que interfieren en el conocimiento y comprensión de la cultura objeto de estudio" (Velasco y Díaz de Rada, 2006: 29). El supuesto del etnocentrismo se toma como punto de partida en el estudio de sociedades "primitivas" "incuestionablemente diferentes"; el del sociocentrismo como para el de la propia sociedad (*Ibíd.*).

[33] Díaz de Rada (2010: 4-5) define el extrañamiento como "esa actitud imprescindible en etnografía (…), que consiste en acercarse a las prácticas sociales teniendo en cuenta que éstas no son el resultado automático de la naturaleza humana", sino "el resultado de prácticas de convencionalización".

construir un discurso representativo, coherente y, hasta cierto punto, "nuevo" a partir de discursos y prácticas diversas con significados tanto explícitos como implícitos (Asad, 1986: 160). En este sentido, Velasco y Díaz de Rada (2006: 36) hablan de la "magia del etnógrafo" para referirse a la "transformación de una masa caótica de datos producidos en el transcurso de la interacción diaria con los nativos" en un "discurso coherente y unitario". Por su parte, Shank (1994: XII) señala que la etnografía "no es una reducción de práctica a texto, ni siquiera una traducción entre estos modos, sino que también sostiene la carga de la creación". Con ello, se refiere tanto al proceso creativo de la escritura como a los efectos que la propia investigación etnográfica ejerce inevitablemente sobre su objeto de estudio. Así, cabe considerar que la etnografía "teje nuevas conexiones entre hilos preexistentes de una red cultural, cambiando [potencialmente] no solo la forma de la red, sino la dirección, el significado, [y] el valor de los hilos" (*Ibíd.*). Es decir, que a través de interpretaciones y textos, la investigación etnográfica adscribe nuevas capas significantes a su objeto de estudio.

A partir de una revisión de la evolución histórica y disciplinar de la etnografía, iremos viendo el tipo de objetos de estudio y de discusiones que la han caracterizado. Será un trayecto necesariamente selectivo, trazado estratégicamente desde la antropología clásica hasta los estudios de música popular. Enfatizaremos la importancia etnográfica de comprender la realidad sociocultural desde las experiencias de los participantes; de ser capaces de adaptarse al contexto estudiado de forma dinámica, estando tanto dentro como fuera, siendo miembro y extraño; y de desarrollar finalmente una investigación intersubjetiva y polifónica, alimentada por diversas voces.[34] Posteriormente, detallaré el uso particular de las técnicas etnográficas empleadas: observación participante; realización de entrevistas; grabación y difusión audiovisual; y creación de cartografías musicales *online*.

3.2.1. Etnografía clásica, cultura afroamericana y etnomusicología

El método de investigación etnográfico fue desarrollado a finales del siglo XIX y principios del siglo XX en el ámbito de la antropología cultural. Como señala Murchison (2010: 5), su origen en este contexto particular estuvo marcado por una serie de circunstancias clave que incluyen el imperialismo europeo, la expansión de EE.UU. y la reproducción de nociones dominantes sobre "raza", etnicidad y género, que habitualmente situaban a los varones blancos en posiciones de privilegio y poder, y a los "otros" marginales o colonizados en posiciones de opresión y subordinación. No obstante, la propia etnografía surgió como una metodología capaz de aprehender, traducir y representar sistemas y valores sociales extraños de una manera más realista y precisa, trascendiendo potencial y críticamente los relatos distorsionados sobre culturas no-occidentales, que se realizaban desde una óptica más distante y etnocéntrica.

La llamada "etnografía clásica" se caracterizó por el desplazamiento de investigadores occidentales a sociedades "primitivas", "exóticas" y supuestamente "simples" y aisladas, de las

[34] En la etnografía, "la persecución de la objetividad" es reformulada en "la capacidad de formar inter-subjetividad" (Velasco y Díaz de Rada, 2006: 30-32). Ésta "solo se alcanza por medio de una directa e intensa comunicación entre el investigador y los nativos" y se basa en el acceso a la construcción de sentido y a los procesos comunicativos del grupo estudiado (*Ibíd.*). Basándose en la distinción de Spradley entre el participante ordinario y el observador participante, Vallés (1999: 150) señala que el observador participante vive la "experiencia desde dentro y desde fuera de escena, desde la doble condición de miembro y extraño".

cuales se trataba de hacer un relato holístico basado en la inmersión en primera persona.[35] Entre la interesante variedad de autores fundacionales y obras representativas podemos destacar a: Franz Boas (1920), "padre" de la antropología estadounidense, que defendió el relativismo cultural y se opuso del racismo científico; Bronislaw Malinowski (1986 [1922]), impulsor de la antropología social británica que realizó investigaciones en las islas Trobriand (Nueva Guinea); Margaret Mead (1993 [1928]), que investigó el desarrollo social y sexual de las adolescentes en Samoa; Gregory Bateson (1990 [1936]), que estudió a la tribu de los Iatmul en Nueva Guinea; Evans-Pritchard (1940), que analizó a la sociedad africana de los nuer; y Ruth Benedict (2005 [1946]), que se centró en la sociedad y cultura japonesa durante el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Aunque pioneros y tremendamente influyentes, este tipo de trabajos y aproximaciones etnográficas han sido rebatidas y cuestionadas desde la propia antropología y desde otras disciplinas.

Las críticas a la etnografía clásica se han centrado principalmente en el etnocentrismo, la concepción de "cultura" que proyectan y en la escasa discusión sobre las técnicas y estrategias empleadas. Así, Murchison señala que la etnografía clásica concibió la cultura como un constructo bien definido y relativamente homogéneo, y que su tendencia a esencializar a los grupos culturales estudiados se relacionaba con la "fascinación de la antropología por la diferencia cultural, la distancia geográfica y el espíritu exótico" (2010: 7). También critica la falta de atención a la variación y al conflicto intra-grupal, así como la falta de explicaciones sobre los procesos de acceso al campo y de desarrollo de entendimiento con distintos miembros de una comunidad.[36] Por su parte, la investigadora en música popular Sarah Cohen (1993: 124) critica la tendencia de los antropólogos clásicos a verse a sí mismos como observadores objetivos y neutrales. En contraste, aboga por una visión dialógica de la etnografía, donde el investigador que accede al campo se incorpora a una conversación histórica en curso, en la que las relaciones y prácticas son conformadas por el contexto social (*Ibíd*.).[37]

El trabajo etnográfico de la antropóloga, folklorista y escritora afroamericana Zora Neale Hurston resulta particularmente interesante para ampliar, problematizar y contradecir algunas de las características y limitaciones atribuidas generalmente a la etnografía clásica. Además, nos permitirá entender las relaciones entre la antropología clásica, la etnomusicología y los estudios sobre el blues como folklore (afro)americano. Representante del movimiento estético afroamericano *Harlem Renaissance* y discípula de Franz Boas en la Universidad de Columbia (Nueva York), Hurston realizó investigaciones etnográficas en comunidades afroamericanas del sur de EE.UU. (Florida, Louisiana y Alabama) a finales de los años 1920.

[35] La "etnografía clásica" se identifica principalmente con las investigaciones antropológicas de desplazamiento a comunidades geográficamente lejanas (Murchison, 2010: 4-7). En cambio, la etnografía sociológica de Chicago –pese a coincidir en el mismo periodo histórico (años 1920 y 1930)– se distingue por su investigación en la propia urbe y a menudo se considera parte (y origen) de la etnografía contemporánea (*Ibíd*.: 8-11). Basándonos en el solapamiento temporal entre estos dos tipos de etnografía, así como en obras pioneras "en casa", problematizamos su distinción tajante porque, desde la perspectiva actual, ambas categorías forman parte de la era de la etnografía clásica y porque la crítica generalizada al periodo clásico afecta tanto a las obras antropológicas como a las sociológicas, que frecuentemente son mucho más desconocidas.

[36] Murchison (2010: 11) destaca que Boas (1920) sí incidió teóricamente en la importancia del dinamismo social y en la necesidad de estudiar la historia y el cambio, pero señala que este reconocimiento no se tradujo en una centralidad de estas cuestiones en la práctica etnográfica hasta más tarde.

[37] La argumentación de Cohen remite a los planteamientos dialógicos de Bajtin (1989), que son de gran relevancia para este trabajo.

Financiada por la filántropa blanca Charlotte Osgood, patrona del "Renacimiento de Harlem", Hurston viajó a Nueva Orleans en 1928 y participó en diversos rituales de vudú (*hoodoo*), integrándose intensamente con los sujetos analizados. Sus experiencias etnográficas fueron publicadas en *The Journal of American Folklore* (Hurston, 1931) y también en la obra *Mules and Men* (1935), donde –a partir de su investigación en el pueblo donde creció, Eastonville (Florida)– abordó temas como la explotación sexual de las mujeres afroamericanas por parte de amos blancos.

Hurston fue colaboradora del influyente etnomusicólogo y folklorista Alan Lomax, una figura fundamental en los estudios sobre el blues, cuya importancia es unánimemente reconocida por investigadores y aficionados alrededor del mundo. En 1935, con veinte años, Alan escribió a Zora Neale Hurston invitándola a participar en las investigaciones de campo que su padre John Lomax y él hacían en el sur de EE.UU para la Biblioteca del Congreso de Washington. Hurston y la profesora Mary Elizabeth Barnicle (New York University) se reunieron con Alan Lomax (por primera vez sin su padre) en Georgia e hicieron investigaciones en comunidades afroamericanas de este estado y de Florida. Como explica el profesor emérito de antropología y estudios afroamericanos John Szwed (2010: 79), Lomax, Barnicle y Hurston formaban un "extraño trío" para viajar por el sur durante la era de *Jim Crow*, puesto que las relaciones inter-"raciales" estaban perseguidas.[38] El rol de Zora Neale Hurston en la investigación era precisamente el de "introducir a los demás en la cultura negra desde dentro y guiarles en el trabajo de campo" (*Ibíd*.). Es decir, que por su identidad afroamericana y su origen sureño, Hurston era percibida como una investigadora "nativa" capaz de acceder a los aspectos más ocultos de las comunidades y los rituales estudiados. De este modo, su posición trascendió positivamente tanto la tradicional distancia y contraste entre el investigador y su objeto de estudio (y con ello la supuesta necesidad de viajar a comunidades lejanas), como las limitaciones que la barrera "racial" imponía a los investigadores blancos en la obtención de información sobre la comunidad afroamericana.

Las reflexiones de Zora Neale Hurston sobre las dificultades reales del diálogo intercultural entre blancos y negros en el contexto estadounidense, así como sobre la resistencia de los afroamericanos, resultan particularmente interesantes:

> El folklore no es tan fácil de recoger como parece. La mejor fuente es donde menos influencias externas hay y esta gente, normalmente desfavorecida, es la más tímida. A veces son más reacios a revelar aquello por lo que vive el alma. Y el negro, a pesar de sus abiertas carcajadas y su aparente aquiescencia, es particularmente evasivo. Usted ve que somos un pueblo educado y no le decimos a nuestro interlocutor: "¡Fuera de aquí!" Sonreímos y le decimos algo que satisface a la persona blanca porque, sabiendo tan poco de nosotros, no sabe lo que se está perdiendo. El indio se resiste a la curiosidad con un silencio pétreo. El negro ofrece una resistencia de colchón de plumas, es decir, dejamos entrar la sonda, pero nunca sale. Se sofoca bajo mucha risa y bromas.
>
> La teoría detrás de nuestra táctica: "El hombre blanco siempre está tratando de conocer los asuntos de los demás. Está bien, voy a poner algo afuera de la puerta de mi mente para

[38] Szwed (2010: 81) cuenta que, al adentrarse en el estado de Florida, Hurston sugirió que Lomax y Barnicle se pintaran la cara de negro con aceite de nuez para ocultar que estaban cruzando todas las barreras sociales del sur. Inicialmente, Alan se opuso, alegando que los negros les reconocerían como falsos, pero Hurston replicó que no estaba preocupada por los negros sino por los blancos, y que ese disfraz sería suficiente para mantenerlos alejados. No obstante, el sheriff blanco de Maitland (pequeña localidad de Florida, de mayoría afroamericana) arrestó a Alan por su acto minstrel, iniciando así una serie de incidentes con las leyes de *Jim Crow*.

> que él juegue y maneje. Puede leer mi escritura pero seguro que no puede leer mi mente. Pondré este juguete en su mano, y él lo tomará y se irá. Entonces diré mi palabra y cantaré mi canción" (Hurston, 2008: 2-3 [1935]).

Hurston se refiere a la característica resistencia velada de los afroamericanos durante la era de *Jim Crow*; una resistencia interior oculta tras una máscara tragicómica que, a pesar de reconfortar provisionalmente al poderoso, sirve para restringir sus saberes, preservar la intimidad propia y seguir hacia adelante. Su discusión sobre la identidad afroamericana recuerda a la expresión "llevar la máscara" (*wear the mask*), cuyo uso sigue presente en la comunidad afroamericana para referirse a la actuación social (en el sentido teatral de Goffman, 1993) que los ciudadanos negros ponen en práctica en situaciones donde están en minoría y sienten la hegemonía "blanca".[39] También remite a la idea de una "doble conciencia afroamericana", planteada por el reconocido intelectual W.E.B. Du Bois (2012 [1903]): "Uno siempre siente su dualidad, –un Americano, un negro; dos almas, dos pensamientos, dos luchas irreconciliables; dos ideales enfrentados en un cuerpo oscuro, cuya obstinada fuerza le impide despedazarse" (Du Bois, 2012: 9). Du Bois se refiere a un tipo de sujeto e identidad divididos y en permanente tensión existencial por la "lucha irreconciliable" entre el afroamericano como americano y el afroamericano como negro en un contexto de discriminación "racial". Además, la referencia a la "obstinada fuerza" de los afroamericanos remite al desarrollo del blues como expresión sociocultural y artística catártica, como canto herido pero liberador.

Además de contravenir la lógica del desplazamiento a comunidades "exóticas" geográficamente lejanas (si bien la fascinación por el otro sigue siendo fundamental), las experiencias etnográficas de Hurston y Lomax sobre la cultura afroamericana extienden uno de los presupuestos básicos de la etnografía clásica, el hecho de que el investigador debe tratar de integrarse al máximo en el grupo estudiado para obtener la perspectiva interna (*emic*) de los *insiders* (Murchison, 2010: 6). En ese proceso, la identidad y el saber de Hurston sirvieron para trascender, al menos momentáneamente, la barrera "racial" y la máscara afroamericana. Por su habilidad en el campo y su estilo personal, Hurston se convirtió en una figura inspiradora para el joven Lomax, quien la describió de la siguiente manera: "[Zora Neale Hurston] no era una científica reservada sino una narradora [*raconteur*], una cantante y una bailarina que podía hacer que la cultura de su gente cobrase vida intensamente. Pues con gusto preciso y un amor científico por el dato, ella abrió el camino al mundo del folklore negro" (Szwed, 2010: 78). Su apasionada descripción sobre Hurston enfatiza el componente creativo y artístico de la etnografía, así como su compatibilidad con la investigación rigurosa. No obstante, también hubo quienes criticaron sus resultados por considerarlos demasiado subjetivos y literarios (*Ibíd.*: 80).

En casos como este, nos alineamos con aquellos que como el sociólogo Paul Atkinson (1990: 1), interesado en la "construcción textual de la realidad", destacan que las características literarias y retóricas de un texto etnográfico no debilitan de ninguna manera su credibilidad y

[39] El significado de la expresión fue plasmado en el poema "We Wear the Mask" del escritor afroamericano Paul Laurence Dunbarn (1896). Es una reflexión en primera persona del plural que afirma el uso de la máscara como estrategia de representación personal, búsqueda y preservación de un mundo propio: "¿Por qué debería el mundo saber demasiado sobre nuestras lágrimas y suspiros? No, deja que solo nos vean mientras llevamos la máscara". El poema incluye referencias al canto como expresión de júbilo y resistencia frente a las dificultades: "Cantamos, pero oh el barro es vil bajo nuestros pies, y larga es la milla. / Pero deja que el mundo imagine otra cosa / ¡Nosotros llevamos la máscara!" El uso de la máscara frente al mundo que les oprime implica también la posibilidad de librarse de ella en las interacciones interpersonales y sociales intragrupales, en la necesaria constitución de un mundo propio, apto tanto para la celebración y el placer como para la reflexión, la resistencia y la asociación colectiva.

estatus académico. Antes bien, el reconocimiento de la retórica (entendida como el modo de presentar un objeto para que lo veamos de una determinada manera, bajo una luz determinada) contribuye al fortalecimiento de nuestro conocimiento sobre la disciplina. Siendo consciente de su inevitable intervención personal, el etnógrafo debe buscar la intersubjetividad, debe investigar un objeto sociocultural (necesariamente intersubjetivo) y "poner los propios sistemas de percepción *informados por una mirada teórica* (*etic*) al servicio de la interpretación de un fenómeno *producido por una diversidad de intérpretes*" (Díaz de Rada, 2012: 21).[40]

3.2.2. Etnografía urbana y expansión multidisciplinar

El desarrollo de la sociología de Chicago durante los años 1920 y 1930 propició nuevas formas de etnografía centradas en la ciudad como contexto complejo en el que estudiar los comportamientos humanos y su relación con estructuras sociales y factores urbanos emergentes: "En estas grandes ciudades, donde todas las pasiones, todas las energías de la humanidad son liberadas, estamos en posición de investigar los procesos de la civilización, por así decirlo, bajo un microscopio" (Park, 1928: 890). De este modo, la ciudad –inmersa en profundas transformaciones vinculadas al creciente industrialismo y a los movimientos migratorios– se concibió como un escenario de investigación fundamental, un intrincado microcosmos a desentrañar, que conforma y a la vez es conformado por sus habitantes. Examinando la relación dialéctica entre ciudad y ciudadanos, estas perspectivas se opusieron a los planteamientos sociológicos y científicos basados en las características genéticas y personales de los sujetos. Transformaron la etnografía "clásica", contribuyeron a una mayor aceptación de las investigaciones etnográficas locales o "en casa" y desarrollaron técnicas fundamentales como la observación participante, mostrando su utilidad para investigar grupos sociales y temas que no eran accesibles mediante técnicas sociológicas tradicionales como la encuesta (Murchison, 2010: 8).

Entre los trabajos pioneros encontramos estudios sobre una variedad de sujetos, grupos y contextos urbanos considerados marginales o desviados de la norma dominante: *hobos* (Anderson, 2014 [1923]); pandillas callejeras (Trasher, 1927); guetos (Wirth, 1998 [1928]); barrios italoamericanos (Whyte, 1971 [1943]) y afroamericanos (Cayton y St. Clair Drake, 2015 [1945]). El trabajo de Nels Anderson sobre la vida de los trabajadores migrantes sin hogar (*hobos*) resulta especialmente interesante para la discusión metodológica de la etnografía y también para nombrar a esta figura clave en la historia del blues (que discutiremos en profundidad en el análisis de canciones). A partir de sus experiencias como *hobo* –que se remontaban a su situación familiar como descendiente de emigrantes suecos–, Anderson elaboró un trabajo sobre la naturaleza de este particular sujeto, así como sobre sus actividades, lugares de socialización, viajes y códigos intra-grupales.[41]

[40] Díaz de Rada (2012: 20) insiste en que "cualquier fenómeno social que un etnógrafo toma por objeto de observación es el resultado de acciones emprendidas por agentes que siguen o constituyen reglas desde sus respectivos universos *emic* de acción. Olvidar esta propiedad fundamental de los fenómenos sociales es el camino directo hacia una falaz naturalización de la vida social, y puede conducirnos a aceptar, por omisión, que los fenómenos institucionales de la vida humana (construidos a base de reglas convencionales) están ahí como si hubieran surgido de la nada".

[41] Las alusiones directas a la población afroamericana son limitadas y no hay referencias explícitas al blues, lo cual no resta interés al libro, pues el énfasis está en el estilo de vida *hobo*, esencialmente común. Hay que considerar que en 1923 el conocimiento del blues entre la población blanca estadounidense era todavía muy limitado y la división social entre blancos y negros estaba, generalmente, muy marcada.

En la nueva introducción a su obra, Anderson (2014: xiii) insiste en aclarar que, aunque siguió la técnica de la observación participante, no lo hizo al modo de la definición teórica canónica:

> No descendí al campo, asumí el rol ahí, y después ascendí para deshacerme del polvo. Estaba en proceso de salir del mundo hobo. Usando una expresión hobo, la preparación del libro era una forma de "ir tirando", e ir ganándome la vida mientras salía. El rol me era familiar antes de que empezase la investigación. En el ámbito de la sociología y la vida universitaria estaba moviéndome hacia un nuevo rol (Anderson, 2014: xiii).

De esta manera, Anderson expone la distancia entre una formulación teórica ideal de la observación participante (basada en la distancia sociocultural y el desplazamiento) y la realización práctica de la investigación etnográfica en contextos urbanos complejos, geográficamente cercanos pero socioculturalmente por descubrir. Además, si bien su investigación sobre los *hobos* antecede 70 años al concepto de "etnografía multi-situada" (Marcus, 1995), el concepto es muy útil para describirla (lo cual confirma su carácter pionero). Anderson viajó por distintos lugares, asumió un estilo de vida itinerante y marginal, e indudablemente examinó "la circulación de significados culturales, objetos e identidades en un espacio-tiempo difuso" (Marcus, 1995: 96).[42] Por tanto, su caso –como el de Zora Neale Hurston– pone en tela de juicio generalizaciones críticas a la etapa "clásica" de la etnografía, que terminan por constreñir la diversidad y el valor de los trabajos pioneros realizados al describirlos de una manera excesivamente parcial. Al mismo tiempo, no es casualidad que tanto Zora Neale Hurston como Nels Anderson hayan sido figuras, en cierta medida, marginales en la academia.[43]

A partir de los años 1960 y 1970, el uso de la metodología etnográfica en el ámbito de la comunicación contribuyó a consolidar la tradición de la "etnografía de la comunicación", formada por una variedad de investigaciones de distinta naturaleza y objeto. Destaca la atención a "distintos códigos y estilos de habla, al análisis de eventos particulares de habla (ej. felicitaciones y narraciones), y al rol del habla en contextos específicos de la vida social y cultural" (Maxwell, 1990: 9). Entre los múltiples ejemplos podemos mencionar trabajos clásicos sobre relaciones entre habla, cultura y masculinidad (Philipsen, 1975), así como sobre los procesos de producción periodística (Tuchman, 1978; Fishman, 1980). Además, el desarrollo de internet y de las tecnologías digitales de la información y la comunicación ha impulsado nuevas aplicaciones de la etnografía en los mundos virtuales (Mason, 1996; Hine, 2004). Entre la gran variedad de investigaciones recientes me remito a dos tesis defendidas durante mi estancia en el Departamento de Periodismo III, que ilustran la fructífera adaptabilidad de la metodología etnográfica y el arraigo de esta metodología en el grupo de investigación "Semiótica, Comunicación y Cultura". Israel Márquez (2013) analizó la constitución de cibermundos y migraciones digitales a través de una "ciberetnografía multi-situada". Por su parte, Israel Rodríguez (2015: 110) utilizó la etnografía *online* como "recurso complementario" de su etnografía *offline* sobre el periodismo en Puerto Rico. En mi caso, la investigación de las escenas de Austin y Madrid partió de la etnografía presencial (*offline*), pero la investigación

[42] Por ejemplo, Anderson distingue entre zonas como "*stem*" y "*main drag*", situadas en *Hobohemia* (principal lugar de pertenencia y socialización del *hobo*, ubicado en una zona céntrica), y *"jungles"* (lugares periféricos, frecuentemente situados en las proximidades de estaciones de tren, en los que los *hobos* se relajan leyendo y contando historias, preparándose para un nuevo viaje).

[43] Véase Patterson (2005) y King (2008) para profundizar en el caso de Zora Neale Hurston. Véase Rauty (1998) para conocer la historia de Nels Anderson y el impacto de su investigación sobre en la academia.

online también ha sido fundamental, pues ambas dimensiones se encuentran estrechamente vinculadas en las prácticas cotidianas de los participantes. En esa situación, coincidimos en que "la etnografía sólo puede ejercerse tramando el conjunto de relaciones que, significativas para problemas concretos de investigación, afectan a las prácticas *on line* y a las prácticas *off line* de sus agentes sociales" (Díaz de Rada, 2010: 4).

Por otra parte, la etnografía también es una de las metodologías más características de los llamados "estudios culturales", vinculados al Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de Birmingham. La obra colectiva *Resistance through Rituals* (Hall y Jefferson, 1975), una colección de etnografías sobre subculturas juveniles en Gran Bretaña tras la Segunda Guerra Mundial (*teds*, *mods*, *skinheads*, *rastas*, *rudies*, etc.), es uno de los ejemplos más representativos. Los editores, Stuart Hall y Tony Jefferson (1977: 5 [1975]), destacan la obra *Outsiders* del sociólogo de Chicago Howard Becker (1997 [1963]) como punto de partida del trabajo. Así, se incorporan a la tradición del interaccionismo simbólico y la sociología de la desviación, y se proponen explicar la acción y reacción social a partir del estudio de la juventud como "metáfora del cambio social" (*Ibíd*.: 5-6; 17). En los estudios interdisciplinares sobre músicas populares (en parte herederos de esta tradición), la etnografía también ha jugado un papel importante, especialmente en investigaciones sobre escenas musicales urbanas (Cohen, 1991; Shank, 1994) y sobre músicos locales desconocidos para el gran público (Finnegan, 1989). Su uso ha permitido reconocer nuevas realidades artísticas y socioculturales, a menudo alejadas de grandes medios y sellos discográficos. Al mismo tiempo, al centrarse en la perspectiva interna de los participantes y en las prácticas de los músicos (más que en la industria o en los textos producidos), han permitido comprender mejor el carácter cotidiano de las asociaciones y los encuentros musicales en las ciudades contemporáneas.

Por su utilidad y aportación, así como por las áreas de conocimiento por descubrir, investigadores de reconocido prestigio como Sarah Cohen (1993: 127) han demandado un mayor uso de la etnografía en los estudios sobre música popular. No obstante, entre la producción reciente podemos destacar obras colectivas que extienden y también problematizan la tradición de estudios sobre culturas juveniles y subculturas (Bennett y Hodkinson, 2012), así como trabajos que abordan la relación entre práctica musical y contexto urbano (Grazian, 2003; Holt y Wergin, 2013). Mi etnografía se sitúa en un punto de encuentro entre los estudios sobre comunicación, etnomusicología y música popular, y toma inspiración de la antropología y la sociología. Se centra en la investigación del blues y en la construcción colectiva de las escenas musicales de Austin y Madrid, y busca alimentarse estratégicamente de la rica tradición etnográfica que sintéticamente he tratado de presentar.

3.2.3. Observación participante en las escenas de blues en Austin y Madrid

3.2.3.1. Sigue la música

La observación participante es la técnica básica fundamental de la investigación etnográfica. Consiste en interpretar y recoger datos sobre un grupo cultural determinado mediante la observación y participación en su vida cotidiana. Se basa en *estar ahí*, "donde ocurre la acción social" (Díaz de Rada, 2012: 16). La observación participante surge de la combinación de "observación" y "participación", dos posiciones de investigación *a priori* antitéticas que se conjugan y entre las cuales el etnógrafo navega estratégicamente. Al adoptar este método, explica Murchison (2010: 86-87), se busca maximizar el rendimiento de cada

postura para alcanzar una posición privilegiada, desde la que poder examinar el objeto de estudio y formular preguntas analíticas comparativas. Así, empleando distintas estrategias, ritmos y roles como investigador, la observación participante permite realizar descripciones detalladas y contextualizadas de discursos y prácticas; poner el énfasis de nuestras descripciones en la construcción de sentidos; y reconstruir conexiones entre los elementos discursivos y no discursivos presentes (García y Casado, 2008: 58).

En la etnografía realizada en Austin y Madrid he empleado la estrategia "sigue la música" (o "*Follow the Music*"), una modalidad de investigación propia planteada en relación a la clasificación de los modos de etnografía multi-situada (Marcus 1995: 105-113) y de nuestra concepción sobre las escenas musicales. Marcus distinguió distintos "modos de construcción" etnográfica, entre los que podemos destacar "*Follow the People*" ("sigue a la gente"); "*Follow the Thing*" ("sigue a la cosa"); "*Follow the Metaphor*" ("sigue la metáfora") y "*Follow the Conflict*" ("sigue el conflicto"). He llamado "sigue la música" ("*Follow the Music*") a la estrategia empleada en mi observación participante para remarcar que esta investigación etnográfica ha exigido rastrear la música como evento artístico y sociocultural de experiencias compartidas, lo cual supone acudir presencialmente a los lugares de interacción musical que conforman las escenas estudiadas y realizar un seguimiento, tanto *offline* como *online*, de los músicos representativos. De este modo, a partir de la focalización en lugares (físicamente situados y definidos por la música que programan) y músicos (en movimiento pero también asociados a determinados lugares) estamos también en disposición de "seguir" a la gente (distintos tipos de participantes), a las cosas que producen (por ejemplo, los discos que editan), a las metáforas que emplean (¿es tocar cómo hablar?) y al desarrollo de diversos conflictos (relacionados, entre otras cosas, con la competencia y la remuneración económica al músico).

La localización y encarnación del grupo o contexto estudiado, de las prácticas y los sujetos sociales que lo definen, constituye una operación clave de la observación participante, vinculada con el concepto de descripción densa:

> Al *localizar* con precisión las prácticas en escenarios concretos de acción, y al *encarnarlas* en agentes sociales concretos, el etnógrafo contribuye a adensar su descripción, que ya no es solamente un tejido de argumentos conceptuales hilados teóricamente, de forma abstracta, ni es solamente una yuxtaposición de instantáneas de práctica, meras constataciones de lo que en ese campo se hace y se dice. Localización y encarnación implican una conciencia de la *selección* de ejemplares empíricos concretos en la trama conceptual de una interpretación teórica de la cultura, una descripción interpretativa, una descripción densa (Díaz de Rada, 2010: 9).

Así, en la investigación presente es importante distinguir entre la aplicación presencial u *offline* de la observación participante y su uso *online*, si bien los dos procedimientos se han desarrollado en relación a la conceptualización de las escenas musicales y con especial atención a los procesos de reiteración y variación. En el ámbito *offline* consideramos que el estudio situado de los lugares de interacción musical constituye el pilar fundamental de la observación participante, pues éstos acogen y favorecen la multiplicidad de encuentros entre los diversos participantes de la escena (músicos, lugares, públicos, trabajadores de locales, periodistas alternativos, etc.). La comprensión de la experiencia insustituible de la música en directo, básica y necesaria en la reproducción de escenas como las estudiadas, exige que la observación participante se centre en el estudio presencial de los lugares en los que éstas se construyen colectivamente; allí donde más claramente se manifiesta lo que la escena musical representa,

donde nos topamos cara a cara con los participantes en tanto personas de carne y hueso, donde compartimos la experiencia y sentimos la vibración sonora de la música sobre nuestros cuerpos.

La selección de lugares de interacción musical se ha realizado siguiendo un proceso no aleatorio e intencional, de acuerdo con la programación y/o asociación de distintos lugares con la música blues (especialmente con su interpretación en vivo); con la construcción histórica y cotidiana de la escena; y con las dinámicas generadas en la propia observación participante. En el Anexo 2 puede consultarse el listado de los lugares de interacción musical en los que he practicado observación participante; un total de 93, 49 en Austin y 44 en Madrid. Junto a los nombres de los lugares se indican sus respectivos años de apertura, así como sus direcciones físicas y *online*. Estos datos proporcionan una dimensión espaciotemporal que consideramos fundamental en la investigación y comprensión de las escenas de blues en Austin y Madrid. Nos advierten de que cuando el etnógrafo accede al campo y entra físicamente en los lugares vinculados a las escenas observadas, se adentra en una historia musical y sociocultural en curso, en la que los participantes exponen y desarrollan sus identidades musicales. Así, entendemos la escena musical como un gran lugar, conformado internamente por una variedad de lugares y participantes que cuentan con pasado, memoria y perspectivas de futuro (si bien la dedicación de los músicos a la sucesiva planificación de bolos parece apuntar hacia un presente continuo).

Ante la gran variedad de lugares observados durante la investigación, en la siguiente tabla ofrezco un listado de los 10 locales de música en vivo más relevantes en la observación participante presencial. Están ordenados en función de su fecha de apertura, lo cual permite aproximarse a la cronología de las escenas.

Observación participante presencial: los 10 locales más relevantes	
Austin	**Madrid**
Victory Grill (1945); The Continental Club (1955); Longbranch Inn (1965-2016); Antone's (1975); Maggie Mae's (1978); Kenny Dorham's Backyard (2004); Moontower Saloon (2012); Skylark Lounge (2013); Dozen Street (2014); Big Easy Bar & Grill (2014).	Clamores Jazz (1981); La Coquette Blues Bar (1984); Café Populart (1989-2016); El Plaza Jazz Club (2000); Bogui Jazz (2005); Soul Station (2009-2013); Taberna Alabanda (2010); Intruso Bar (2011); Café Berlin (2012/2016); Bodega del Águila (2012).

A modo de introducción, podemos señalar la diversa naturaleza de los lugares observados, con distinta dedicación e intensidad, durante la investigación etnográfica. En la selección de los 10 lugares más relevantes vemos que los locales de música en vivo más históricos se encuentran en Austin (Victory Grill, 1945; The Continental Club, 1955; Longbranch Inn, 1965-2016; Antone's, 1975; Maggie Mae's, 1978) y que un 60% de ellos (12 de 20) ha abierto en el nuevo milenio, lo cual plantea una trayectoria temporal y musical notable, si bien todavía está alejada de la de los más antiguos.[44] Además, durante la investigación he presenciado cómo cerraban ciertos lugares en los que he practicado observación participante (Longbranch Inn, 1965-2016; Café Populart; 1989-2016; Soul Station, 2009-2013) y cómo otros se trasladaban por motivos forzosos (Café Berlin, 2012/2016).

Los 10 locales más relevantes de la observación participante constituyen importantes escenarios del campo de la investigación etnográfica y aparecen extensamente representados en

[44] Los locales más históricos de la selección mostrada han atravesado dificultades considerables, especialmente el Victory Grill. Antone's ha tenido cinco localizaciones y Longbranch Inn cerró en 2016. The Continental Club y Maggie Mae's son los únicos que siguen en su ubicación original.

las anotaciones y reflexiones realizadas en mis cuadernos de campo, donde la experiencia de la observación participante ha de registrarse.[45] Para garantizar la riqueza de la técnica mediante un registro atento y continuo, el cuaderno exige una labor de escritura disciplinada y reflexiva, que incluye anotaciones de diverso tipo (descriptivas, teóricas, metodológicas, etc.). El cuaderno de campo supone el registro sistemático e introspectivo de lo visto, oído y pensado durante la observación participante, y su lectura durante la investigación depara sorpresas que exponen la fragilidad de la memoria y la selectividad cambiante de nuestras percepciones (Vallés, 1999: 150). No está diseñado para su publicación, sino que funciona como una valiosa "trastienda-taller", como el instrumento de investigación óptimo para "recoger al propio investigador, por un lado, y, por otro, para captar la investigación como situación" (Velasco y Díaz de Rada, 2006: 51):

> [El cuaderno de campo] admite adelantar conclusiones especulativas, revisar ideas previas, tomar conciencia de los propios prejuicios, descubrir debilidades propias y ajenas, marearse en el desánimo o entusiasmarse con hallazgos o proyectos. Es una especie de banco de trabajo, una especie de laboratorio en donde ensayar, probar, formular hipótesis, hacer crítica teórica (Velasco y Díaz de Rada, 2006: 50-51).

Pese a la concepción unitaria que podría desprenderse de su nombre, el cuaderno de campo toma en la práctica una forma plural y fragmentada. Ordenadas cronológicamente con indicaciones de fecha y lugar, ancladas en la localización y encarnación de los sujetos observados, las anotaciones etnográficas terminan rellenando una sucesión de pequeños *cuadernos* de campo, manejables para escribir tanto dentro como fuera del campo, que traducen y vehiculan la experiencia de la investigación y que permiten hacer nuevas valoraciones e interpretaciones a lo largo del proceso, incorporándose de manera natural al trabajo final.[46] Cabe destacar que en esta investigación he escrito las notas –tanto con papel y boli en cuadernos, como con el teléfono móvil– tratando de no resultar intrusivo ni alterar las dinámicas del campo. Así, podemos señalar que como buen etnógrafo (y también como buen músico de blues) he improvisado a lo largo de la observación participante, decidiendo estratégicamente cuando tomar notas abiertamente y con naturalidad, y cuando hacerlo de una manera más discreta, "escondiéndome" provisionalmente para anotar. En este proceso también he mantenido una disposición atenta a las posibles implicaciones que el hecho de tomar notas puede tener en mi representación e identificación como etnógrafo o mero participante en el campo. Por ejemplo, si bien el etnógrafo contemporáneo puede emplear distintas tecnologías para realizar anotaciones, el acto de tomar notas en el teléfono móvil puede interpretarse socialmente de un modo distinto al de tomar notas con papel y boli. La escena de un participante-ciudadano pendiente del móvil es habitual en nuestra sociedad; apunta hacia conexiones con otros lugares físicamente alejados y puede conducir a inferencias sobre el despiste de quien la protagoniza, sobre su falta de atención, e incluso falta de respeto (si es muy prolongada o reiterativa) al evento musical que

[45] Velasco y Díaz de Rada (2006: 50; 98) distinguen entre diario de campo y cuaderno de campo, considerando que el diario es "una colección de cuadernos de campo" o un "estricto diario personal" con forma más definitiva y ordenada, mientras que el cuaderno de notas recoge el acontecer más inmediato del campo. Aquí consideramos, como Vallés (1999: 170), que diario y cuaderno de campo son sinónimos, y empleamos el término "cuaderno de campo".

[46] La tesis incluye cuatro relatos etnográficos (dos en Austin y dos en Madrid), que son reproducidos en el apartado "La inmersión etnográfica en el campo" (3.5.) y en el dedicado a las *jam sessions* (6.1.2.).

está celebrándose. Sin embargo, el comportamiento de alguien que toma notas en papel durante un concierto puede interpretarse como signo de un interés extraordinario en el concierto.[47]

Por otra parte, la observación participante toma necesariamente otras formas en el ámbito *online*, si bien el componente de presencia (en este caso virtual) en distintos lugares mantiene una importancia clave. En este sentido, como ha señalado Hine (2004: 18-19) en su planteamiento sobre la etnografía virtual, internet puede entenderse como "un lugar donde se gesta la cultura: el ciberespacio" y como un "artefacto cultural" producido por la cultura. En nuestro caso, distinguimos tres operaciones clave de la observación participante *online*, realizada en plataformas digitales (*Facebook*, *Gmail*, *YouTube*, *Spotify*, etc.) y a través de la navegación en red: (1) la amistad virtual con participantes de las escenas estudiadas a través de *Facebook*; (2) la participación en grupos temáticos de *Facebook* relacionados con el blues; (3) y la creación de una plataforma *online* propia (*Blues Vibe*), desde la cual poder compartir documentación generada en la etnografía, realizar preguntas y entablar conversaciones y relaciones virtuales con los participantes.

En primer lugar, el establecimiento de amistades virtuales a través de *Facebook* con músicos y aficionados de Austin y Madrid ha resultado fundamental para mantener una interconexión *online* permanente con los grupos estudiados.[48] Ésta posibilita el seguimiento de sus publicaciones –frecuentemente relacionadas con el blues y con la producción de conciertos en la propia ciudad– y también cierto reconocimiento de la extensión de la escena, de las interacciones entre participantes, de sus gustos, opiniones y juicios de valor, de sus representaciones identitarias. Una de las principales ventajas de la observación participante *online* (frente a la *offline*) es que los sujetos observados "hablan" –publican *posts* con contenidos musicales y personales– sin necesidad de que haya una pregunta explícita previa, sin la participación del etnógrafo en tanto conversador y potencial entrevistador. La exposición pública de textos intermediales, publicados cotidianamente por músicos y aficionados representativos de las escenas investigadas, facilita la recogida de datos y el conocimiento sobre las trayectorias de los participantes, puesto que frecuentemente sus *posts* se relacionan con su agenda, con la producción de conciertos y con sus progresos musicales. Asimismo, si en la observación participante *offline* recurrimos al cuaderno de notas para registrar nuestras observaciones y reflexiones, su aplicación *online* ha conducido al almacenamiento de *posts* de interés en la base de documentación relevante para la producción de la etnografía y el análisis de los procesos dialógicos. A lo largo del trabajo nos apoyaremos en diversos testimonios de

[47] En una ocasión (05/03/2016), tras haber tomado notas durante un concierto de Matthew Robinson & The Jelly Kings en Antone's, una joven aficionada que visitaba por primera vez el famoso club –acompañada de su madre (que era *fan* de Stevie Ray Vaughan)– se dirigió a mí diciéndome que si escribía tanto sería porque me gustaba el concierto tanto como a ella. Residentes de una localidad situada a unas dos horas en coche, ambas expresaron su amor por la música en vivo, señalando que "el blues está en el corazón de Austin". Pude observar cómo los dobles sentidos propios del género, empleados por el *bluesman* Matthew Robinson durante la *performance*, les resultaban particularmente divertidos y graciosos. Un ejemplo fue el uso de la expresión "*cookie jar*", que literalmente significa "tarro de galletas", pero que en el lenguaje popular alude al sexo de la mujer.

[48] En la política de amistades virtuales de las escenas estudiadas prevalece una actitud abierta y tolerante hacia otros usuarios, y las invitaciones y confirmaciones de nuevas amistades –especialmente entre personas que comparten amigos virtuales– son habituales y se asumen cotidianamente con naturalidad.

participantes de las escenas estudiadas, registrados en la observación participante tanto *offline* como *online*.[49]

Además, es importante destacar la participación en grupos de *Facebook* dedicados en distintas formas al blues y/o a la música popular. En ellos se reúnen aficionados al blues de distintas partes de España, Europa y el mundo, que comparten canciones, discos, comentarios sobre la música y la vida, reflexiones sobre el panorama global del blues, e incluso misiones individuales y colectivas sobre el reconocimiento y la difusión del género. El listado de los grupos –de los lugares– de *Facebook* en los que he realizado observación participante puede consultarse en el Anexo 2, donde se indican sus nombres y direcciones y se clasifican en función de su lengua definitoria (inglesa o hispana). A modo de introducción, cabe destacar dos grupos de blues altamente especializados, *The Real Blues Forum* (2011) –referente en el ámbito anglosajón– y *Blues Máfia* (2012) –referente en el ámbito español e hispanoamericano. Formados predominantemente por personas "blancas" de distintas partes del mundo, están asociados a una comprensión "purista" del blues en tanto tradición musical afroamericana, y siguen unas normas internas estrictas sobre los contenidos de las publicaciones. La interacción entre los participantes permite observar e interpretar sus discursos y comportamientos en relación a la tradición del género, la construcción de la autenticidad y la definición práctica de los límites, de las fronteras, de lo que se incluye y excluye según distintos criterios.

Por último, la investigación *online* ha tenido como eje central la web de creación propia *Blues Vibe* y su correspondiente comunidad en *Facebook*.[50] El desarrollo de estos dos lugares *online* como herramientas de trabajo ha resultado fundamental para poder compartir públicamente documentación etnográfica (entrevistas, reflexiones, relatos, vídeos, mapas, etc.); para establecer una relación de retroalimentación con los músicos y aficionados observados; y para fomentar estratégicamente la interacción cotidiana con los participantes y conocedores de las escenas estudiadas.[51] El proyecto de *BluesVibe* tenía como objetivo crear una plataforma de análisis y escritura musical capaz de ir más allá de las lógicas y las limitaciones del periodismo y la prensa musical tradicional (expuestas tanto en publicaciones *offline* como *online*). Es decir, crear una herramienta que me permitiese trascender las negociaciones y restricciones habituales de espacio, tema y estilo que condicionan la producción periodística, así como la exigencia incondicional de seguir la "actualidad" informativa, construida en base a una agenda de eventos

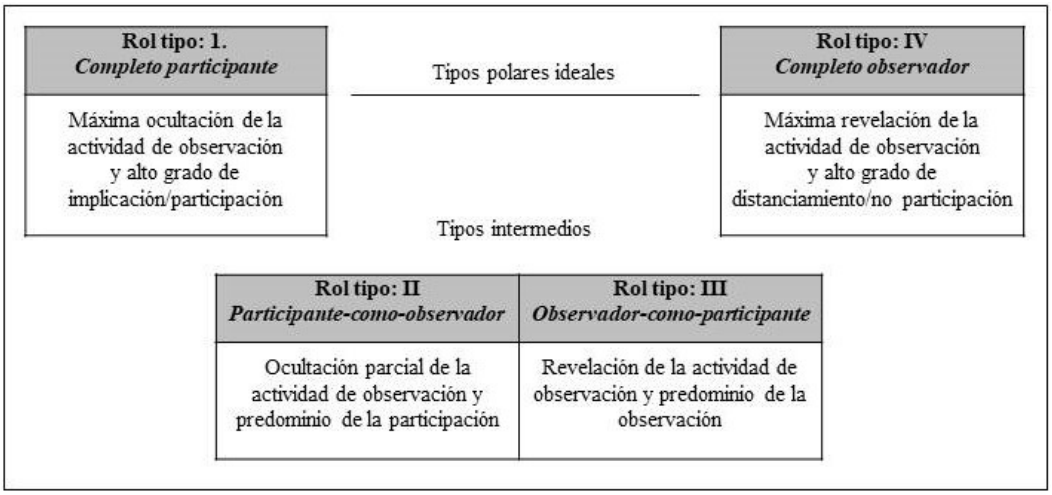
[49] Un ejemplo, al que nos referiremos en el apartado de apropiación, es que la observación participante *online* me permitió seguir y guardar un "cadena" virtual, cuyo objeto era que el usuario explicase qué 10 discos le habían influido más en su vida.

[50] *BluesVibe* se creó a través del sistema de gestión de contenidos de *Wordpress* y la adquisición del dominio https://bluesvibe.com/. El nombre *BluesVibe* (donde "*vibe*" significa "rollo" u "onda") aborda el blues desde una perspectiva amplia e inclusiva, abierta a distintos géneros con los que mantiene importantes vínculos (jazz, rhythm & blues, rock 'n' roll, soul, etc.). Partí de la creación de la comunidad *online* en *Facebook* (https://www.facebook.com/BluesVibe/), inicialmente llamada "Madrid blues". Su nombre y planteamiento suscitaron el interés y apoyo de muchos músicos y aficionados comprometidos, si bien también hubo quienes reclamaron el término "Madrid blues" para sí (supuestamente por haberlo registrado para la organización de un festival actualmente inactivo), demandando su modificación. Esto suscitó cierta polémica ya que, aunque acepté cambiar el nombre, expliqué públicamente los motivos del cambio, lo cual generó un debate entre participantes de la escena, algunos de los cuales cuestionaron la legitimidad de una asociación privada para registrar y utilizar de manera exclusiva un término general que asocia música y ciudad ("Madrid Blues").

[51] Por ejemplo, la publicación de la entrevista a un músico (previa transcripción y edición del texto) puede entenderse como una forma de completar el proceso de la entrevista, "devolviendo" al músico y al público un resultado observable del encuentro mantenido.

y producciones culturales estrechamente relacionadas con la industria musical (sellos discográficos, promotoras musicales, agencias de contratación, etc.). No obstante, la posición adquirida a través de *BluesVibe* me ha permitido también recibir discos de grupos definidos por el blues y obtener acreditaciones de prensa para cubrir actuaciones, bien en primera persona o a través de colaboradores.[52] A través de estos procesos he descubierto la escena musical desde otros puntos de vista, lo cual contribuye a la riqueza del trabajo. En el Anexo 2 pueden consultarse unas capturas verbovisuales de la web, que permiten ver la imagen de *BluesVibe* y acercarse visualmente a algunos aspectos de la investigación.

3.2.3.2. Roles del etnógrafo: de observador-como-participante a participante-como-observador



Roles tipo de la observación participante. Fuente: Vallés (1999: 152), basado en Junker (1960)

En influyentes trabajos de referencia sobre metodología, Buford Junker (1960: 35-38) y Raymond Gold (1958) distinguieron cuatro roles sociales tipo en el binomio de la observación-participante: completo observador; observador-como-participante; participante-como-observador y completo participante. Esta clasificación teórica es importante para reconocer la variabilidad y la gradación posicional que caracteriza a la observación participante, si bien nos centraremos en los roles de observador-como-participante y participante-como-observador como tipos intermedios y más acordes con la experiencia de esta investigación.[53] En la posición de observador-participante, el investigador es un observador (no un miembro del grupo), interesado en participar en el mundo social estudiado para desarrollar una determinada investigación con mayor rigor. Por otra parte, el participante-observador es un miembro del grupo estudiado, que se interesa por su estudio y que puede disponer de acceso ilimitado a informaciones "secretas". Vallés (1999: 152) ha retomado esta clasificación planteando un

[52] *BluesVibe* ha contado con la colaboración ocasional de amigos y colegas como Jose Martín, Joan Pedro, Víctor Calzada, Eugenio Moirón, Ramón del Solo, Héctor Martínez y Laura Garrido. En ciertos casos (Martín, Pedro y Calzada), las colaboraciones se produjeron a través de la acreditación a conciertos y la redacción de crónicas. En otros (Moirón, del Solo, Martínez y Garrido), *BluesVibe* ha proporcionado un lugar *online* activo en el que publicar y dar mayor visibilidad a trabajos sobre el blues relevantes para la investigación y/o para los lectores.

[53] El propio Junker (1960: 35, 37) reconoce los roles del completo participante y el completo observador como tipos ideales, y admite que "el rol del completo observador es más imaginario que real o posible" en nuestras sociedades, si bien podría aproximarse en un laboratorio.

cuadro esquemático sobre los roles de la observación participante que hemos reproducido en la página anterior.

Por mi experiencia investigadora, más que como posiciones diferenciadas e independientes, concibo estos tipos como roles variables que el etnógrafo puede asumir a lo largo de su trabajo de campo, dependiendo de su grado de integración en el contexto analizado. Como hemos avanzado, distinguimos entre una fase intensiva de la etnografía y una selectiva. Éstas se corresponden, a grandes rasgos, con el paso de una posición etnográfica de mayor observación (observador-como-participante) a una de mayor participación (participante-como-observador). Es decir, que en la fase intensiva hay un predominio de la observación, que responde a la necesidad de descubrir la escena, acumular información y adentrarse de una manera decidida en ella; y en la fase selectiva, cuando el investigador ya ha recogido una cantidad significativa de datos, informaciones y reflexiones, se produce un reposicionamiento del etnógrafo, marcado simultáneamente por un mayor distanciamiento y un mayor reconocimiento del objeto, que le permite acceder a nuevos lugares, prácticas y discursos. Consideremos los siguientes ejemplos para comprender mi evolución de observador-como-participante a participante-como-observador.

La inmersión inicial en el campo estuvo caracterizada por la asistencia constante a conciertos de blues en las escenas de Austin y Madrid, así como por el establecimiento de relaciones con los participantes e informantes clave, la grabación audiovisual de música en directo y la realización de entrevistas a músicos. La observación participante se desarrolla, de forma única, a través de búsquedas y descubrimientos que permiten ir reconociendo el objeto de estudio. La gente estudiada posee conocimientos e informaciones que el investigador busca adquirir y documentar, y el rol del etnógrafo como "estudiante" es más claro durante la fase intensiva, cuando éste debe acudir físicamente tanto a eventos musicales como a lugares de documentación hasta ganarse el acceso al campo y la aceptación interna desde la posición de extraño (*outsider*). En este proceso, en el que debes afrontar y problematizar tus propios presupuestos (así como los discursos de los sujetos estudiados), la asociación con informantes clave es fundamental para acceder y empezar a comprender la red (el entramado de relaciones interpersonales y musicales) que define la escena musical en tanto objeto de estudio complejo. Los encuentros con informantes clave son especialmente importantes porque, como figuras autorizadas –inmersas en la escena durante décadas–, proporcionan información valiosa sobre la construcción espaciotemporal de las escenas y contribuyen a la apertura de nuestra perspectiva en desarrollo, a la construcción de sentido sobre el objeto y a facilitar la investigación en términos prácticos (comparten informaciones que exponen su conocimiento especializado intragrupal). Así, cabe mencionar a Clay Shorkey, Clifford Gillard y Harold McMillan en el caso de Austin, y a Eugenio Moirón, Ramón del Solo y Javier Rodríguez en Madrid.[54]

[54] Asumiendo su carácter hiperbólico, resulta revelador recordar que en la prestigiosa serie de televisión *The Wire* (2002-2008) –estrechamente relacionada con la cultura afroamericana y con la práctica de la investigación– se señala que un policía es tan bueno como sus informantes (Temporada 2, capítulo 2). Así, haciendo una analogía general, podríamos decir que un etnógrafo es tan bueno como sus informantes, sobre todo en la fase intensiva de la etnografía. Pongamos un ejemplo sencillo. Cuando inicié la investigación en Madrid, contacté con el periodista alternativo de blues Eugenio Moirón porque conocía sus textos sobre el blues y la escena madrileña publicados en la web *La Taberna del Blues* (1999-2013). Me presenté y le pedí que me recomendara textos, músicos y locales representativos. Eugenio me contestó atentamente, me habló de músicos de referencia y quedamos en vernos una noche en La

Con el tiempo, como resultado de su propia observación participante, el etnógrafo participa en eventos novedosos que ilustran su posición cambiante y su variable consolidación como participante-observador. Los diversos ejemplos pueden agruparse en dos categorías: la colaboración con asociaciones sin ánimo de lucro y con participantes comprometidos de las escenas; y la participación como músico en eventos musicales. En primer lugar, hay que destacar la colaboración con Diverse Arts Culture Works (Austin), a cuya web cedí la publicación de ciertas entrevistas realizadas a músicos vinculados a la escena, y con la Sociedad de Blues de Madrid, que me invitó a ser miembro del jurado en los dos primeros concursos de blues para bandas noveles y también a ofrecer una conferencia sobre mi investigación. Además, cabe mencionar la participación en cuatro programas de radio de aficionados expertos de la escena madrileña (como Eugenio Moirón y Ramón del Solo) y en un programa piloto de televisión *online* llamado *Jazz Club Blues* (diseñado por el baterista José Manuel Torrego y su compañera Marta Arteaga), así como la colaboración con la Societat de Blues de Barcelona, que me planteó la posibilidad de compartir aspectos de mi trabajo en una conferencia seguida de un concierto de blues. Los detalles pueden consultarse en el Anexo 2.

En cierta medida, la incorporación a la junta directiva de la Sociedad de Blues de Madrid (24/02/2015–20/09/2016) supuso la culminación de este proceso de integración y evolución de más observador a más participante. Junto a las experiencias colaborativas citadas, la inmersión en la dirección grupal y cooperativa de la SBM –muestra ilustrativa de la conciencia propia y la auto-reflexividad de la escena– me permitió indagar en distintas dimensiones de la escena y reflexionar sobre la programación práctica de actividades culturales y las gratificaciones, los retos y las dificultades del asociacionismo popular. En este sentido, a través de la participación en reuniones y discusiones periódicas sobre la planificación de eventos, la gestión artística y económica, pude comprobar el grado de responsabilidad y compromiso que una iniciativa de este tipo exige de sus integrantes, así como el tipo de retos y tensiones generadas en el desarrollo práctico y cotidiano de asociaciones musicales entre aficionados y músicos con vocación abiertamente inclusiva y reproductiva.

En segundo lugar, la participación ocasional como músico en *jam sessions*[55] (Victory Grill; Taberna Alabanda; Bodega del Águila; "Fuencarral Juke Joint"; Big Easy Bar & Grill) me permitió formar parte de la interpretación grupal del blues en las escenas estudiadas. En ese proceso, el etnógrafo de música popular abandona su posición de mayor observación como parte del público para participar como un músico más en sesiones improvisadas entre distintos músicos. La nueva posición te obliga a exponerte física y musicalmente frente al público y frente a otros músicos (que son también objeto de tu investigación); a estar muy atento al escenario y a los procesos de diálogo intramusical entre intérpretes (objetivo 5a); y, al mismo tiempo, te impide estar pendiente de otros aspectos y procesos que forman parte de la experiencia colectiva de la música en vivo. Aunque, como en mi caso, el etnógrafo sea consciente de la diferencia y la distancia que le separa de los músicos con vocación profesional que principalmente estudia, durante su intervención pública sobre el escenario es reconocido como un músico, pues actúa *de facto* como tal.

Coquette. Sorprendentemente para mí, La Coquette no anunciaba su programación musical *online*, lo cual dificultaba su seguimiento, pero Eugenio –en su condición de experto conocedor de la escena– conocía, semana tras semana, qué músicos iban a tocar de martes a jueves.

[55] Las *jam sessions* son conciertos informales caracterizados por la improvisación, en los que participan diversos músicos que van variando su posición como instrumentistas y como espectadores.

La participación como músico también supone una forma de obtener más respeto, reconocimiento e, incluso, legitimidad entre ciertos músicos de las escenas; un modo de demostrar un interés y conocimiento musical práctico, que contrasta con el estudio teórico que tiende a atribuirse al investigador. En este sentido, si bien personalmente he pensado en mi identidad como investigador, adoptando una posición principalmente de escucha y observación para con los músicos, he sentido y comprobado cómo ciertos músicos de las escenas estudiadas (como Osi Martínez, Javi Suárez, Iván Harpillo, Raspa García, J.b. Boni, Fernando Beiztegui, Larry Mendoza, Juan Cruz, Harold McMillan, Darius Jackson, EmJae Ross y Birdlegg, entre otros) me trataban provisionalmente no solo como a un *insider* sino también como a un músico, invitándome a tocar en *jams*, proponiéndome participar en proyectos musicales, e incluso afirmando explícitamente, en algunos casos, que pensase lo que pensase yo era un *músico*.[56] Además, hay que destacar la emocionante experiencia de participar en la planificación de la primera visita a España del músico afroamericano Birdlegg, con el que también tuve la oportunidad de tocar en directo.[57]

Por último, como ejemplos del reposicionamiento del etnógrafo en el campo y de la transformación de su identidad pública, cabe mencionar que distintas personas con roles diversos se han dirigido a mí durante la investigación para hacerme determinadas consultas en tanto conocedor experto de las escenas de blues en Austin y Madrid y de la música popular en general. En este sentido, podemos referirnos a la entrevista en profundidad *online* que me hizo el periodista alternativo de blues Michalis Limnios (*Blues.Gr*., 2014b); a la consulta del escritor texano de novela blues Ricky Bush, que me pidió consejo sobre qué visitar en la escena madrileña antes de su viaje; y a las consultas y comentarios realizados por jóvenes estudiantes de grado como Liana Bravo (Periodismo y Comunicación, Universidad Carlos III), Angie Sánchez (Universidad Europea de Madrid) y Dani López González (Periodismo, Universidad de Castilla-La Mancha), que de forma independiente elaboraron reportajes y documentales audiovisuales sobre el blues en Madrid.[58] Como investigador, fue una satisfacción que Liana y Angie destacaran la utilidad de haber consultado materiales *online* de mi investigación sobre

[56] En estas interacciones se ponía en juego el sentido de ser "músico". Mientras que yo tendía a hacer distinciones entre músicos (tomando distancia y considerando como ejemplos más representativos a aquellos con mayor grado de dedicación y vocación profesional), estos interlocutores incidieron en que la capacidad y el acto de tocar ya implica ser músico (al menos en cierta medida). El joven músico afroamericano Darius Jackson me dijo que yo era un músico al que no le importaba el bolo (conversación personal, 13/04/2016) y el músico granadino Fernando Beiztegui me invitó a tocar durante un concierto en La Coquette (30/09/2016), ofreciéndome con generosidad su guitarra durante el transcurso de la canción y dándome la oportunidad de interpretar blues improvisadamente junto músicos consolidados como Edu Manazas (voz; guitarra), David Salvador (bajo) y Pablo Bárez (batería). Estas invitaciones son relativamente habituales entre músicos de las escenas de blues estudiadas por lo que, al invitarme, Fernando me estaba tratando en la práctica como a un músico-compañero.

[57] En mi segunda estancia en Austin comprobé de nuevo el interés generalizado de los músicos de blues por venir a tocar a España. El cantante-armonicista Birdlegg, muy activo en la escena y vinculado al productor austinita Eddie Stout (con el que ya había actuado en países escandinavos), resultó ser uno de los casos más interesantes. Apoyándome en mi conocimiento de las escenas y valorando las condiciones y posibilidades del momento, puse a Stout en contacto con el periodista alternativo y productor musical madrileño Javier Rodríguez (experimentado y activo en la organización de giras transatlánticas con *bluesmen*) y, tras varias conversaciones en las que actué como mediador y traductor cultural, Birdlegg vino a Madrid en agosto de 2016. Por el rol mediador que ejercí y por mi conocimiento personal de Birdlegg (al que entrevisté y grabé actuando en directo durante mi estancia en Austin), Rodríguez me invitó a la discusión sobre el repertorio, a los ensayos y a tocar un par de temas en las actuaciones.

[58] Discutiremos el caso de Ricky Bush en "Contextos urbanos y música popular: las escenas de blues en Austin y Madrid" (4.5.). Véase Bravo, del Castillo y Castaño (2014), y López González (2017).

Madrid y que Dani se dirigiese a mí para consultar la planificación de su trabajo, puesto que revelaba el interés de jóvenes universitarios del ámbito de la comunicación y el periodismo por el estudio del blues y la música popular.

3.2.3.3. Negociación de la identidad del etnógrafo en el campo

Como ya hemos comprobado con ejemplos históricos, la inmersión del etnógrafo en el mundo social que se propone analizar está inevitablemente mediada y condicionada por su identidad, personalidad y habilidades sociales. Este proceso implica la adopción y negociación de una serie de disposiciones comunicativas, sociales y éticas. El mayor inconveniente y, al mismo tiempo, la mayor riqueza de la observación participante está en que "no hay recetas al respecto" (Guasch, 2002: 46). Sólo se sabe cómo participar a medida que uno se implica en el proceso de investigación, que conlleva "la progresiva definición del rol social del investigador en el contexto analizado" (*Ibíd*.). Por ello, la etnografía es también una revelación continua, reflexiva y experimental, en la que el etnógrafo debe adaptarse "a las circunstancias cambiantes de los pueblos y las culturas, de los grupos sociales y de las comunidades, y al continuo redescubrimiento que unos hacen de otros, reinventando imágenes de sí mismos y de los otros a medida que se ven afectados por nuevos cambios" (Velasco y Díaz de Rada, 2006: 82). En mi caso, la misión investigadora ha exigido el establecimiento de relaciones de primera mano con los participantes de las escenas interculturales de Austin y Madrid, así como –de manera más específica– con la cultura afroamericana, estadounidense, madrileña y española.

Cuando pensamos en la identidad del etnógrafo en el campo es importante considerar que la construcción del yo se basa en una dialéctica entre la identificación realizada por otras personas y la identificación propia que caracteriza a un sujeto (Berger y Luckman, 1991: 152). Es decir, que la constitución identitaria es resultado de la interrelación entre características objetivas o empíricas y otras subjetivas o intersubjetivas, que responden a la construcción de sentido sobre las similitudes y diferencias observables. Siguiendo criterios de género, edad, etnicidad o "raza" y origen geográfico, mi identidad en tanto etnógrafo podría definirse según la siguiente serie clasificatoria: hombre, joven, blanco, valenciano, español, europeo. Por tanto, como es propio de la etnografía, la comunicación y la traducción intercultural han sido parte intrínseca de esta investigación multi-situada y transatlántica. Así, cabe señalar que las experiencias vividas en el trabajo de campo han revelado una pluralidad de identificaciones posibles sobre mi persona, atribuidas por participantes de las escenas de blues analizadas y por ciudadanos de Austin y Madrid. Éstas han variado en función de su interpretación sobre mi apariencia, actividad y discurso, así como de su conocimiento sobre mi biografía.

Consciente de la dicotomía "racial" entre blancos y negros propia de los discursos sobre el blues y la música afroamericana, así como del contexto sociocultural y político estadounidense, asumí inicialmente que en Austin sería visto principalmente como un joven blanco. Hasta cierto punto, esto ha sido así y resulta incuestionable. En el mejor de los casos, los músicos afroamericanos de la escena de blues en Austin comprenderían mi inmersión en el campo y mi interés por entrevistarlos presencialmente para mi investigación de una manera positiva, como parte de la tradición histórica de jóvenes investigadores, aficionados y músicos blancos interesados en la música y cultura afroamericana. En el peor, podría remitirles a la histórica apropiación blanca de la cultura afroamericana, entendida en términos confrontacionales de lucha de poder desigual –vinculada, en última instancia, a la discriminación histórica de los afroamericanos en EE.UU. Sin duda, prevaleció una actitud

cordial de bienvenida, favorecida por la propia cultura contemporánea del blues, minoritaria localmente pero con gran extensión global, que favorece encuentros dialógicos que resultan enriquecedores y mutuamente beneficiosos.

Pienso que, al margen de las problemáticas históricas que afectan al sentido de la relación entre lo negro y lo blanco en el blues y en la música popular, las relaciones interculturales desarrolladas en las escenas estudiadas han estado marcadas por un carácter afable y amistoso anclado en un consolidado interés común, más que en la identificación "racial" rígida y confrontada que, a menudo, puebla las discursos sobre el blues y la música afroamericana. En este sentido, mis encuentros con dos de los primeros músicos negros entrevistados, W.C. Clark y Matthew Robinson, dejaron claro el reconocimiento que sentían hacia la documentación e investigación histórica sobre la música afroamericana –y con ello la predisposición positiva que tenían a hablar abierta y prolongadamente conmigo. Sin ser preguntado específicamente por ello, Clark (E.P.p.2) resaltó la labor histórica del célebre etnomusicólogo austinita Alan Lomax, así como el estudio de la historia musical que caracterizaba, en su opinión, a la escena de blues de los años 1970 y 1980. Robinson (E.P.p.10) me identificó como parte de "la gente que documenta y graba", y puso el énfasis en las prácticas antes que en la identidad dada (adscripción "racial", nacionalidad, etc.).

En cierta medida, podría decirse que no es de extrañar que mi categorización "racial" fuese eclipsada por otras formas de identificación (por ejemplo, según gusto, prácticas sociales y origen geográfico) y que no sintiese ese tipo de imposición (o etiquetado), puesto que la blancura (en contraste con la negritud) se toma habitualmente como una categoría "racial" o étnica neutra por ser hegemónica (McKinney, 2005). No obstante, afronté estas cuestiones específicamente en distintos momentos de la investigación, cuando consulté mis impresiones y dudas con varios participantes afroamericanos con los que había desarrollado confianza y entendimiento. El primero de ellos, experto conocedor de la escena de blues de Austin, comprometido con la comunidad afroamericana, me dijo: "Bueno, es que tú no eres *blanco*". Utilizo las cursivas para indicar un determinado énfasis en la enunciación de mi interlocutor, con el que quería hacerme ver que (si bien mi color de piel es de "blanco") mi identidad no se correspondía con lo que se entendía generalmente por "blanco", es decir, con la identidad blanca estadounidense *mainstream* (en oposición a identidades blancas alternativas). Frecuentemente, la identidad blanca estadounidense se entiende como diferenciada de la cultura europea blanca y, de manera clara, también de la identidad española, que en Texas está estrechamente vinculada a la identidad mexicana.[59]

Mi no-identificación como blanco estadounidense ("*white American*") por parte de otras personas en Austin, especialmente en el seno de la escena de blues, estuvo acompañada de la identificación como europeo, español y/o estudiante (vinculada a mi atuendo, estilo personal, habla, edad, intereses, etc.). Desde el punto de vista positivo que prevaleció, la categoría de "europeo" tiene connotaciones de mayor respeto y apreciación artística de la música afroamericana, así como de menor racismo que EE.UU., y tiende a asociarse con un estilo de vida distinto, culturalmente sofisticado y, en ocasiones, de alto poder adquisitivo. Por otra parte, la idea de lo "español" –estrechamente vinculada a la tradición mexicana, especialmente importante en Texas– también se reconoce como una categoría diferenciada por el

[59] En ocasiones, al decir que era español ciertos interlocutores reaccionaban con sorpresa al reconocer que me refería a España, es decir a Europa, y no a México, que les resultaba mucho más cercano.

reconocimiento de España y de algunos elementos de su cultura como la lengua (algunos emplean el término "*castillian*" para referirse al castellano como una forma particular del español, en ocasiones con cierta superioridad implícita). En ambos casos, la identidad territorial, cargada de valores, se impone a la categorización "racial". A estas identificaciones como "europeo" y/o "español" se suma la de "estudiante", en particular "estudiante de la Universidad de Texas en Austin". Ésta resultó relevante porque, durante las estancias realizadas, pude reconocer y contrastar que el mero hecho de estar afiliado a UT (la universidad más reconocida de Austin y de Texas) me otorgaba una posición social de cierto prestigio, no unánime pero sí claramente perceptible en las interacciones comunicativas cotidianas.

En general, como es lógico, podría decirse que la distancia geográfica y cultural que me separa, en tanto etnógrafo, de los participantes de las escenas estudiadas es mucho menor en Madrid que en Austin. Si bien en ambas escenas he alcanzado un grado de integración alto, la investigación en Austin ha supuesto un diálogo intercultural transatlántico, mientras que en Madrid ha supuesto un desplazamiento entre dos ciudades de un mismo país, desde Valencia (capital de provincia representativa de la cultura y la costa mediterránea) a Madrid (como capital del estado, geográficamente situada en el centro).[60] En este sentido, basándonos en la experiencia y sin entrar en detalles por cuestiones prácticas, cabe reconocer que la cultura valenciana (en la que me he formado y socializado como valenciano-parlante y castellano-parlante) y la cultura madrileña (en la que me he integrado al vivir en Madrid durante años) son parcialmente diferentes y distintivas, y que coexisten en ellas expresiones culturales, lenguas, acentos y modos de ser diversos. Por tanto, lejos de ser insignificante, mi identidad como investigador valenciano en Madrid (en lugar de investigador madrileño en Madrid u otras opciones) también ha sido relevante en la etnografía. Remite a y evidencia las necesarias operaciones de interpretación y traducción cultural, y conlleva una cierta distancia y neutralidad comparativa que ha sido bien recibida en la escena.

El principal equívoco identitario que he experimentado en primera persona durante la investigación del blues en Madrid ha sido la asunción, por a mi nombre de pila, de que soy catalán –evidenciada por varios participantes de la escena, además de por otros ciudadanos madrileños. En algunos casos, esta confusión permanecía en la mente de los participantes, incluso cuando ya les había aclarado que era valenciano. Con este sencillo ejemplo, espero ilustrar que, como cualquier persona, el etnógrafo no es solamente quién cree ser, sino también quién otros creen que es. De este modo, se encuentra en distintas situaciones que no había previsto y que le informan tanto sobre su identidad como sobre otros aspectos relevantes para la investigación. En mi caso, la identificación que otros han hecho de mí como catalán me ha llevado a conversaciones con músicos y aficionados sobre Barcelona y su destacada escena de blues y jazz. Me contaban historias sobre experiencias suyas o de conocidos en Barcelona o en otras partes de Catalunya, me pedían consejo sobre sitios en los que poder tocar blues y emitían comentarios valorativos sobre las escenas de Madrid y Barcelona (estilo musical, tipos de públicos, de sociedades, etc.). En una ocasión, en la víspera de las elecciones catalanas del 27-S de 2015 (que fueron entendidas en clave independentista), un músico-amigo de la escena que me llevaba a un festival (Albatros Blues Festival) bromeó ante mi subida al coche: "¿Tú que vas a votar mañana? ¡Miénteme, por favor! O te bajas del coche… [risas]" Posteriormente hice la aclaración sobre mi origen y conversamos brevemente sobre el tema. Recuerdo la situación con

[60] A la población nacional hay que sumarle la presencia de participantes de otros países. Aludiremos a la importancia de su aportación en el apartado de contextualización espaciotemporal.

cariño y la hemos rememorado alegremente, precisamente porque otras personas (en su presencia) han reiterado el equívoco de asumir, al escuchar mi nombre, que venía de Catalunya.

Afortunadamente, durante la investigación también tuve la oportunidad de realizar una aproximación etnográfica a la escena de blues de Barcelona, cuando en enero de 2011 viajé en furgoneta desde Madrid junto a dos músicos de blues, Ñaco Goñi y Xulián Freire, y el periodista alternativo Eugenio Moirón. Tras la invitación de los músicos y divulgadores catalanes Vicente Zúmel y Joan Ventosa, me comprometí a presentar una conferencia sobre el blues en España en el Centre Cultural Collblanc Torrasa (L'Hospitalet), que fue seguida por el concierto acústico de Goñi y Freire, programado como parte de los "Pocket Concerts" (organizados por Bad Music y la Sociedad de Blues de Barcelona). Como acompañante de su inicio de gira (que después continuaba hacia Navarra), adquirí el rol de participante-como-observador. Compartí el viaje y el cartel del evento con los músicos (conferencia + concierto), y también yo actué frente a un público para presentar la conferencia sobre la historia del blues en Madrid y en España. Así, pude aproximarme a las experiencias de viaje de los músicos de la escena madrileña; valorar comparativamente distintos aspectos de la escena de Barcelona; y examinar el entendimiento musical y personal de un dúo acústico durante cuatro conciertos en un fin de semana. Este tipo de rutas forman parte de las carreras de músicos de la escena que, a menudo, actúan en lugares comunes ("hacen el mismo circuito"), por lo que la experiencia fue útil para aproximarme provisionalmente al viaje de las giras.

3.2.4. Entrevistas a participantes de las escenas de blues en Austin y Madrid

Junto a la observación participante –y frecuentemente entrelazada con ella–, la realización de entrevistas es una de las principales técnicas etnográficas de recogida de datos. La entrevista de investigación puede definirse como "una conversación entre dos personas, un entrevistador y un informante, dirigida y registrada por el entrevistador con el propósito de favorecer la producción de un discurso *conversacional, continuo y con una cierta línea argumental*" (Alonso, 2003: 76). Se trata de un "*constructo comunicativo*" en el que el discurso aparece como "respuesta a una interrogación difundida en una situación dual y conversacional, con su presencia y participación, donde cada uno de los interlocutores (entrevistador y entrevistado) co-construye en cada instante ese discurso" (*Ibíd*.: 78). Así, como señalan Velasco y Díaz de Rada (2006: 33), es importante advertir que, más que una mera obtención de información, la entrevista es un modo básico de producir información, de hacer que ésta emerja para organizarla y analizarla. No es un "simple registro en el que el investigador hace de fedatario de los hechos; es el 'arte del vínculo' (…) y, por tanto, es un juego de estrategias comunicativas, una invención dialógica, es un *género discursivo*" (Alonso, 2003: 71).

En esta investigación hemos realizado distintos tipos de entrevista: entrevistas en profundidad presenciales (E.P.p.); entrevistas en profundidad *online* (E.P.onl.); entrevistas breves *online* (E.B.onl.); y entrevistas con cuestionario *online* (E.C.onl.). En la siguiente tabla-resumen pueden consultarse el número de entrevistas realizadas en cada escena. Los detalles de todas ellas (datos del entrevistado y del encuentro conversacional de la entrevista), así como los guiones pueden consultarse en el Anexo 3. Cuantitativamente, destaca el gran número de entrevistas contabilizadas: 142. La categoría más numerosa es la de las entrevistas breves *online* (70) y la menos numerosa la de las entrevistas en profundidad *online* (10). En un lugar intermedio se sitúan las entrevistas en profundidad presenciales (36) y las entrevistas con

cuestionario *online* (26), éstas últimas realizadas únicamente en el caso de Madrid. Discutiremos su uso y utilidad en los siguientes apartados.

Número y tipología de las entrevistas realizadas			
	Austin	Madrid	Total
Entrevistas en profundidad presenciales (E.P.p.)	21	15	36
Entrevistas en profundidad *online* (E.P.onl.)	5	5	10
Entrevistas breves *online* (E.B.onl.)	30	40	70
Entrevistas con cuestionario *online* (E.C.onl.)	–	26	26
Total	56	86	142

Empleando los diversos tipos de entrevistas estratégicamente (en función del desarrollo de la etnografía y la persecución de los objetivos planteados), las entrevistas de investigación se han orientado a la recogida de datos y a la (re)construcción del sentido musical, sociocultural y comunicativo de los discursos, prácticas, creencias y valores de las personas entrevistadas y de sus grupos de referencia. En este sentido, como señala Alonso (2003: 68), "el yo de la comunicación en la entrevista es un yo especular o directamente social", que aparece como un proceso en el que el individuo reflexiona sobre sí mismo y se experimenta desde "el conjunto de puntos de vista particulares de otros individuos miembros del mismo grupo, o desde el punto de vista generalizado del grupo social al que pertenece". Se trata de un yo narrativo y biográfico, situado en un campo intermedio entre el campo puro de la conducta –el orden del hacer– y el lugar puro de lo lingüístico –el orden del decir–: "algo así como *el decir del hacer*, basado fundamentalmente en que el hecho de hablar con los interlocutores de lo que hacen y lo que son (lo que creen ser y hacer) es el primer paso de toda etnografía" (*Ibíd*.: 69-72).

En general, la realización de entrevistas permite la obtención de una gran riqueza informativa, "expresada en las palabras y enfoques de los entrevistados" (Vallés, 1999: 196), que resulta fundamental para la investigación etnográfica –especialmente en temas que no han sido estudiados académicamente y que requieren trabajar con fuentes orales. En la fase inicial de cualquier estudio sobresale, sobre todo, "su ventaja de generar puntos de vista, enfoques, hipótesis y otras orientaciones útiles para traducir un proyecto sobre el papel a las circunstancias reales de la investigación" (*Ibíd*.). Además, como veremos, la información generada a través de las entrevistas resulta vital para la contextualización histórica de las escenas estudiadas y, sobre todo, para el análisis de los procesos dialógicos (apropiación, diálogo e hibridación), donde incorporamos y reflexionamos sobre las voces de los participantes. En lo que respecta a las desventajas, "el factor tiempo ha sido quizá el inconveniente más citado de esta técnica" (*Ibíd*.: 197), que resulta muy exigente y laboriosa para el investigador, obligado a exponerse personalmente, a emplear el arte de la conversación y a gestionar la documentación generada (almacenarla, transcribirla, editarla, publicarla, etc.).

3.2.4.1. Entrevistas en profundidad

Las entrevistas en profundidad realizadas, tanto presencialmente como a través de la comunicación *online*, han tenido una importancia decisiva en el desarrollo de la investigación. Hemos contabilizado un total de 47 entrevistas en profundidad, 22 presenciales y 5 *online* en

Austin y 15 presenciales y 5 *online* en Madrid. Generalmente, las entrevistas de investigación etnográfica son especialmente productivas "para entrar en ese lugar comunicativo de la realidad donde la palabra es vector vehículante principal de una experiencia personalizada, biográfica e intransferible" (Alonso, 2003: 76). Así, coincidimos en que "las preguntas adecuadas son aquellas que se refieren a los comportamientos pasados, presentes o futuros, es decir, al orden de lo realizado o realizable, no sólo a lo que el informante piensa sobre el asunto que investigamos, sino a como se actúa o actuó en relación con dicho asunto" (*Ibíd*.: 72).

Las entrevistas en profundidad presenciales se han realizado mayoritariamente a músicos de referencia de las escenas de blues en Austin y Madrid, seleccionados en función de su importancia histórica, posición en la escena, edad, interacción con otros músicos y capacidad para enriquecer la investigación y avanzar hacia los objetivos planteados. Este proceso implica una necesaria operación de jerarquización, en la que hemos seguido un criterio que consideramos en concordancia con la propia cultura del blues: priorizar las entrevistas a los músicos más veteranos y con mayor trayectoria para aproximarnos a la construcción histórica y a la actualidad de la escena desde las experiencias de los protagonistas consolidados –de aquellos músicos que han adquirido más perspectiva y que están vinculados a realidades más lejanas que la observable cotidianamente. Así, partimos del interés por entrevistar a músicos de referencia (como W.C. Clark, Blues Boy Hubbard, James Polk, Matthew Robinson, Tonky de la Peña, Ñaco Goñi, Fede Aguado y Flaco Barral, entre otros) y, al mismo tiempo, avanzamos hacia las experiencias de otros músicos relevantes –"descubiertos" por su interrelación con los primeros músicos de referencia, por la observación participante y por las conversaciones mantenidas con participantes comprometidos con la escena.

En cierta medida, especialmente durante la fase inicial de la investigación, seguimos la "técnica de bola de nieve" (Vallés, 1999: 92), según la cual el seguimiento de ciertos entrevistados nos puso en contacto con otros con los que interactúan, con los que mantienen o han mantenido relaciones profesionales y personales. De esta manera, atendiendo a las asociaciones encadenadas y a las oposiciones presentes en la escena, accedimos a ir desentrañando las redes de relaciones entre los participantes. Como demostró, por ejemplo, la referencia a mi vinculación con Clay Shorkey y el Texas Music Museum en las presentaciones y peticiones ante "nuevos" músicos en Austin, el conocimiento personal de participantes destacados de las escenas y la propia realización de entrevistas facilita generalmente nuevos encuentros, para los cuales el etnógrafo está más legitimado. En otras palabras, explicar que vas de parte de alguien autorizado; que ya has entrevistado a otros músicos de la escena; o que estás realizando un proyecto de investigación sobre la escena en tanto construcción colectiva abre puertas y caminos. Favorece el desarrollo de un vínculo de entendimiento mutuo y confianza con los entrevistados, que tienden a percibir tu conocimiento sobre la escena y la música popular, y que pueden hacer alusiones a otros participantes nombrados. En mi primer viaje a Austin detecté un gran respeto hacia ciertos entrevistados de referencia (a los que aludía cuando presentaba mi trabajo), así como hacia la propia realización de esas entrevistas. Posteriormente, tanto en Austin como en Madrid, noté cierto recelo, rivalidad e impaciencia entre músicos más jóvenes, que ansiaban su reconocimiento personal y musical. Algunos de ellos me invitaban a sus conciertos y pedían abiertamente aparecer en la investigación; otros asumían la investigación y la relación conmigo con mayor naturalidad y horizontalidad, sin tratar de "presionar" en ningún sentido.

Las entrevistas en profundidad presenciales han tenido una duración aproximada de una hora, tiempo en el que me he encontrado cara a cara con los entrevistados en diversos lugares –favoreciendo siempre que éstos pudiesen elegir un lugar en el que sentirse cómodos y contando también con un lugar posible para realizarlas en el caso de que me trasladasen esa responsabilidad.[61] La aplicación de este tipo de entrevistas ha seguido un patrón asimilable al de las entrevistas semiestructuradas y las entrevistas estandarizadas abiertas, "caracterizadas por el empleo de un listado de preguntas ordenadas y redactadas [más o menos] por igual para todos los entrevistados, pero de respuesta libre o abierta" (Vallés, 1999: 180). Contamos con un conjunto de cuestiones básicas a explorar, definidas en función de los objetivos, pero ni el orden ni la forma de hacer las preguntas están predeterminados, por lo que la labor reflexiva del entrevistador implica "la renegociación permanente de las reglas implícitas del contrato [comunicativo] en el curso mismo del diálogo" (Alonso, 2003: 82). La interacción comunicativa cara a cara y la reflexividad metodológica de la propia entrevista en profundidad obligan al investigador a reaccionar y hacer variaciones sobre el guion en función de los objetivos planteados y del interés en los distintos discursos articulados: "proporciona al investigador la oportunidad de clarificación y seguimiento de preguntas y respuestas (incluso por derroteros no previstos), en un marco de interacción más directo, personalizado, flexible y espontáneo que la entrevista estructurada o de encuesta" (Vallés, 1999: 196). En los guiones mostrados en el Anexo 3 puede apreciarse cómo la ordenación temática de las preguntas que he empleado como guía se corresponde con los objetivos de la tesis: contexto de apropiación; construcción de la escena musical y diálogo intercultural; género musical y diálogo intramusical; interpretación, comoposición e hibridación musical.

Por su parte, las entrevistas en profundidad *online* (un total de 10) se han realizado tanto a músicos como a aficionados-expertos. Como puede apreciarse en el Anexo 3, hice dos entrevistas con músicos de Austin a través de *Skype* y ocho a través del correo electrónico (incluyendo a dos músicos de la escena de Austin –uno de los cuales contestó a dos entrevistas diferenciadas– y a cinco aficionados-expertos asociados a la escena madrileña y española). Las entrevistas *online* a través del programa *Skype*, muy habituales en el mundo del periodismo, pueden realizarse mediante la señal de audio –como una conversación telefónica (así fue con Greg Izor)–, o a través de la video-llamada (como el caso de Eddie Stout), y pueden ser grabadas con programas complementarios como *Pretty May Call Recorder* (el *software* empleado). En cualquier caso, *Skype* permite que la entrevista *online* siga siendo una conversación verbal interaccional entre entrevistador y entrevistado; un discurso hablado con lugar para la espontaneidad que, no obstante, está inevitablemente condicionado por la distancia. Entre la conversación telefónica y la video-llamada, la segunda opción permite una mayor familiaridad entre los participantes, así como una mayor exposición y conocimiento mutuo debido a la visualización del otro, de su rostro, cuerpo, gestos y, en menor medida, de su entorno inmediato (normalmente el espacio doméstico).

[61] La posibilidad de hacer las entrevistas en el histórico club Victory Grill (a través de la mediación de Clifford Gillard) y en el Texas Music Museum (en su horario de apertura habitual) resultaron especialmente útiles en la realización de ciertas entrevistas en profundidad presenciales. En Madrid, la sugerencia de Osi Martínez de hacer la entrevista en el Parque del Retiro favoreció, junto a su carácter afable, que llevase la guitarra acústica para tratar de tocar algo con él una vez terminado. Además de como experiencia personal enriquecedora, la grabación y difusión *online* del vídeo de nuestra interpretación hizo que un músico joven como Javi Suárez fuese consciente de que yo sabía tocar, con lo cual podía invitarme a tocar en la *jam session* que co-dirigía semanalmente junto a Iván Harpillo.

La realización de entrevistas en profundidad *online* a través del email exige cierto grado compromiso por parte de los entrevistados, que deben dedicar tiempo a contestar por escrito a las preguntas formuladas, extendiéndose tanto como consideren oportuno. Además del interés común, la predisposición colaborativa y el uso habitual del ordenador, este tipo de entrevistas demandan necesariamente un considerable grado de familiaridad cotidiana con internet por parte del entrevistado –una situación que no es ni mucho menos generalizada entre los músicos de blues, especialmente entre los músicos afroamericanos más veteranos (y más representativos de la tradición original del blues). El modo de responder a una entrevista en profundidad *online* puede ser más reflexivo que en una interacción presencial, puesto que hay un mayor espacio de tiempo variable (normalmente de días) entre la formulación de las preguntas (su envío en un email con documento adjunto) y su contestación definitiva (que puede haber sido editada y revisada). Consecuentemente, también puede perderse buena parte de la espontaneidad, imprevisibilidad e, incluso, sinceridad del discurso hablado. En nuestro caso, consideramos que esta posibilidad o límite no ha tenido una gran relevancia, ya que hemos empleado este tipo de entrevistas de un modo muy selectivo con participantes comprometidos que estaban dispuestos a contribuir, incluso a explicar detalles y confidencias, porque tienen una clara conciencia de la escena y de su participación en ella.

Desde el punto de vista del entrevistador, la recepción de la contestación escrita a través del correo electrónico hace que la tarea de selección y análisis de la información sea mucho más sencilla, puesto que no debe realizar ningún tipo de transcripción. Además, en mi caso he formulado ciertas preguntas adicionales sobre lo explicado en las propias respuestas, orientadas a la aclaración o profundización de alguna de las cuestiones señaladas. Las entrevistas en profundidad *online* a músicos de Austin (Steve Power y Debbi Graham) son destacables porque sus detalladas respuestas y su considerable dedicación e interés constituyen una excepcionalidad en la realización de entrevistas en profundidad a músicos (generalmente cara a cara). Conocí a Steve Power virtualmente porque se asoció con el músico afroamericano Matthew Robinson (al que yo ya había entrevistado presencialmente) e impulsó con determinación la grabación del disco *Work That Jelly!* (2014). Su testimonio resultaba relevante para conocer esta colaboración, mantenerme informado y profundizar en el seguimiento de Robinson y su entorno, de manera que acordamos hacer una entrevista para *Blues Vibe*, que sería enriquecedora para ambas partes. La aportación de Power resultó tener un nivel de detalle extraordinario (completó aproximadamente 11 páginas escritas). Evidenció esfuerzo y dedicación de tiempo para responder, por lo que decidí preguntarle si estaría dispuesto a responder a unas preguntas adicionales sobre el diálogo intercultural y las relaciones "raciales" –un tema ciertamente delicado, a menudo incómodo, en EE.UU. Power aceptó y realizamos una nueva entrevista, basada en buena medida en el entendimiento mutuo desarrollado en la primera. Finalmente edité y publiqué las dos entrevistas (E.P.onl.3 y 4) en tres *posts* ordenados temáticamente.[62]

En lo que respecta a mi encuentro virtual con Debbi Graham, su papel como bajista de blues asociada al veterano *bluesman* Blues Boy Hubbard (al que también había entrevistado presencialmente) resultaba especialmente interesante para conocer en mayor profundidad la historia de Hubbard, de los músicos que han tocado con él y del blues en el este de Austin (tradicionalmente afroamericano). Debbi entró en la mítica banda Blues Boy Hubbard & The Jets junto a su marido (lutier y guitarrista) y ambos vivieron con él un periodo de aprendizaje

[62] Curiosamente, cuando más tarde conocí presencialmente a Steve Power, no logramos conectar del mismo modo ni desarrollamos las discusiones mantenidas.

propio de la relación entre un mentor y sus discípulos, que se extendería desde 1995 a 2005 (E.P.onl.5). Consideraba un honor su participación en la banda y se sentía muy próxima afectivamente a Hubbard, que les aceptó e instruyó gratamente (Debbi señaló con orgullo que cuando dejó de tocar por un problema de salud Hubbard siguió refiriéndose a ella ante nuevos músicos como un ejemplo de cómo actuar). Así, el testimonio de Debbi Graham enriqueció mi conocimiento sobre una figura clave investigada, ampliando el reconocimiento de la red de participantes de la escena y aportando su particular perspectiva como única mujer bajista de la banda. En este sentido, afirmó no haber tenido problemas, más allá de las sorpresas causadas en otras personas que no esperaban ver una mujer instrumentista. Declaró estar orgullosa de haber sido bajista, especialmente siendo una mujer y en semejante banda, y explicó que ella era sencillamente "uno más del grupo" (E.P.onl.5).

3.2.4.2. Entrevistas breves

Como señala acertadamente Vallés (1999: 178), "el arte de la conversación, aprendido de modo natural en el curso de la socialización, constituye la mejor base para el aprendizaje de las técnicas de cualquier forma de entrevista" y las diferentes formas de conversación mantenidas por el investigador de campo pueden considerarse formas de entrevista. Es decir, que muchas de las conversaciones mantenidas con participantes de las escenas estudiadas durante la observación participante constituyen formas de entrevista, generalmente breves e informales, desarrolladas improvisadamente durante la socialización en el campo. Efectivamente, a lo largo de la etnografía "el investigador encuentra innumerables ocasiones (…) para hacer preguntas sobre cosas vistas y oídas, así como sobre los propios informantes" (Schatzman y Strauss, 1973: 71), oportunidades que debe aprovechar para hacer emerger, profundizar e incluso problematizar determinados aspectos planteados sobre su objeto –en nuestro caso, sobre las dinámicas de las propias escenas y de los contextos en los que están insertos.[63]

Este uso del diálogo cotidiano como ingrediente básico de la observación participante y de la definición de entrevista ha resultado fundamental en el proceso de descubrimiento y cuestionamiento constante que supone la investigación de campo. No obstante, el desarrollo de vínculos con los participantes a través de la conversación queda enmarcado, incluso diluido, en las interacciones y socializaciones cambiantes del etnógrafo durante la observación-participante presencial, que contribuyen al decisivo establecimiento de relaciones dialógicas de confianza con ciertos sujetos estudiados. Por ello, ante la gran cantidad y constancia de las conversaciones e interrogaciones mantenidas, he optado por no contabilizar las entrevistas breves presenciales en el Anexo 3. En cambio, las entrevistas breves *online* resultan mucho más sencillas de contabilizar y discriminar porque la propia mediación tecnológica a través de *Facebook* y del email registra automáticamente las conversaciones, permitiendo rastrearlas y revisarlas con posterioridad. Márquez (2013: 199) aludió a esta cuestión en *Facebook* refiriéndose su "carácter archivístico y genealógico".

En general, he empleado la técnica de las entrevistas breves, tanto *offline* como *online*, para abordar y consultar cuestiones específicas relacionadas con temas particulares de la investigación como, por ejemplo, la producción de conciertos y discos, las fechas y

[63] Coincidimos en que "este proceso abierto e informal de entrevista *es similar y sin embargo diferente de una conversación informal*. El investigador y el entrevistado dialogan de una forma que *es una mezcla de conversación y preguntas insertadas*" (Erlandson y otros en Vallés, 1999: 179).

circunstancias de ciertos eventos, y las experiencias musicales de las *jam sessions*. Estas entrevistas han estado frecuentemente orientadas a completar el proceso de escritura con el máximo rigor, especificidad y conocimiento contextual, así como a la reflexión sobre experiencias compartidas vividas en el campo. Los datos de las entrevistas breves *online* pueden consultarse en el Anexo 3, donde he incluido las interacciones conversacionales relevantes iniciadas por mí. Además, en el caso de las conversaciones-entrevistas con informantes clave me he limitado a incluir las interacciones más relevantes establecidas durante la fase inicial de la investigación, obviando conversaciones posteriores desarrolladas desde una posición de participante-como-observador debido la saturación de datos que generarían. También he obviado conversaciones por *Whatsapp* mantenidas, sobre todo, con participantes de la escena madrileña como Javi Suárez, Larry Mendoza, Jorge Biancotti y Eugenio Moirón, entre otros.

3.3.4.3. Entrevista con cuestionario *online*

En el transcurso de la investigación decidí diseñar una entrevista con cuestionario *online* para enviársela a distintos músicos y aficionados de la escena de blues en Madrid. El objetivo principal era obtener información por escrito acerca de la identificación y valoración de canciones de blues vinculadas a la propia escena. Pedí a los entrevistados que eligieran tres canciones para definir la escena de blues en Madrid (composiciones propias, versiones, *standards*, etc.), con lo cual podría obtener una selección y un potencial *ranking* de las canciones más representativas y apreciadas. Además, aproveché la ocasión para formular dos preguntas adicionales sobre el contexto de crisis: una centrada en el efecto que ha tenido y está teniendo sobre la escena de blues y, en general, sobre el circuito de música en vivo en Madrid; y otra interesada en saber si, considerando el origen social del blues, los participantes atribuían una especial importancia al hecho de interpretarlo y compartirlo en "nuestros tiempos de crisis". Así, pude indagar en cuestiones relativas a los vínculos entre interpretación y composición musical, ciudad y contexto (objetivos 3 y 6).

En el Anexo 3 puede consultarse el guion de la entrevista y los datos sobre los participantes que respondieron, un total de 26 (generalmente músicos). La entrevista con cuestionario *online*, diseñada según los intereses y objetivos particulares de la investigación, puede definirse como una entrevista estandarizada abierta, caracterizada por el empleo de un listado breve de preguntas ordenadas y redactadas por igual para todos los entrevistados, pero de respuesta abierta.[64] En el caso la escena austinita consideré que el uso de la entrevista con cuestionario *online* no era necesaria para reconocer qué músicos y composiciones eran más reconocidos como propios y representativos de Austin y de Texas debido al trabajo de clasificación y canonización realizado por periodistas musicales como Michael Corcoran, que ha elaborado listas sobre los mejores grupos y conciertos de la historia de Austin (2014c; 2017), así como selecciones de las mejores grabaciones musicales en Texas (2015; 2016).

3.2.5. Grabación audiovisual y difusión *online* de música blues en vivo

Además de la observación participante y la realización de entrevistas, he empleado como técnica complementaria la grabación audiovisual y la difusión *online* de música blues en vivo a través de la web de creación propia *Blues Vibe*. Esta técnica ha formado parte de la observación participante y, de hecho, supone una prueba clara del vínculo entre las dimensiones

[64] Nos basamos principalmente en la definición de la entrevista estandarizada cerrada que ofrece Vallés (1999: 170), si bien en nuestro caso las respuestas son abiertas.

offline y *online* de las escenas, por lo que he incluido los datos de los vídeos subidos a plataformas audiovisuales como *Vimeo* y *YouTube* en el Anexo 2. En total he contabilizado 108 vídeos; 42 de la escena austinita (31 en *Vimeo* y 11 en *YouTube*) y 66 de la escena madrileña (62 en *Vimeo* y en 4 *YouTube*).

La grabación audiovisual y la difusión *online* constituyen una técnica adicional de la etnografía, que fue aplicada estratégicamente en la fase intensiva. La práctica de registrar interpretaciones musicales en vivo sigue la tradición de grabaciones audiovisuales propias de los estudios etnomusicológicos sobre el folclore y el blues (muy claramente expuesta en el trabajo de Alan Lomax) y, en menor medida, también supone un acercamiento a las prácticas habituales de grabación emprendidas por ciudadanos y periodistas alternativos que documentan regularmente las actuaciones musicales a las que asisten.[65] En la tradición académica también encontramos ejemplos y reflexiones relevantes sobre el uso investigador de la grabación audiovisual en la antropología y la etnografía (Ardèvol, 1998), así como en la etnomusicología (D'Amico, 2015; Hood, 1971; Isolabella y Rossano, 2015), ámbitos que evidencian sus importantes aportaciones y su riqueza textual. En mi caso, la grabación audiovisual y difusión de blues en vivo resultó especialmente útil y enriquecedora para la investigación por dos cuestiones principales. En primer lugar, contribuyó positivamente al establecimiento de relaciones en el campo con diversos participantes de las escenas estudiadas, puesto que el acto de grabar favorece la conversación con músicos y trabajadores de clubs. Estas experiencias en el campo sirven al etnógrafo para presentarse ante los sujetos observados, pedirles permiso para grabar y avanzar hacia una relación fluida de retroalimentación. Posteriormente, el almacenamiento y difusión *online* de una selección de las canciones grabadas posibilita la discusión de la música interpretada y del evento, así como la conexión con distintos aficionados.

En segundo lugar, la gran aportación de la grabación audiovisual de música en vivo se encuentra en la propia producción de vídeos que quedan a disposición del investigador. Éstos contribuyen positivamente al archivo de la investigación, enriqueciendo la información disponible sobre los distintos eventos en los que se ha practicado observación participante. Cuando disponemos de textos audiovisuales de las actuaciones presenciadas en la etnografía, tenemos la posibilidad de volver a escuchar y visualizar la interpretación musical (de sustancia sonora y, en gran medida, audiovisual).[66] Podemos volver a mirar y descubrir elementos que habían pasado desapercibidos, reconocer nuevos aspectos musicales o performativos, y cambiar o reafirmar nuestras impresiones sobre lo visto a medida que pasa el tiempo. Los vídeos fijan un evento efímero, documentan momentos del campo –de las escenas observadas–, y dotan a la etnografía de un apoyo audiovisual básico, que permite aproximarnos a la experiencia; revivirla desde la distancia a través del texto y la memoria, y poner el énfasis en el proceso, en el modo de interpretación de los sujetos observados. Por ejemplo, ¿qué canciones tocaron los músicos y de qué manera lo hicieron? ¿En qué orden intervinieron a la hora de hacer solos? ¿Cómo reaccionó el público?

Por último, cabe destacar la realización del reportaje audiovisual "Fede Aguado: Cuando el blues se hace propio", elaborado a partir de la grabación de la entrevista en

[65] Los archivos audiovisuales del etnomusicólogo Alan Lomax se han hecho públicos a través de un canal oficial de *YouTube*, https://www.youtube.com/user/AlanLomaxArchive/videos [Consulta: 21/03/2017].
[66] Vázquez Montalbán (2000: XII) plantea la interesante sugerencia de que "la canción es un medio de comunicación prácticamente audiovisual, puesto que rara vez una canción se desliga de su intérprete" –o de las imágenes que acompañan a la música o son suscitadas por ella, cabría añadir.

profundidad presencial mantenida con el músico y la grabación de dos interpretaciones distintas (una acústica a dúo y una eléctrica grupal) de la canción "Dices que no tengo *feeling*". Como comprobaremos a lo largo del trabajo, Fede Aguado es uno de los músicos de referencia de la escena de blues madrileña, de manera que el montaje audiovisual me permitió examinar con mayor detenimiento la trayectoria y la composición más emblemática de un músico en cuyo estudio iba a profundizar. De este modo, desarrollé la operación de grabación audiovisual y difusión *online* a través de la elaboración de un reportaje audiovisual breve (8:16 min.), cuyo propio montaje supuso una forma de análisis y reflexión sobre el objeto.[67]

3.2.6. Cartografías musicales: ciudad, música popular y nuevas tecnologías

Como culminación de la etnografía y modo de representación gráfica de las escenas estudiadas, he creado una serie de cartografías musicales *online* de las escenas de Austin y Madrid, que permite visualizar su localización geográfica sobre el territorio urbano y comprender la naturaleza heterogénea de los lugares que la conforman. Se trata de un total de ocho mapas digitales, cuatro de la escena musical de Austin y cuatro de la de Madrid, definidos por la atención a la historia e identidad de los diversos lugares de interacción musical (locales de música en directo; sedes de asociaciones, escuelas de música, estudios de grabación, museos, iglesias, etc.). En todos ellos se indican las fechas de actividad de los lugares, así como su grado de relación con el blues, y se ofrecen también datos y contenidos multimedia sobre la historia de lugares (fotografías, posters, vídeos musicales, logos, conciertos destacados, textos, etc.).

Recopilando datos relativos a la documentación, la etnografía y la propia cartografía, hemos considerado tanto aquellos lugares activos en los que se celebran actuaciones, como aquellos inactivos que permanecen en la memoria de los participantes comprometidos y que han jugado un papel relevante en la construcción histórica de la escena musical. Por ello, las cartografías realizadas son útiles tanto desde un punto de vista sincrónico (la actualidad de los lugares de la escena en un momento determinado) como diacrónico (su evolución a lo largo del tiempo). Son capaces de adentrarnos en la memoria de la escena, informándonos sobre la historia musical y cultural de la ciudad, dirigiéndonos a los "lugares del recuerdo" (Alonso, 2003: 71), aquellos que forman una parte fundamental de la identidad de los participantes y que "responden a una organización compleja entre lo individual y lo social" (*Ibíd*.), entre la voz individual y la voz colectiva.[68] En este sentido, cabe remarcar el carácter dialógico de las escenas musicales y de las experiencias de música en vivo.

He creado tres mapas sobre la construcción histórica de cada escena. En el caso de Austin disponemos de un mapa de la sub-escena de música negra en East Austin; de uno de la sub-escena de folk y rock psicodélico; y de uno de la sub-escena de Antone's; en Madrid de un mapa de la fase de los orígenes del blues; uno de la cristalización de la escena y uno de la fase de post-cristalización. Además, partiendo de la selección de los locales activos, he elaborado dos mapas generales de actualidad (hasta febrero de 2018) que permiten visualizar la extensión

[67] "Más allá de la operación puramente técnica", entendemos el montaje como "un principio de organización cognitiva y textual" que supone siempre dos fases: "una analítica en la que el sujeto de la enunciación desmembra unidades o significantes y una sintética, de reconstrucción y resemantización" (Abril, 2003: 126).

[68] En la investigación, la memoria aparece "no como una simple descripción de acontecimientos pasados, sino como *la apropiación* individual de una cultura histórica que siempre tiene que ser mirada desde lo colectivo" (Alonso, 2003: 71) o, más precisamente, desde lo individual y lo colectivo.

e integración de las escenas de blues en Austin y Madrid en sus respectivos circuitos musicales urbanos (más amplios), explorando también las continuidades y discontinuidades entre distintas escenas y lugares. Si bien están centradas en las ciudades de Austin y Madrid, las cartografías de la capital española incluyen extensiones relevantes en localidades cercanas como Los Santos de la Humosa, Leganés, Alcorcón, Móstoles, o Talamanca del Jarama, entre otras.

Definida y materializada en distintas formas, la idea de cartografiar o mapear un territorio o un ámbito de estudios ha sido extensamente utilizada en la tradición de las ciencias sociales y las humanidades. En los estudios sobre comunicación, Jesús Martín-Barbero (2002: 10) ha empleado la noción de cartografía en un sentido muy amplio, llegando a describir su carrera académica –su "oficio"– desde los años 1970 como "un artesano ejercicio de cartografía". Frente a las críticas a la fijación del mapa –a la necesaria reducción y deformación del objeto y de la realidad que implica la representación cartográfica–, Barbero ha defendido que la cartografía puede "construir imágenes de las relaciones y los entrelazamientos" y que su práctica puede contribuir a "abrir las ciencias sociales siguiendo y desbordando" rumbos previamente trazados (*Ibíd*.: 14). Otros autores como Umberto Eco y Lev Manovich también se han referido a la necesidad, utilidad y, al mismo tiempo, dificultad de generar mapas operativos sobre las transformaciones culturales y comunicativas. Ante la emergencia de culturas "subalternas", Eco (1985: 189) señaló que "lo que parece indispensable, con anterioridad a los tests de recepción, es un mapa geográfico de estas culturas y de los diversos sistemas de reglas y subreglas que ellas siguen", si bien la definición variable de "cultura subalterna" y el conocimiento incompleto de la cultura de masas dificultaba tal tarea. Por su parte, Lev Manovich emprendió su estudio sobre "el lenguaje de los nuevos medios de comunicación" desde la voluntad de describir y comprender las lógicas que lo guían, de desentrañar los "códigos semióticos de los medios informáticos" (2005: 50). Para ello, distinguiendo entre método y organización, se propuso elaborar una "cartografía de los nuevos medios" –concebida como un "mapa" metafórico, un instrumento de orientación ante las profundas transformaciones que han afectado a los medios de comunicación.

El desarrollo de las cartografías musicales creadas se sitúa en la intersección entre la tradición etnográfica, los estudios de música popular y los usos académicos de las nuevas tecnologías de la comunicación. Han sido elaboradas desde la perspectiva del blues, pero debido a la distinta naturaleza y programación de los locales en los que, con frecuencia variable, se interpreta música blues, los mapas representan y también trascienden las propias escenas de blues, apuntando hacia el solapamiento y la potencial interrelación de distintos géneros musicales en lugares comunes de la escena urbana. A continuación, planteo una discusión sobre la cartografía, proponiendo diversos ejemplos de sus usos en la antropología, la etnomusicología y los estudios de música popular. Después, explicaré detalladamente el tratamiento cartográfico de las escenas musicales de Austin y Madrid. Las imágenes de las cartografías creadas serán presentadas en el apartado de contextualización espaciotemporal. Además, en el Anexo 4 se incluyen reproducciones de las cartografías musicales *online* de mayor tamaño.

3.2.6.1. Usos de la cartografía: antropología, etnomusicología y cultura digital

La elaboración de mapas ha sido una constante en la tradición etnográfica, tanto en su desarrollo antropológico "clásico" como en su vertiente y aplicación contemporánea. Consideremos, en primer lugar, el caso del célebre antropólogo Bronislaw Malinowski. En su estudio sobre los indígenas de los archipiélagos de Nueva Guinea, Malinowski empleó la

cartografía para proporcionar representaciones visuales y conceptuales sobre el mundo exótico que estaba descubriendo, y señaló que "el objeto de la preparación científica es proveer al investigador empírico de una especie de *mapa mental* que le permita orientarse y seguir su camino" (1986: 30). Por tanto, concibió los mapas como producciones textuales propias de la investigación y la escritura etnográfica (empleó cinco mapas geográficos con distintas variables en su obra más reconocida), y también como un mecanismo de orientación práctica y mental a la hora de hacer la etnografía.[69]

En el ámbito de la etnomusicología y la música popular, el desarrollo de mapas o cartografías musicales como herramientas de investigación y guías prácticas para investigadores y participantes sigue una tradición de estudios interesados en la representación y las relaciones entre músicas y lugares. Entre ellos cabe destacar: su aplicación a la investigación sobre la distribución geográfica de la música en distintas regiones del mundo (Nettl, 1960); el uso de mapas etnográficos para representar la localización espacial de la escena musical estudiada, así como la organización de la ciudad en la que se inserta (Lashua, Cohen y Schofield, 2010; Shank, 1994); y las investigaciones específicas sobre el proceso de cartografía musical y su aplicación a distintos casos de estudio (Roberts, 2012; Finn y Luckinbeal, 2009). En los últimos años, el desarrollo, popularización y, en cierta medida, democratización de las tecnologías digitales ha contribuido decisivamente al auge de múltiples cartografías musicales *online*. Existen mapas interactivos sobre los géneros y subgéneros musicales, como "*Music Map*"; mapamundis musicales como "*Musical Map: Cities of the World*", que ordenan y permiten reproducir las canciones más escuchadas a través de la aplicación *Spotify* en las principales ciudades del mundo; y proyectos de investigación como "*Mapping Popular Music in Dublin*" (Dublin City University), centrados en "mapear la experiencia de la música popular" desde el punto de vista de los participantes de la escena y con una clara orientación al turismo, a la industria local y, en definitiva, a la construcción de una identidad (o una marca) característica para la ciudad.[70]

En lo que respecta a la escena musical de Austin, el geógrafo Eliot Tretter (2012; Polk O'Meara y Tretter, 2013) ha empleado la cartografía de manera sistemática en sus estudios sobre la organización urbana de Austin y la emisora radiofónica KUT ha creado un mapa musical ("*Austin Music Map*"), todavía en una fase de desarrollo temprana, en el que invita a los aficionados a etiquetar los lugares en los que han vivido experiencias musicales memorables.[71] Por otra parte, en el caso de Madrid, la investigadora Vanessa Ceia ha desarrollado un proyecto cartográfico sobre el fenómeno de la "Movida madrileña", que propone recrearlo a través de las tecnologías digitales, visualizar las redes creativas y sus centros culturales, y crear un archivo de documentación público.[72] Asimismo, el periódico *Huffinton Post* ha ampliado el mapa turístico elaborado por Metro Madrid incluyendo en él una selección de "canciones que mencionan sus rincones" (Santos, 2015).

[69] La doble concepción del mapa remite a la doble vertiente de la etnografía: la realización práctica de un tipo de investigación cualitativa (hacer etnografía) y la creación de un determinado tipo de texto (escribir etnografía), construido a partir de descripciones sobre lugares, participantes y experiencias vividas.
[70] Los mapas *online* citados pueden consultarse en los siguientes enlaces: http://bit.ly/2ruUTf1; http://bit.ly/2K4zWiG; http://bit.ly/2rtLghn [Consulta: 21/03/2017].
[71] http://austinmusicmap.com/about [Consulta: 21/03/2017].
[72] https://mappingthemovida.com/about/ [Consulta: 21/03/2017].

Insertas en esta tradición, las cartografías musicales *online* de las escenas de blues en Austin y Madrid resultan novedosas y únicas por su gran complejidad y densidad interna. Abordan el fenómeno de la música en directo desde una perspectiva inclusiva, en la que el blues actúa como punto de partida y de exploración primario. La precisa tecnología de *Google My Maps* (2007) permite al lector aproximarse y alejarse al contexto de la escena a través del zoom; visualizar imágenes de los lugares y participantes, y escuchar grabaciones música en vivo. El uso de la cartografía digital como herramienta etnográfica resulta especialmente útil en etnografías multi-situadas contemporáneas que, como la presente, investigan fenómenos culturales e interacciones comunicativas en su desarrollo cotidiano, tratando de representar –de mapear– la complejidad de su sistema particular (Marcus, 1995: 100). En este caso, la cartografía musical tiene como objetivo el reconocimiento revelador de una realidad artística, sociocultural y urbana muy próxima geográficamente, pero que en buena medida todavía está por descubrir a nivel académico y social.

3.2.6.2. Cartografiando las escenas musicales de Austin y Madrid: miradas a la cultura urbana desde la perspectiva del blues

Los mapas de las escenas musicales de Austin y Madrid han sido elaborados a partir de la selección y clasificación de los lugares de interacción musical en los que se interpreta música blues. Además de locales de música en vivo, hemos contabilizado una serie de lugares significativos para la escena en tanto construcción colectiva interconectada con instituciones y negocios de distinta naturaleza. Entre ellos incluimos museos, tiendas de música, sedes de entidades y asociaciones, escuelas de música y baile, estudios de grabación y festivales. Los datos sobre los lugares cartografiados pueden consultarse en el Anexo 4.

El desarrollo de las cartografías musicales surgió en el transcurso de la investigación en Madrid y, consecuentemente, los primeros mapas digitales creados fueron de la escena madrileña. Con su planificación, me proponía atajar una cuestión básica pero poco frecuente a la hora de exponer, describir y analizar escenas musicales: ofrecer una representación gráfica global de su localización y extensión; de su presencia en el contexto urbano de la ciudad, reconocible en distinta medida por los diversos lectores. Partí del listado de lugares visitados durante la observación participante presencial, así como de aquellos lugares reconocidos a través de la observación participante *online*. Para confirmar y ampliar datos sobre los lugares inactivos, realicé un grupo de discusión *online* con músicos de blues experimentados y comprometidos con la escena, Flaco Barral, Osi Martínez y J.b. Boni. Además, para completar la selección de los locales de música en vivo y la recogida de los datos sobre su definición estilística y periodo de actividad, realicé 32 entrevistas breves: 26 *online* (a través del correo electrónico y de *Facebook*) y 6 telefónicas. En el Anexo 4 pueden consultarse los datos sobre esta metodología específica de las cartografías musicales, que fue complementada con la consulta de las hemerotecas de los periódicos *ABC* y *El País*.[73] En el caso de Austin, la recogida de datos para la elaboración de las cartografías musicales resultó mucho más sencilla por la

[73] Como puede observarse en el Anexo 4, la mayoría de los entrevistados son o han sido responsables de locales de música en vivo. Entre los más colaborativos destacamos a "Jopo" Vallekas (Cotton Blues, 1991-1994), Javier Minguela (Kenny Bell, 1995-1996) y David Menor (Vapor Blues, 1997-2001), representantes de lugares inactivos, así como a Ignacio Sandoval (Moe Club, 1998) y Carlos Siles (Sala Contraclub, 2003), trabajadores de locales activos. La consulta de las hemerotecas de *El País* y *ABC* estuvo orientada a la obtención de datos sobre lugares de relevancia histórica como Florida Dancing (1920s-1930s), el Teatro Salamanca (1935-1987) y el Club Mónaco (1964-1966), entre otros.

mayor disponibilidad de datos sobre los locales de música en vivo. En este sentido, cabe destacar que la mayoría de locales activos hacen constar su fecha de inauguración en sus páginas web o en sus perfiles de *Facebook*, cosa que no sucede generalmente en Madrid. En lo que respecta a la recopilación de datos sobre los lugares inactivos (dirección, año de apertura y cierre; relación con el blues, etc.), me centré en la consulta bibliográfica y documental, que resultó satisfactoria.

Las cartografías creadas contienen una gran cantidad de lugares representativos de las escenas musicales de Austin y Madrid y también una gran cantidad de información relevante sobre ellos (nombre, localización, fechas de actividad, tipología, actuaciones destacadas, etc.). Esta enorme riqueza de datos hace que la traducción del contenido de su contenido a la escritura difícilmente pueda producirse de un modo completo en una sola operación, un solo trazo, o un solo texto. La densidad textual de las cartografías *online*, especialmente proclives al desplazamiento de la mirada –a la aproximación gradual y a la toma de distancia–, exige una actitud activa por parte del receptor, que debe constituirse como usuario a través de la navegación y la práctica de los recorridos por los mapas. En este sentido, es importante destacar que las cartografías están organizadas internamente en distintas capas que posibilitan la creación de categorías, empleadas en nuestro caso para la clasificar de los lugares de interacción musical mapeados.

En los seis mapas relativos a la construcción histórica de las escenas de blues en Austin y Madrid empleamos las capas para diferenciar los lugares activos de los inactivos, así como para indicar la celebración de festivales de música. En los dos mapas sobre la actualidad de las escenas estudiadas, el uso de las capas responde a dos cuestiones diferenciadas. En Austin son empleadas principalmente como categorías de localización geográfica, definidas en función de los puntos cardinales (“East Austin”, “South Austin”, “West Austin” y “North Austin”), de la importancia particular de zonas como el distrito centro (“Downtown”) y el campus universitario (“University of Texas at Austin area”), y de la organización periódica de festivales de música (“Festivals”). En Madrid la clasificación por capas está orientada al reconocimiento de la distinta naturaleza estilística de los lugares de interacción musical (lugares de blues; lugares de blues y jazz; lugares de soul/funk; lugares de varios géneros; y blues de taberna).[74]

En las cuatro siguientes tablas ofrecemos un resumen del número y la tipología de lugares de interacción musical cartografiados en los mapas de las escenas estudiadas. El listado completo puede consultarse en el Anexo 4. En total, hemos cartografiado 405 lugares, 204 en Austin y 201 Madrid. Esta elevada cifra cuantitativa, desglosable en las distintas categorías empleadas, apunta hacia una vasta y compleja multiplicidad de historias particulares sobre los

[74] El uso de dos criterios en la organización de las capas de las cartografías sobre la actualidad de las escenas responde a sus distintas características estructurales y a los diversos modos de orientación dominantes en cada ciudad. El uso de los puntos cardinales como mecanismo de orientación urbana está plenamente integrado en el discurso cotidiano de los austinitas, mientras que en Madrid es mucho menos frecuente –prevalece el nombre de los distintos barrios y distritos. La definición estilística de los locales es más habitual en Madrid (La Coquette Blues Bar; Beethoven Blues Bar; Cotton Blues; Vapor Blues; Blues Oscuro Casi Negro; Clamores Jazz; Bogui Jazz; Whisky Jazz, etc.). En Austin, el gran desarrollo y la globalidad de los festivales South By Southwest (SXSW) y Austin City Limits (ACL) demandaba la creación de una capa independiente para identificar su importancia y autonomía relativa. En Madrid, en consonancia con la organización interna del mapa, los festivales se han valorado en función de sus géneros y estilos de referencia. Esta elección permite reconocer las asociaciones entre las distintas escenas especializadas (de blues; de jazz; de soul/funk, etc.) y el desarrollo de festivales.

lugares y sobre su relación con los participantes de la escena (músicos, aficionados, periodistas alternativos, etc.), y puede servir como indicador de la complejidad que implica la cartografía de escenas musicales. En las dos primeras tablas, relativas a las cartografías sobre la construcción histórica de las escenas estudiadas, vemos el resumen de los lugares contabilizados en de cada sub-escena (Austin) y fase de construcción (Madrid). En total hemos incluido 183 ítems en estos mapas, 82 en Austin y 101 en Madrid. 102 se corresponden con lugares de interacción musical activos y 81 con lugares inactivos inactivos.

Cartografía musical: Construcción histórica de la escena de blues en Austin				
Lugares de interacción	Sub-escena de East Austin	Sub-escena de folk y rock psicodélico	Sub-escena de Antone's	Total
Activos	26	11	2	39
Inactivos	16	16	11	43
Total	42	27	13	82

Cartografía musical: Construcción histórica de la escena de blues en Madrid				
Lugares de interacción	Orígenes del blues en Madrid	Cristalización de la escena de blues	Fase de post-cristalización	Total
Activos	7	10	45	62
Inactivos	14	10	15	39
Total	21	20	60	101

Los mapas más poblados de cada escena son el de la sub-escena de East Austin (42) y el de la fase de post-cristalización de la escena de blues madrileña (60), respectivamente, mientras que los menos poblados son el de la escena del club de blues Antone's (13) y el la cristalización de la escena de blues en Madrid. La diferencia cuantitativa entre el mapa más poblado ("Post-cristalización…") y el menos poblado ("Sub-escena de Antone's") resulta lógica, pues el primero se basa en una categoría conceptual abarcadora y el segundo en un solo club como referencia de una sub-escena especializada de blues.

En las siguientes tablas vemos la clasificación de los lugares de interacción musical cartografiados en los mapas representativos de la actualidad de las escenas de blues en Austin y Madrid (hasta febrero de 2018). Los datos muestran un total de 122 lugares en Austin y un total de 100 en Madrid. Es decir, que el orden cuantitativo se invierte respecto a las tablas previas, al observarse una superioridad cuantitativa de lugares en Austin. Las categorías (capas) con más lugares en la capital texana son "Downtown" (39) e "East Austin" (25), y en la capital española "Lugares de varios géneros" (55) y "Blues de taberna" (17).

Cartografía musical: Actualidad de la escena de blues en Austin (Lugares activos en 2018)							
East Austin	Downtown	South Austin	University Area (UT)	West Austin	North Austin	Festivals	Total
25	38	20	14	5	12	8	122

Cartografía musical: Actualidad de la escena de blues en Madrid (Lugares activos en 2018)					
Lugares de blues	Lugares de jazz y blues	Lugares de soul/funk	Lugares de varios géneros	Blues de taberna	Total
8	11	9	55	17	100

Por último, como preparación indispensable para leer los mapas es necesario explicar los códigos de color y forma que he empleado en la producción cartográfica. Por una parte, el color de los iconos indica la actividad o inactividad de los locales: el verde indica que están activos; el rojo que están cerrados; el azul que son lugares activos vinculados a la escena musical (no clubs de música en vivo); y el amarillo la celebración de un festival. Por otra parte, la forma del icono representa el grado de vinculación e importancia de cada lugar con respecto al blues: la estrella indica una vinculación e importancia alta; el rombo intermedia-alta; el cuadrado intermedia-baja; y el círculo baja. De esta manera, haciendo uso de las posibilidades técnicas que ofrece la aplicación *Google My Maps* –destinada a que el usuario común (históricamente alejado de la producción cartográfica del poder hegemónico) pueda ser también productor de mapas– empleamos y desarrollamos el lenguaje digital a través de diversos colores y formas geométricas, que contribuyen decisivamente a la organización del mapa y que operan junto a sus principales "mecanismos de distorsión de la realidad": la escala, la proyección y la simbolización (De Sousa-Santos, 1991). Desde la perspectiva semiótica, los iconos representativos de los lugares son índices simbólicos; sitúan y etiquetan los lugares sobre el mapa (texto), empleando formas convencionales, arbitrariamente definidas por el cartógrafo.

Debido a la naturaleza digital e interactiva de las cartografías elaboradas, su visualización y comprensión es óptima a través de la navegación *online*. Por ello, para aprovechar al máximo sus informaciones y potencialidades, recomendamos su consulta en *Blues Vibe* (Pedro, 2015; 2017b). La publicación ordenada de los mapas en *posts* permite utilizar las cartografías musicales como una herramienta de investigación hipertextual e interactiva, a través de la cual explorar la localización de la escena y su distribución en distintas zonas de la ciudad, así como la propia música y el tipo de hibridación estilística que la ha definido. En el trabajo escrito ofrecemos capturas-imágenes de los mapas creados, que inevitablemente los fijan de manera provisional (al modo del mapa tradicional), pero que indudablemente proporcionan una nueva mirada a la escena musical y a la cultura urbana; una representación contextual y colectiva, basada en la presencia física y la tipología de los lugares de encuentro. Por una parte, la producción y publicación *online* de estas cartografías musicales constituye la consolidación de una base de datos –de un depósito de conocimiento sobre la dimensión material y espacio-temporal de la escena, que debe ser actualizado según su devenir. Por otra, supone un punto de partida para explorar nuevos caminos y líneas de investigación en torno a la apropiación histórica de la música afroamericana y estadounidense, así como sobre la construcción y reproducción de escenas musicales glocales, que desarrollan distintos procesos de hibridación cultural.

3.3. Contextualización espaciotemporal del blues y de sus escenas en Austin y Madrid

La segunda parte de la tesis se corresponde con una necesaria contextualización espaciotemporal del blues y de las escenas estudiadas, en la que partimos de una discusión general o macro sobre la globalización del blues y vamos acercándonos al nivel meso y micro de la construcción colectiva de las escenas de blues en Austin y Madrid.[75] Está formada por seis

[75] La operación de contextualización es indispensable en el estudio de las escenas de blues en Austin y Madrid, pues no podemos comprender su estado actual sin conocer su construcción diacrónica, sin saber quiénes son sus protagonistas y qué lugares han transitado, sin aproximarnos a los conflictos, diálogos y luchas que las definen. De hecho, pensamos que ciertas actitudes y valores "actuales", que podrían darse

apartados, elaborados a partir del conocimiento adquirido en las fases de documentación y etnografía, además de mediante la consulta bibliográfica: "La globalización del blues: rural, urbano y transatlántico"; "Una historia intercultural del blues en Austin: del distrito negro al circuito global del rock"; "'La más pura esencia del jazz': La apropiación del blues en España durante la dictadura de Franco"; "El blues del 'foro': conceptualización de la escena de blues en Madrid"; "Contextos urbanos y música popular: las escenas de blues en Austin y Madrid"; y "Periodismo alternativo en las escenas de blues en Austin y Madrid". Sobre ellos cabe destacar la semejanza estructural de los cuatros primeros apartados, organizados en tres periodos históricos diferenciados y relacionados respectivamente con el desarrollo de los modelos productivos (agrario; industrial; post-industrial), con los distintos periodos de la dictadura franquista y con las fases de construcción de las escenas de blues en Austin y Madrid.

El relato planteado sobre la globalización del blues expone su evolución histórica a través de una conceptualización situada y rigurosa de sus diversos subgéneros y modos de ser (rural, urbano o transatlántico). En este proceso, discutimos las principales transformaciones musicales y socioculturales del blues, así como sus valores para públicos diversos. La conceptualización de las escenas estudiadas está en consonancia con la definición de "escena musical" planteada en el marco teórico y se basa en la subdivisión analítica de cada una de ellas en tres sub-escenas históricas o fases de construcción, cualitativamente distintas pero solapadas y en diálogo, que han conducido a su estado actual. Debido a su distinta naturaleza, en el caso de Austin hablaremos de sub-escenas históricas que han contribuido al desarrollo de la escena de blues desde su origen en la comunidad afroamericana, y en el caso de Madrid exploraremos distintas fases de construcción que sirven para entender las formas en las que se ha apropiado esta expresión musical foránea. Con el objetivo de alcanzar una visión integral de ambas escenas, proponemos un recorrido histórico, musical y sociocultural centrado en el desarrollo del género en ambas ciudades. Presentaremos y contextualizaremos los principales participantes y lugares de interacción musical, y exploraremos distintos casos de estudio a través de las experiencias de destacados promotores, músicos y periodistas alternativos. De esta manera, comprenderemos las circunstancias en las que se ha desarrollado el blues en ambos contextos, así como algunas de sus principales implicaciones identitarias, políticas, "raciales", económicas y representacionales.

Además de la conceptualización de las escenas de Austin y Madrid, el tercer apartado del cuarto capítulo, centrado en los orígenes del blues en España durante el franquismo, supone una ampliación a nivel nacional de la investigación del blues en Madrid. La ligera asimetría generada entre las respectivas conceptualizaciones de cada escena es consciente y está en consonancia con la relación desigual de Texas y España respecto a la tradición original del blues, así como con la diferencia de estudios realizados en uno y otro contexto. Abordado a partir de la investigación de documentación histórica y, en menor medida, de entrevistas etnográficas, el estudio del blues en el franquismo supone explorar un terreno ampliamente desconocido y revelador que ayuda a comprender la recepción nacional de la cultura afroamericana y la construcción de una escena de blues tanto en España como en Madrid. El interés por los orígenes del blues en España y su acotación temporal en la dictadura franquista ha surgido de forma orgánica en la investigación histórica del blues en Madrid y ha resultado muy útil para comprender la realidad de la escena y la construcción de su memoria, así como

por supuestos, constituyen una afirmación o un cuestionamiento naturalizado de tendencias socioculturales previas.

sus transformaciones materiales y simbólicas. En este sentido, cabe señalar que los conocimientos adquiridos sobre la formación de la escena de blues en Madrid han estado en diálogo con la importancia histórica de otras ciudades como Barcelona, San Sebastián y Sevilla.

A lo largo del apartado discutiremos distintas formas de apropiación musical y de diálogo intercultural entre distintos grupos étnicos o "raciales", e introduciremos diversas composiciones destacadas que nos aportarán conocimientos sobre el tipo de relatos que caracterizan el género (contraculturales, abiertamente políticos, de afirmación personal, etc.). De este modo, la contextualización espaciotemporal constituye también una introducción y aplicación de diversos conceptos centrales de la tesis (contexto de apropiación; diálogo intercultural; hibridación musical e identitaria, etc.). Nos moveremos principalmente entre dos polos en cambio constante: el de las transformaciones materiales, marcado por la importancia de lugares y participantes de referencia; y el de las transformaciones simbólicas, centrado en la formación y redefinición de identidades y espacios culturales que se sienten como propios. En la siguiente tabla puede apreciarse, de manera resumida, la organización y subdivisión propuesta:

Conceptualización de las escenas de blues estudiadas

Escenas de blues	
Sub-escenas históricas en Austin	**Fases de construcción en Madrid**
El blues en Texas (Govenar, 2008; Hartman, 2008)	Orígenes del blues en España: (1939-1975)
Sub-escena de música negra en East Austin (1928-1975)	Orígenes de la escena de blues en Madrid (1926-1980)
Sub-escena de folk y rock psicodélico (1960-1980)	Cristalización de la escena (1980-1990)
Sub-escena de *Antone's* (1975-2018)	Post-cristalización de la escena (1990-2018)

La contextualización espaciotemporal de las escenas de blues en Austin y Madrid alcanza un punto de inflexión en el quinto apartado, donde planteamos una discusión unificada de ambas escenas que indaga en sus respectivos contextos urbanos, así como en la naturaleza de sus músicos, lugares de interacción y públicos. Prestamos especial atención a las similitudes, diferencias y relaciones entre ambas capitales y escenas, refiriéndonos a las características de las ciudades, a la práctica musical colectiva, al estilo de vida de los músicos, a la interconexión y comunicación entre los participantes, y a su relación con la industria musical. En el siguiente apartado abordamos la relación de las escenas estudiadas con los medios de comunicación y el desarrollo del periodismo alternativo. Empleamos un modelo de subdivisión ternario, similar al de los primeros apartados, pero basado en el análisis de las trayectorias de tres medios y periodistas alternativos concretos, que sirven para comprender la importancia de la documentación y mediatización de las actividades que definen la escena, así como la construcción reflexiva de su memoria e historia.

A lo largo del capítulo 4 introduciremos tablas y cartografías musicales de elaboración propia, que contienen información valiosa sobre la organización de los relatos propuestos, sobre los músicos y lugares representativos de cada escena y sobre la localización geográfica de las escenas estudiadas. Si bien ya hemos explicado nuestro proceder en la creación de cartografías musicales, cabe señalar que los datos para la elaboración de las tablas han sido reunidos durante

el proceso de documentación y etnografía mediante la consulta estratégica de una variedad de fuentes académicas y periodísticas, además de a través de las entrevistas realizadas y la consulta de archivos en el Dolph Briscoe Center for American History (UT). Aparte de los textos escritos, las fotografías y los carteles de conciertos han tenido una importancia fundamental en la operación de rastreo de datos y fechas, especialmente en la sub-escena de folk y rock psicodélico y en la sub-escena de Antone's.[76] En el caso de Madrid cabe destacar la importancia de los listados de música en vivo ofrecidos por el Colegio Mayor San Juan Evangelista, así como de las consultas de hemeroteca y de los diálogos con participantes expertos para la obtención, confirmación y ampliación de datos. En las tablas de ambas escenas hemos evitado repetir los nombres de músicos, salvo cuando la repetición era relevante desde una perspectiva estrictamente de blues. Las tablas no pretenden, por tanto, mostrar el número total de las actuaciones, sino ilustrar el vínculo de las escenas con ciertos músicos, estilos y géneros; evidenciar su diversidad e hibridación estilística, sus continuidades y discontinuidades. Somos conscientes de que la discusión sobre los datos presentados en las tablas y las cartografías, así como la propia recopilación de datos sobre actuaciones y lugares, podría extenderse mucho más. No obstante, consideramos que la muestra es suficientemente detallada y representativa, y nos vemos obligados a establecer límites que podrán ser explorados en el futuro.

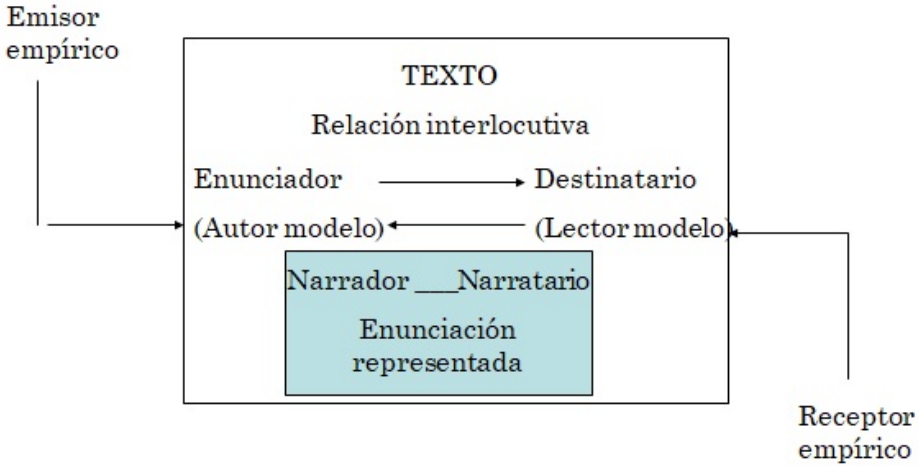
3.4. Análisis comparativo de los procesos dialógicos

Finalmente, realizaremos un análisis comparativo de los procesos dialógicos en los que se centra la investigación: apropiación, diálogo e hibridación. En consonancia con la trayectoria del grupo de investigación UCM "Semiótica, Comunicación y Cultura", el análisis sigue la tradición de los estudios socio-semióticos sobre el discurso y entiende la comunicación como un proceso en el que tiene lugar la constitución reflexiva de lo común y el desarrollo de vínculos entre participantes, en necesaria interrelación con su contexto cultural. Asimismo, adopta una visión antropológica y semiótica de la cultura, concebida como un espacio de construcción colectiva de universos simbólicos, estrategias interaccionales y prácticas sociales. El análisis comparativo está articulado a través de distintos casos de estudio y se orienta a esclarecer y confrontar las formas de apropiación musical; los procesos de diálogo intramusical e intercultural; y las hibridaciones generadas en la interpretación y composición musical. En este sentido, asumimos que "el análisis textual no es un molde o un modelo a aplicar siempre de la misma forma" sino que "cada investigación habrá de elaborar el método que le permita analizar los textos según los objetivos que se haya propuesto [y] las cuestiones a las que quiera responder" (Peñamarín, 1997: 149).

Trabajamos con una amplia variedad de discursos obtenidos a través de la documentación, la etnografía y la selección y clasificación de textos relevantes para alcanzar los objetivos planteados. Es decir, que el análisis comparativo de los procesos dialógicos se realiza en conjunción con las demás estrategias metodológicas, si bien constituye una prolongación y

[76] Los carteles de conciertos –textos verbovisuales artísticos con una función publicitaria– proporcionan evidencia primaria de las actuaciones y permiten apreciar la representación de los locales y los músicos. Han sido especialmente relevantes las publicaciones de carteles como objetos de memoria sobre la escena (Schaefer, 2015) y las colecciones en páginas web como *Jazz First Books*, *Sixties Posters*, *Artist Direct*, *Pinterest* y *Ebay*, así como en páginas de artistas gráficos como Jim Franklin y Danny Garrett. También hemos utilizado la web *Setlist* para la recolección de datos.

profundización fundamental en los hallazgos encontrados en esas fases de la investigación.[77] Empleamos el análisis para seleccionar, examinar y desarrollar la documentación y los conocimientos reunidos y desarrollados, tratando de comprender los procesos de construcción de sentido, los discursos y las prácticas, las interacciones dialógicas y las composiciones artísticas propias de las escenas estudiadas. Nos incorporamos a la tradición del análisis del discurso desarrollada fundamentalmente a partir de los estudios sobre la enunciación –sobre el proceso discursivo, el proceso activo de realización o la puesta en discurso de la lengua– y corresponde a su análisis todo aquello que indica la actitud del sujeto sobre lo enunciado (Benveniste, 1999: 84; Beristáin, 1995: 179; Fouce, 2002: 172; Lozano, Peñamarín y Abril, 1999: 90). Así, entendemos que el proceso de enunciación implica "la apropiación del lenguaje por parte de un yo que apela a un tú" y que "pone en juego los diversos aspectos de la subjetividad configurada por el propio discurso" (Filinich, 1998: 9). Como señala Benveniste (1999: 84): "antes de la enunciación, la lengua no es más que la posibilidad de la lengua. Después de la enunciación, la lengua se efectúa en una instancia de discurso, que emana de un locutor [emisor], forma sonora que espera un auditor [receptor] y que suscita otra enunciación a cambio".[78]



Modelo semiótico-enunciacional de la comunicación

En el cuadro de arriba podemos observar una variación del modelo semiótico-enunciacional presentado por Manetti (1995: 77-81), que empleamos en el grupo de investigación "Semiótica, Comunicación y Cultura". En ella incorporamos también las categorías intratextuales de narrador (el personaje que narra la acción) y narratario (el personaje al que está dirigida la narración). De acuerdo con este modelo, concebimos el texto como un lugar de interacción entre distintos agentes comunicativos, cuya relación se basa, más que en una operación sencilla y relativamente automática de codificación y descodificación, en una

[77] Las observaciones y los discursos obtenidos a través de la etnografía (en tanto método de investigación) resultan imprescindibles para articular la escritura de la etnografía en tanto texto resultante que toma su forma definitiva a través de procesos analíticos adicionales.

[78] Entendemos que sistema (*lengua*) y proceso (*habla-discurso*) son "inseparables" puesto que "ciertos elementos de la lengua adquieren significación solo cuando son actualizados por el hablante en el momento de la enunciación" (Lozano Peñamarín y Abril, 1999: 90). En otras palabras, "la enunciación no es solo la actualización de la lengua. La lengua misma como sistema integra en su interior sus condiciones de uso" (*Ibíd.*: 91), pero también es transformada por nuevos usos.

serie de estrategias enunciativas que, a través del texto, apelan a las competencias enciclopédicas de los sujetos empíricos. En tanto construcción textual, el enunciador es el responsable de las operaciones de sentido inscritas en el texto (incluyendo las estrategias de introducción de determinados narradores y personajes) y se distingue del emisor, que es una "realidad empírica" (Lozano, Peñamarín y Abril, 1999: 113). El esquema mostrado quiere explicar que el emisor está fuera del texto y que al producirlo proyecta en él tanto su propia imagen como la del destinatario (que remite a la figura empírica del receptor); que el receptor busca en el texto imágenes de sí mismo y de la comunicación; y que las imágenes textuales son diferentes de las reales. Es decir, que cuando hablamos de personajes o sujetos textuales no hablamos de sujetos empíricos sino de representaciones o "simulacros" de dichos sujetos (Manetti, 1995: 77). Como veremos, la confusión entre el personaje del relato, el enunciador y el emisor empírico es habitual y particularmente interesante en las canciones de blues, puesto que la narración en primera persona y la focalización en la experiencia tienden a favorecer su identificación.[79] El escrutinio de esta relación también formará parte del análisis de los textos musicales.

Debido a la enriquecedora combinación de estrategias documentales, etnográficas y socio-semióticas, entendemos que el análisis desarrollado es un análisis mixto o híbrido que podemos denominar semio-etnográfico. Este tipo de análisis también ha sido empleado con éxito en las actividades del grupo de investigación "Semiótica, Comunicación y Cultura", como demuestran los últimos proyectos I+D financiados del grupo.[80] Esta perspectiva metodológica combina elementos del análisis textual semiótico –donde entendemos el texto como un hecho social y cultural vinculado a prácticas discursivas y prácticas sociales; como un proceso productivo e interactivo que forma y se ubica en redes significantes (Peñamarín, 1997: 146-148)–, con elementos del análisis etnográfico –más preocupado y atento por la biografía, las estrategias y las intenciones de los autores. Nos interesa contrastar lo que encontramos en uno y otro ámbito ya que, si bien están irremediablemente entrelazados, también están atravesados por distintas estrategias y operaciones de sentido, que nos ayudan a desarrollar una mirada más completa sobre el objeto de estudio. Así, también nos proponemos problematizar y trascender la "línea de ruptura entre la orientación 'inmanentista', para la que toda consideración extralingüística no es pertinente, y la 'pragmatista', que estudiaría el uso que se hace del lenguaje" (Lozano, Peñamarín y Abril, 1999: 90).

En primer lugar, examinaremos los contextos y las trayectorias de apropiación propios de cada escena. A través de la selección, el relato y el análisis de las formas de apropiación de ciertos músicos de referencia, nos centraremos en los discursos y las prácticas de especialización y de eclecticismo artístico. Indagaremos en sus procesos de construcción de sentido –en el modo en que comprenden, definen y representan el blues–, y discutiremos sus formas de apropiación musical en relación con su posición con respecto a la tradición original

[79] En su estudio sobre el blues urbano, Keil (1991: 153) se refirió a la "inseparabilidad del hombre y su rol: el trabajo del *bluesman* es su vida y viceversa. Una vez un hombre ha elegido la vida del blues, no solo son sus roles familiares (marido, hermano, hijo, o padre) puestos a un lado o asimilados al rol del blues, sino que en la existencia cotidiana del cantante de blues hay una constante atención a la gente y a los detalles". En palabras de Eco (1994: 176), "/yo/ significa sobre todo 'el sujeto de este enunciado' y en segundo lugar 'el sujeto de la enunciación'. Por tanto, hay que saber distinguir y permanecer atento a las posibles superposiciones entre ambas figuras.

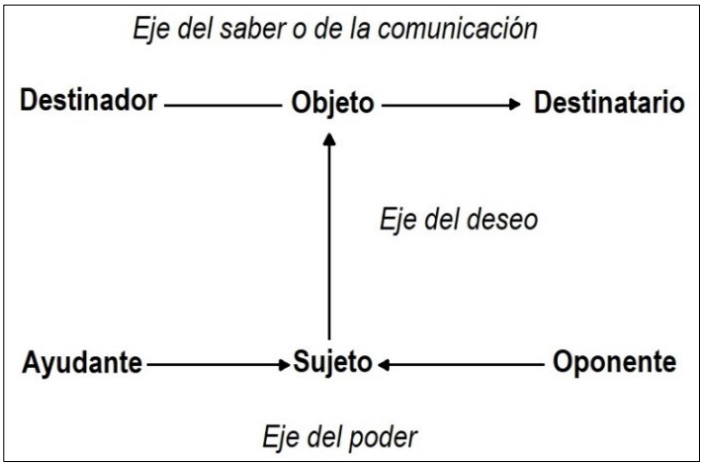
[80] "La construcción de asuntos públicos en la esfera pública mediatizada. Análisis semio-etnográfico de la información" (MINECO, 2014-2016; CSO2013-45726-R); "Problemas públicos y controversias: diversidad y participación en la esfera mediática" (MINECO, 2018-2020; CSO2017-82109-R).

del género (contexto propio de la tradición del blues – contexto originalmente extraño a ella). A continuación, exploraremos los procesos de diálogo intramusical e intercultural de los participantes. Nos referiremos a una variedad de voces y discursos, reconocidos a través de la documentación y la etnografía, y analizaremos una variedad de cuestiones relevantes relacionadas con los conceptos de referencia. En el apartado de diálogo intramusical investigaremos las formas de comunicación dialógica que se establecen en la interpretación musical. Partiremos de la categorización del sistema de convenciones musicales e interaccionales del blues (de su "lenguaje musical") y conectaremos la discusión con la exploración de la metáfora de la interpretación como conversación. Además, propondremos un modelo para el estudio de las *jam sessions* a partir de la hibridación entre modos de *performance* y de relatos etnográficos sobre las experiencias vividas en este tipo de eventos. En el apartado de diálogo intercultural abordaremos el modo en que la música y la cultura del blues se han constituido como un lugar para el diálogo intercultural entre distintos grupos sociales, étnicos o "raciales". A través de discursos y memorias de destacados participantes, partiremos de una exploración de la experiencia afroamericana durante la era de segregación de *Jim Crow*. Además, indagaremos en la negociación y posible fascinación "blanca" por el blues en tanto cultura "negra" ajena y compararemos los discursos sobre el blues en tanto "música negra", considerando sus implicaciones "raciales" y la importancia de la herencia cultural, la apropiación y la hibridación.

Por último, examinaremos el discurso musical del blues y sus procesos de hibridación y traducción cultural a través del análisis de un corpus de canciones representativas de las escenas estudiadas, seleccionadas y clasificadas según temas comunes ("Hogar e identidad"; "Viaje"; "Blues"; "Política"). Nos centraremos en 10 composiciones originales de músicos destacados de las escenas estudiadas; las de Austin son pronunciadas en inglés (con acento afroamericano) y las de Madrid en castellano (popular y/o castizo). Hemos decidido focalizar el análisis de las canciones representativas de la escena madrileña en composiciones de blues en castellano porque en esta sub-tradición encontramos no solo el mayor número de composiciones originales en la escena (frente a la mayoritaria reinterpretación de canciones en inglés y la menos habitual composición propia en inglés), sino también una apertura reivindicativa a la creación y traducción cultural del género, que es necesariamente transformadora y que pone de manifiesto la hibridación entre elementos propios de la tradición global del blues y elementos propios de la identidad local madrileña (entre los que destaca el uso del lengua materna y de marcas espaciotemporales). Así, si entendemos la creatividad compositiva ligada a la traducción cultural como una forma de experimentación artística, coincidiremos con Albert Murray (1995: 80) en que la experimentación no es un esfuerzo por escapar o rechazar el pasado sino un modo de confrontar el presente –las circunstancias contextuales y los matices y sutilezas del espacio-tiempo propio. Por tanto, comprendido a través de sus ejemplos más representativos, el impulso traductor y compositivo del blues en castellano se define por la apropiación, reinterpretación y re-territorialización de una expresión foránea en un contexto cultural diferenciado. Valga recordar una de las afirmaciones de Cornel West (2012) sobre la creatividad asociada al blues en su cultura de origen: "¿Qué encontramos en el centro del blues? La búsqueda de tu voz [propia]! Si solamente vas a ser un eco, entonces no puedes cantar el blues. Más te vale encontrar tu voz, lo que significa reconocer tus heridas y cicatrices".

Partimos de la comprensión del "discurso musical" como articulación de letra y música. Rechazamos el aislamiento y el análisis exclusivo del contenido verbal de la canción (como si

se tratase de un poema) y asumimos que la compleja producción de sentido de una canción depende de la interrelación entre ambas dimensiones. A su vez, este rico y misterioso diálogo puede provocar interpretaciones y modos de recepción distintos por parte de personas distintas, o incluso por parte de una misma persona en momentos espaciotemporales distintos. Como ha señalado Simon Frith (1998: 187), "el problema no es significado (palabras) frente a ausencia de significado (música) sino la relación entre dos formas diferentes de producir sentido, las tensiones y conflictos entre ellas".[81] Además de los textos musicales, consideramos la importancia de los testimonios verbales y de las identidades de los músicos representativos de la tradición. De este modo, través de un análisis del discurso basado en el autor, el texto y el contexto de la canción, nos proponemos neutralizar la distancia tradicional entre texto y contexto hasta alcanzar una visión compleja sobre el discurso musical del blues. En consonancia con el planteamiento del diálogo intramusical, la discusión sobre la dimensión musical de las canciones se basa en sus estructuras formales y en las interacciones dialógicas que tienen lugar entre las distintas "voces".[82] Además, nos referimos a cuestiones de estilo, tradición, hibridación e intertextualidad, que nos ayudarán a comprender los textos musicales analizados en tanto procesos interactivos que obligan a sus receptores a "llenar huecos, [y] a realizar determinadas inferencias", a menudo asociadas a la red de textos-discursos en las que se integran (Peñamarín, 1997: 147-148).



El modelo actancial formulado por A. J. Greimas

En lo que respecta a la letra de las canciones seleccionadas, realizaremos un detallado análisis de los relatos musicales emparentado con la semiótica narrativa y los planteamientos del modelo actancial de Greimas (1976; Greimas y Courtés, 1990), elaborado a partir del trabajo de autores como Lucien Tesnière, Vladimir Propp y Étienne Souriau. Entendido "como una estructura de *narratividad* subyacente a cualesquiera discursos (…), incluso a los sistemas filosóficos e ideológicos" (Abril, 2007: 170), el modelo actancial propone "dar cuenta de la

[81] Centrándose en los estudios sobre música popular, Frith (1998: 158-202) y Fouce (2002: 189-196) dan cuenta de la tradición de análisis focalizado exclusivamente en el contenido verbal de las canciones. Señalan sus limitaciones e inciden en la importancia del plano de la expresión y de la *performance* –de la interpretación musical de las letras, de la persuasión puesta en juego, de las voces y los cuerpos.

[82] El conjunto de voces de la canción incluye tanto las distintas voces instrumentales como las voces humanas de los cantantes, cuya peculiaridad reside en que puede generar sentido simultáneamente tanto a través de la palabra como del sonido (Frith, 1998: 187). En otras palabras: "las letras funcionan como actos de habla, movilizando significados no solo semánticamente, sino también como estructuras de sonido que son signos directos de la emoción y las marcas de carácter" (Frith, 1988: 120).

organización de un microuniverso" a través de un número restringido de términos actanciales, cuyas relaciones recíprocas se puede articular en torno a tres ejes: el del deseo, que vincula al sujeto con el objeto y es frecuentemente manifestado "en su forma a la vez práctica y mítica de 'búsqueda'"; el de la comunicación, relativo al destinador y al destinatario de una misión o saber; y el del poder, definido por las categorías actanciales de ayudante y oponente –el que aporta ayuda "operando en el sentido del deseo o facilitando la comunicación" y el que crea obstáculos, oponiéndose a la realización del deseo y/o a la comunicación del objeto (Greimas, 1976: 270-273).

Los actantes, aquellos que realizan o sufren el acto, son definidos por su posición sintáctica, su rol o su papel en el relato, así como por las modalidades del "*querer-hacer*; *saber-hacer* o *poder-hacer*" (Greimas y Courtés, 1990: 23). Como señalan los autores, "desde el punto de vista paradigmático, los roles actanciales pueden ser considerados como una categoría (…), un paradigma cuyos elementos se definen por la posición que ocupen en el recorrido narrativo" (*Ibíd*.). En otras palabras, los actantes son "clases de actores" y poseen un "estatuto metalingüístico" (Greimas, 1976: 267-268) sobre los personajes narrativos variables que, dotados de valores semánticos e ideológicos, caracterizan los relatos. En el análisis también emplearemos términos análogos como héroe, ayudante-amigo y antagonista. Nos interesa saber qué tipo de relatos, personajes y acciones caracterizan a las canciones representativas de las escenas de blues en Austin y Madrid, y también indagar en el tratamiento de los temas y en las estrategias enunciativas empleadas. Por ello, analizaremos cada estrofa de las canciones y contrastaremos sus procesos de construcción de sentido con los discursos, experiencias e identidades de los autores-músicos, avanzando hacia nuevos matices y visiones.

3.4.1. Corpus del análisis de los procesos dialógicos

El corpus del análisis se define en función de los objetivos planteados y de los conceptos dialógicos de referencia: apropiación, diálogo e hibridación. Abordamos la investigación sobre las formas de apropiación en las escenas de blues en Austin y Madrid a través de un capítulo con dos apartados principales. En el primero nos centramos en la comparación de los respectivos "padrinos" del blues de cada escena, tomando sus casos como referencias simbólicas y puertas de acceso a la discusión. En el segundo, partimos de dos músicos de referencia de cada escena y, gradualmente, ampliamos y problematizamos la investigación mediante la incorporación de nuevos casos. Empleamos, aproximadamente y de forma variable, un total de 44 casos de estudio (en su mayoría músicos). Así, aproximándonos a su complejidad real, nos proponemos alcanzar conclusiones generales y matizadas sobre los músicos y las escenas estudiadas. En el capitulo de diálogo, formado por apartados dedicados al diálogo intramusical y al intercultural, recurrimos más libremente a una amplia variedad de ejemplos y casos de estudio vinculados a las escenas estudiadas. Como en todo el análisis, empleamos discursos obtenidos a través de la etnografía, identificándolos mediante códigos que aparecen desglosados en el Anexo 3 (E.P.p.; E.P.onl., E.B.onl., etc.). Además, introducimos ciertos casos de referencia histórica para examinar sus procesos dialógicos y compararlos con los de los músicos de las escenas estudiadas. Por último, en el capítulo de hibridación centramos el análisis del discurso musical del blues en 10 canciones originales (cinco de cada escena). Nos interesaba que este corpus específico estuviera formado por composiciones propias que plantearan cuestiones de interés temático y/o narrativo, y que nos permitieran establecer comparaciones entre las escenas. Así, tras realizar una compilación provisional más amplia,

decidimos escoger 10 canciones y organizarlas temáticamente para su análisis según las categorías de "hogar e identidad"; "viaje"; "blues"; y "política".

3.5. La inmersión etnográfica en el campo

A continuación, reproducimos dos relatos etnográficos en primera persona que son representativos de la inmersión etnográfica del investigador en las escenas de blues en Austin y Madrid. Empleamos el término "relato etnográfico" para referirnos a narraciones cotidianas basadas en la observación participante y en las notas del cuaderno de campo. Tienen una importante carga descriptiva y están orientados a transmitir las experiencias vividas en la investigación realizada en ambas capitales. Esta estrategia ha sido empleada por investigadores sobre música popular y escenas musicales como Shank (1994), Grazian (2003) y Long (2010), si bien fue desarrollada en la antropología por autores como Clifford Geertz (2003) y su "descripción densa" de las conductas humanas.

3.5.1. Mi encuentro con el blues en Austin, Texas

9 de agosto de 2010

Es mi quinto día en Austin, mi primera visita a EE.UU. En el mismo aeropuerto, la exposición de guitarras eléctricas me anunció el protagonismo de la música popular en la ciudad, conocida como la "capital mundial de la música en vivo". El calor es intenso, sientes cómo sube de la tierra y apabulla. Pero, tras la llegada, la emoción inicial por descubrir es incontenible y, quizás, irrecuperable. Llama la atención el número de coches deportivos estadounidenses (los pequeños son una rareza), y sobre todo la sobrepoblación de camionetas *pick-up* y todoterrenos. El valor simbólico del *pick-up* es significativo, pues se asocia a la autosuficiencia y la independencia, y resulta representativo del estilo de vida americano, especialmente en el sur. Las matrículas lucen la bandera tejana y su característico lema estatal: *Texas, The Lone Star State* ("Texas, el estado de una sola estrella"). La gente lleva ropa deportiva y vaquera, y son habituales las camisetas de la Universidad y del estado de Texas, así como del célebre lema local *Keep Austin Weird* ("mantén Austin raro").[83]

Estoy instalado en un apartamento de la parte oeste de la calle 6 (1616 West 6th), en el respetable distrito de Old West Austin, tan próximo al centro como para caminar –aunque casi nadie camina. Austin es sorprendentemente verde y el calor parece intensificar el olor de las frondosas plantas que pueblan el lateral de las aceras del barrio. No consigo que salga agua fría de los grifos del apartamento; la caliente sale ardiendo y la fría sale caliente. A quince minutos andando está Waterloo Records (1982), una de las tiendas de música más emblemáticas de la ciudad, y a apenas cinco dos conocidos bares de country, el histórico y acogedor Donn's Depot (1972), que recrea una vieja estación de tren (con un vagón auténtico), y Mean Eyed Cat (2004), que homenajea al mítico cantante Johnny Cash. La primera noche fui a Donn's Depot y, como todos los días, había música en vivo. Me senté en la barra a escuchar, observar y beber cerveza texana de barril –Shiner Bock, Fireman's 4 y Lone Star. Me gustó la música del grupo residente,

[83] El lema *Keep Austin Weird* fue formulado originalmente por el bibliotecario universitario Red Wassenich (2000: 4) en un intento de frenar "la obsesión con el dinero y el desarrollo que conduce a la homogeneización que hace que cada ciudad estadounidense se parezca". Incidía en la importancia de la diferencia y el apoyo a los negocios locales, y ha sido comercializado y promocionado con gran éxito desde entonces. Su evolución ha sido discutida con detalle por Long (2010).

Murphy's Inlaws. Predominaba el country, pero el repertorio era en realidad una heterogénea combinación de versiones de country, rock 'n' roll, rock, pop y blues. Incluía canciones como "Corrina, Corrina" (Bo Carter, 1928), "Don't Be Cruel" (Elvis, 1956) y "Allá en el rancho grande" (Jorge Negrete, 1949), que animaron el baile de parejas adultas y cowboys.

Hoy me preparo para emprender el viaje hacia el Texas Music Museum ("Museo de la Música Tejana"). Cojo el autobús y llego hasta el parque que rodea el Capitolio de Texas. Allí giro a la derecha, dirigiéndome hacia el este de Austin por la calle 11. Me encuentro con el puente que cruza la autopista interestatal I-35 y, ante la duda, entro a preguntar en un concesionario de alquiler de coches. No conocen el Texas Music Museum, pero me animan a que siga avanzando. Con la frente sudada por el calor y la distancia recorrida, cruzo el puente sobre la autopista I-35, la histórica frontera de separación urbana, social y "racial" entre el centro y el este de Austin. Poco después, a mano derecha, me encuentro con el museo. Sorprendido por sus reducidas dimensiones (¿no estábamos en la capital mundial de la música en vivo? ¿Acaso no es, como dicen, todo más grande en Texas?), me adentro con curiosidad en el museo, que pese a su aspecto modesto resulta revelador. De las paredes cuelgan paneles con portadas de discos, fotografías y biografías de destacados músicos "locales" como el pianista James Polk, que lideró uno de los primeros grupos integrados "racialmente" en Austin y tocó en la orquesta de Ray Charles durante siete años; el veterano guitarrista Blues Boy Hubbard, que con su banda también erosionó incrustadas barreras "raciales" en los años 1960; el cantante-armonicista Mel Davis, primo de T-Bone Walker y miembro de The Blues Specialists; y la cantante Donna Hightower, que después de aterrizar en Madrid en 1960 y hacer carrera en España se mudó a Austin en 1990. Me sirvo un poco de agua fría. Me pierdo observando los pianos antiguos de Robert Shaw y Lavada "Dr. Hepcat" Durst. Acaricio con curiosidad las teclas y advierto que también hay lugar para solistas y bandas de gran reconocimiento internacional como Willie Nelson, ZZ Top y The Fabulous Thunderbirds, representantes del country, el blues-rock y el blues de Texas.

En el piso de arriba, que lleva al Community Engagement Center ("Centro de Compromiso Comunitario"), hay una sala de estar con sofás, revistas y un piano. Me siento en la banqueta, miro hacia los lados y toco un poco de blues. Al bajar para marcharme, un hombre sale del despacho y me interpela por haberme oído tocar. Es Clay Shorkey, presidente del Texas Music Museum y catedrático de trabajo social en la Universidad de Texas en Austin. Más tarde averiguaré que Clay fundó el museo en 1984 y que, desde entonces, compagina el trabajo universitario con la documentación de la música de popular en Austin y en Texas. Por el momento me presento y le cuento mi historia. Le hablo de mi decidido interés por investigar la escena de música negra en Austin y Clay, bajito, grueso y entrañable, me pasea por la exposición, deteniéndose frente a algunos paneles, comentando las aportaciones de los artistas, los objetivos del museo y sus habituales entrevistas con músicos locales –muchos de ellos vinculados a la escena de East Austin. También me habla de un club emblemático, el Victory Grill. "Podemos ir ahora mismo", dice Clay. Subimos a su coche para recorrer unos pocos metros y llegar al número 1004 de East 11th Street. Allí está el Victory Grill, un fascinante edificio bajo con dos salas, una delantera en forma de cafetería y otra trasera, prácticamente autónoma, propia de un club con música en directo.

El informativo cartel de la entrada frontal da la bienvenida e invita a entrar en el universo particular del club: "*Historic Victory Grill. Nourishing Your Soul Since 1945. Austin's 'First Home of the Blues'*" ("El Histórico Victory Grill. Alimentando tu alma desde 1945. El

‘primer hogar del blues’ en Austin”). Sin duda, éste es el tipo de sitios que deseaba encontrar e investigar durante mi estancia en Austin. En la fachada lateral hay un bonito mural con tres rostros, dos masculinos y uno femenino, firmado por el colectivo de artistas visuales y trabajadores culturales *Trust Your Struggle* (“confía en tu lucha”). Más adelante descubriré que son los retratos del cantante-pianista Grey Ghost, uno de los primeros músicos en actuar en el club; de Johnny Holmes, fundador del local, manager y agente de contratación; y de la veterana cantante de Mississippi Lavelle White, que inició su carrera en Duke-Peacock Records (Houston, TX) y que permanece como una de las artistas más veneradas de la escena austinita. El grafiti muestra a una joven y estilizada Miss Lavelle cantando, luciendo pelo a lo afro y unos pendientes circulares dorados. En la esquina más cercana a la carretera hay también un rostro negro de perfil, que recuerda al diseño del pintor surrealista Mati Klarwein en el disco *Bitches Brew* (Miles Davis, 1970).



Puerta delantera del Victory Grill: “Alimentando tu alma desde 1945” (Foto: J.Pedro, 2010)



Puerta trasera y fachada lateral del Victory Grill: (de izq. a der.) Grey Ghost (1903-1996), Johnny Holmes (1917-2001) y Lavelle White (1929). (Foto: J.Pedro, 2010)

Entramos, y Clay me presenta a Clifford Gillard, uno de los dos managers actuales del local. Aunque ya se considera prácticamente texano, Clifford nació en Trinidad y Tobago y en 1996 se mudó a Texas, donde estudió la carrera de marketing. Desde el año 2005 es el arrendatario del Victory Grill y organiza eventos de hip hop con su empresa Another Option Productions. Sonrientes y con reposada calma, Clay y Clifford se alegran por mi interés en investigar la escena de música negra y me preguntan con curiosidad. Me cuentan que el Victory Grill forma parte del histórico *chitlin' circuit*, el circuito de locales para músicos y públicos afroamericanos consolidado durante el periodo de segregación racial (y con continuidades en la actualidad). Su nombre proviene de la comida afroamericana que se servía en ellos (*soul food*), en particular de los *chitlins* o *chitterlings* (una especie de gallinejas de cerdo).

Como me explicará más detalladamente en una entrevista, Clifford entiende que:

> un bar del *chitlin' circuit* era una mezcla de cosas, fueran legales, ilegales, fueran buenas o malas… podías ir a ese lugar y conseguir lo que buscaras. Pero, principalmente, representa un tiempo y una cultura que no pueden ser recuperadas o borradas. (…) Proporcionaba una oportunidad para la gente negra en aquel tiempo, un espacio al que podían llamar "hogar", un espacio que podían considerar propio (E.P.p.5).

Por su parte, el músico W.C. Clark, que se referirá a los *chitlin's* como "una popular comida del gueto", recordó su omnipresencia en los clubs de East Austin, evidenciando el vínculo entre la música y la comida:

> Prácticamente todos los clubs tenían. Ves, ahora tienes que ir a la tienda y te va a costar algo de dinero. Pero entonces todo lo que tenías que hacer era ir al lavadero y cogerlos gratis porque no se vendían *oxtails* (rabo de buey), *chitlin's* ("gallinejas") ni *tripes* (tripas)… Los tiraban. Luego vieron que la gente los comía, [la cosa] empezó a crecer y empezaron a venderlo. De ahí viene lo del *circuito chitlin'*: *chitlins* por aquí, *chitlins* por allá, *chitlins* en todos los clubs (E.P.p.18).

En este momento, el Victory Grill se encuentra en lo que Harold McMillan, director de la asociación cultural Diverse Arts Culture Works y también programador en el club, define como un "estado de limbo" (E.P.p.14). Tras varios años de arrendamiento a Eva Lindsey, la familia Holmes, todavía propietaria del local, "medita" el futuro del emblemático *juke joint*, reconocido desde 1988 en el Registro Nacional de Lugares Históricos. Mientras tanto, a pesar del valor único del lugar y de su indudable atractivo, el club permanece oficialmente inactivo en medio de un barrio que, acuciado por la gentrificación, se revaloriza económicamente. La zona de la cafetería no está operativa, tampoco disponen de licencia para la venta de alcohol ni hay actuaciones todas las noches, como las hubo en el pasado. No obstante, pese a las limitaciones, Clifford Gillard y Harold McMillan se reparten la programación con perspectivas distintas. Mientras Clifford apuesta por el hip hop como forma de identificación con los jóvenes afroamericanos, Harold cree que tanto el blues como el jazz concuerdan mejor con el carácter original del Victory Grill. En la charla con Clay, Clifford me dice que esta noche sí hay música en directo. Se celebra la *jam session* semanal de blues, asociada a la tradición del *Blue Monday* ("lunes de blues" o "lunes triste") y organizada por Harold McMillan.

Tras una reveladora y emocionante toma de contacto con el Texas Music Museum y el Victory Grill, me marcho en coche con Clay Shorkey, que me deja en el centro de la ciudad (calle Congress Ave). Le cuento que pensaba ir a la *jam session* de blues de Antone's, que empieza en un rato. Me lo recomendaron en la tienda de discos Antone's Record Store, que descubrí paseando por la zona universitaria (en la calle Guadalupe, también conocida como "*the*

drag"). Mientras tanto, me sugiere ir al Elephant Room, uno de los pocos clubs de jazz en Austin. Termino tomando una cerveza en ese acogedor sótano alargado, mientras escribo notas etnográficas sobre lo ocurrido y escucho a una banda de jazz, con cantante femenina, interpretar el clásico "Is You Is or Is You Ain't My Baby" (Louis Jordan, 1944). Después me dirijo a la *jam* de Antone's, el mítico club asociado con Stevie Ray Vaughan, el blues de Chicago y las apariciones cotidianas de Pinetop Perkins, uno de los más longevos *bluesmen* de Mississippi, que sigue tocando a sus 97 años. La banda base de hoy está encabezada por el experimentado guitarrista Derek O'Brien, e incluye al guitarrista Denny Freeman y al cantante Malford Milligan, que interpreta *standards* de blues y soul como "T-Bone Shuffle" (T-Bone Walker, 1947), "Just a Little Bit" (Rosco Gordon, 1959), "People Get Ready" (The Impressions, 1965) y "A Change is Gonna Come" (Sam Cooke, 1964). Después empieza la *jam*. Pienso en tocar pero no conozco a nadie ni tengo guitarra, así que no me apunto en la lista.

Al acercarme a la barra le pregunto a la camarera por sugerencias musicales. Me recomienda no perderme a Gary Clark Jr. ni a Carolyn Wonderland, a quienes considera artistas de referencia en la ciudad. Al rato, no obstante, aparece la gran leyenda viva de Antone's, el cantante-pianista Pinetop Perkins. Como el propio blues, Pinetop nació en Mississippi, viajó por el sur y emigró a ciudades del norte. Tras una extensa trayectoria, se convirtió en un exponente del blues de Chicago al unirse a la banda Muddy Waters en 1969. Siendo un viejo amigo de Antone's, donde había tocado desde los años 1970, terminó instalándose en la cálida Austin en 2004. Vestido con la característica elegancia de los *bluesmen*; traje, sombrero y bastón, Pinetop camina despacio entre susurros y miradas que abandonaban el escenario para dar media vuelta y contemplar el paso lento de este superviviente del blues. Se sienta en la mesa que hay en una esquina del club, la más cercana al escenario y la más alejada de la entrada. Allí, al lado del limpiabotas, enciende un largo cigarro (es el único al que se le permite fumar), y vende sus últimos discos y el documental sobre su vida, *Born in the Honey* (2007). Le compro el disco más reciente, *Joined at the Hip* (2010) y me lo firma encantado. Le observo pacientemente y trato de conversar con él, hablándole al oído. Con el sonido de la banda al fondo, me presento y le digo que me encantaría entrevistarlo un día con calma. Su oído maltrecho no parece responder. Como en un gesto de reafirmación, Pinetop me mira, asiente con la cabeza y pronuncia su nombre artístico con entrañable gracia: "Piiiiine-top Per-kins". A pesar de la limitada comunicación verbal (comprensible por sus casi cien años de blues), me siento afortunado por el encuentro y por verle interpretar cinco o seis canciones, entre ellas clásicos como "Grindin' Man", "Down in Mississippi" y "Got My Mojo Workin'".[84]

Cuando Pinetop termina de tocar, decido marcharme al Victory Grill. Rápidamente consigo coger un autobús que me lleva al capitolio y, de nuevo, cruzo I-35 por la calle 11 hasta llegar a pie al histórico club. Aparte de los músicos no hay casi gente pero, en cierta medida, el aspecto *underground* y decadente resulta reconfortante y adecuado para una experiencia de blues. Allí conozco a Harold McMillan, que se ofrece a prestarme una guitarra si quisiera tocar en la *jam* otro día. Hablamos de la asignatura "Etnografía de la música en vivo en Austin", en la que quiero matricularme, y, tras preguntarme sorprendido quién la imparte, confirma que conoce a la profesora Madeline Maxwell. Más tarde averiguo que Harold es uno de los *scene makers* ("constructores de escena") del proyecto de investigación *Musicians Off The Record*,

[84] Pinetop falleció el 21/03/2011. Escribí un texto sobre su trayectoria y su importancia en la tradición del blues en la revista musical española *Ruta 66* (Pedro, 2011b).

dirigido por Maxwell desde el departamento de comunicación de UT.[85] Por el momento, los músicos suben al escenario; es tiempo de que suene la música… El propio Harold toca el bajo en la banda base, que con el tiempo bautizará como East Side Blues Syndicate ("El sindicato de blues del lado este"). Junto a él tocan Woody Russell (voz y guitarra), José Ruiz (armónicas) y Doug Marcis (batería). Más adelante se involucrarán más músicos como Roland Lawes (batería), Alex Salinas (batería), Mike Blue (guitarra), Leland Isley (guitarra), Harry Pierce (teclados), Oscar Ornelas (saxo, piano, voz), Darius Jackson (voz, guitarra) y el reconocido *bluesman* local Matthew Robinson (voz; guitarra).

En un momento de la *jam* me animo a tocar el teclado, aunque estoy limitado: "En tono de Sol y Do, por favor". Tocamos un *shuffle* en Sol y un blues lento en Do, y pienso que suena de maravilla. Aderezada por la cerveza, la emoción que siento al descubrir el Victory Grill y participar en la interpretación es ciertamente especial. El bajista, William, permanece atento a lo que hago y me da indicaciones sobre la dinámica musical. Entre el público distingo a una joven blanca bailando libremente por su cuenta. También a dos mujeres negras, sentadas junto a un hombre negro, que gritan y corean cada vez que una canción termina. Después vuelvo a mi rol de espectador y me siento en una de las antiguas butacas de color granate que hay al lado del escenario. Cuando la música deja de sonar es tiempo de volver a casa. Tardo casi una hora en andar desde la calle east 11 hasta la calle west 6, pero el paseo nocturno es agradable.

3.5.2. Una noche de blues en Madrid

25 de octubre 2011

Es octubre de 2011 y la agenda *bluesera* madrileña es tan activa como la de las grandes ciudades del blues. Músicos, aficionados y promotores llevan tiempo luchando por hacerlo sonar en los bares de Madrid y hoy cualquier día de la semana es bueno. En general, la efervescente emergencia de la escena parece no haber superado los ambiguos terrenos del *underground*, pero el interés por una música todavía ampliamente desconocida ha ido creciendo, colándose entre las grietas de la ciudad y los medios, moviéndose entre pisos inclinados, calurosos sótanos, pubs de baile, e incluso discotecas. Me he mudado a Madrid para estudiar un máster de análisis sociocultural en la Universidad Complutense, donde espero extender la investigación sobre el blues iniciada en Austin. Conozco la ciudad por mis breves visitas previas, pero la seguridad de saber que vengo a vivir hace que la experiencia sea bien distinta.

Por el momento, más allá de músicos veteranos de referencia como Tonky de la Peña y Ñaco Goñi, mis conocimientos sobre la escena madrileña son escasos. Pronto tomaré conciencia de que, en cierta medida, he llegado en un momento delicado emocionalmente porque el cierre del Beethoven Blues Bar (1996-2011), un local especialmente querido, ha dejado a músicos y aficionados habituales sin uno de sus principales emblemas. Además, me sorprenderán las habituales preocupaciones por el volumen de la música en directo y el temor a represalias por parte de vecinos e instituciones. Las referencias de los músicos a la dificultad, en muchos casos creciente, para obtener un sueldo digno como profesionales especializados serán también una constante. Es martes por la noche, pero incluso hoy hay que evitar a los numerosos relaciones públicas mientras caminamos por la peatonal calle Huertas. Con constante pero variada

[85] Véase: http://bit.ly/2GLaY5K [Consulta: 23/04/2017].

determinación, te ofrecen una copa en el pub que les contrata. Además, hay quien compra cerveza de lata en las esquinas, quien prefiere comer algo y quien tiene que pedir para comer.

Por momentos, el compacto centro de Madrid parece quedarse pequeño para dar cabida a tanta gente. Hay muchos bares pequeños que acogen aglomeraciones en torno a la barra. Entre ellos encontramos los que representan la cultura tradicional madrileña de la "caña y tapa", que supone una agradable novedad para numerosos migrantes y turistas. Los más concurridos tienen precios populares, nombres sencillos y comida abundante, propia del interior. Por otra parte, hay lugares que, por la gran oferta y por no estar en calles principales, tienen dificultades para atraer al público; y otros que por su localización y naturaleza sirven copas a precios que hacen mella en los bolsillos. Antes de llegar a la Plaza Matute, unas luces blancas a mano izquierda alumbran el cartel de la fachada negra del Populart. Mientras unos se fijan en la programación anunciada, otros apuran caladas al lado del logo del club que adorna la fachada. En él, el Populart apropia, sin aparente reconocimiento público, la imagen del cartel de la película *El Cantor de Jazz* (Alan Crosland, 1927) –el rostro pintado de negro del actor y cantante judío Al Jolson, cuyo personaje protagoniza una disputa familiar por la tensión entre la tradición de la música religiosa judía y su atracción por el jazz.



Cartel de *El Cantor de Jazz* (1927) y logo del Café Jazz Populart (1988-2016)

Situado en pleno barrio de las Letras, el Café Populart es uno de los locales emblemáticos de la escena madrileña de música en vivo. Reconocido y afamado por una apuesta musical de calidad, fundamentalmente basada en el jazz y el blues, el bar reúne a numerosos turistas, así como jóvenes aficionados y parejas adultas. Aficionados al género, curiosos y amigos se mezclan en torno a la impecable decoración del local, en cuyas paredes se exponen instrumentos y retratos musicales. Están Robert Johnson, Louis Armstrong, Sidney Bechet, Billie Holiday, Charlie Parker y B.B. King, entre otros. Desde su propio nombre, el Populart asocia lo popular y el arte ("popular-arte"), proyectando su visión particular del "arte popular", representado por las interpretaciones de jazz y blues de músicos locales, tanto españoles como extranjeros, que generalmente llevan años tocando periódicamente en el local. La rara estabilidad del Café se sustenta sobre un modelo de negocio relativamente selecto, en el que la entrada a los conciertos es gratuita, las copas valen aproximadamente 10€ y las cervezas 6€ (igual que los cafés), y donde los músicos cobran un caché por encima de la media. El Populart

no tiene tapas, allí se vende la experiencia de la música en directo en un ambiente tradicional, con reservas y atención en las mesas.

Busco nuestra mesa reservada, cuando se acerca un camarero. Hay que llamar antes si quieres asegurarte un buen sitio para el espectáculo y mi reserva tiene también su particular historia. “J-O-S-E-P”, deletreo mi nombre ante la incomprensión de mi interlocutor y atiendo su voluntad de que acuda “antes de las diez y cuarto”. “No te digo media hora antes pero sí unos minutos. Que no sea a y cuarto, que no sobrepase”, explica con tosquedad. Sin saber exactamente qué esperar, el cambio de luces anuncia la salida de los músicos en torno a las 23h. Son Stevie Zee (voz, guitarra), Ñaco Goñi (armonicista), Javi “El Sargento” (bajo) y Armando Marcé (batería), el grupo que actúa durante toda la semana. Stevie luce sombrero negro de cowboy. Empieza con una línea de bajo a la que le sigue la entrada de “T-Bone Shuffle” y después de un par de vueltas, da la bienvenida al público. Se presenta y da paso al “maestro de la armónica, Ñaco Goñi”. Entonces Ñaco aspira y sopla la armónica, la exprime, la mima, la muerde. La lleva de un lado a otro mientras se balancea con los ojos entornados. Stevie responde con virtuosismo y precisión. Rasguea y puntea su guitarra acústica, presenta los temas y busca diálogos intramusicales con Ñaco. Ambos intercambian frases musicales y se responden repitiendo y cambiando fragmentos. Detrás, Javier Fernández “El Sargento” mantiene la base constante pulsando las cuerdas del bajo con sus alargados dedos. Se asegura de que la canción “camine” y, al final, tiene también su momento de solo. A su derecha, con los ojos cerrados y la cabeza ligeramente inclinada hacia arriba, está el veterano baterista Armando, aparentemente ausente pero muy concentrado mientras lleva el ritmo con las escobillas.



Ñaco Goñi, cigarro y armónica en mano, junto a Stevie Zee y su inseparable sombrero
(Foto: Frederic Gasc, 2008)

La Stevie Zee & Ñaco Goñi Reunion combina versiones de blues tradicional con temas de blues-rock. Suenan clásicos como “T-Bone Shuffle” (T-Bone Walker, 1947), “My Babe” (Little Walter, 1955), “Bright Lights, Big City” (Jimmy Reed, 1961) e “If You Love Me Like

You Say" (Albert Collins, 1980), junto a versiones de "La Grange" (ZZ Top, 1973), "Red House" (Hendrix, 1966) y "Cold Shot" (Stevie Ray Vaughan, 1984). Inevitablemente, la inclusión en el repertorio de canciones asociadas al blues de Texas me recuerda a la escena austinita y, de hecho, el nombre y el atuendo escénico de Stevie Zee (que para su disgusto aparece como "Steve" en el cartel y en la web del café) recuerdan al de la principal estrella de Austin. En efecto, en un momento de la actuación, Stevie Zee pregunta si hay algún *fan* de Stevie Ray Vaughan. Después interpreta "The Sky is Crying", una composición de Elmore James (1959), también asociada a Vaughan, y "Cold Shot", compuesta originalmente por W.C. Clark y Mike Kindred, y también identificada con SRV. Más tarde, Zee presenta "Blues Inside Me", un blues menor de Ñaco Goñi y los Bluescavidas, en el que introduce una cita a la famosa canción "Stairway to Heaven" (Led Zeppelin, 1971).

En una esquina del escenario hay una pareja joven sentada. Él es *fan* enérgico y alumno de guitarra de Stevie. Excitado, el joven canta, grita en inglés y disfruta sacudiendo el cuerpo en el poco espacio que le separa de nuestra mesa. Con las piernas entrecruzadas, su novia se muerde los labios. También hay dos chicas adolescentes que contemplan encantadas, una pareja asiática que escucha y observa con respeto y, al otro lado del escenario, dos hombres trajeados de generosas barrigas, cuyas caras brillan por una mezcla de emoción y embriaguez. En el entremedio, el grupo aprovecha para relajarse, conversar con miembros del público y vender algunos discos. Le compro a Ñaco el disco *Stevie Zee & Ñaco Goñi Blues Reunion* (2010) y aprovecho para presentarme y pedirle el número de teléfono para concertar una entrevista. Al escuchar que vengo de Valencia, Ñaco se refiere al armonicista de blues Danny Boy Sánchez, con el que ha colaborado a lo largo de su carrera. Dice que me llevo un buen disco y muestra una predisposición positiva hacia la entrevista, señalando que los domingos suele tocar en Gran Vía –en el familiar local Elefante Güin. Por su parte, Stevie se ha sentado a conversar con la pareja de la primera fila, atrayendo también a las dos chicas adolescentes, que dicen seguirle allá donde toca. Un chaval le pregunta a Ñaco por sus influencias musicales ("Sonny Boy Williamson, Sonny Terry, Little Walter, Carey Bell…") y, entre conversación y conversación, el descanso termina mientras parte del público entra y sale del local.

La música vuelve a sonar y el bar se transforma de nuevo con la experiencia de la música en directo. Ligeramente molesto, Stevie se ve obligado a pedir silencio al público que se acumula de pie al fondo (próximos a puerta de entrada). La visita del camarero nos hace ver que es momento de pedir otra copa. El concierto sigue su curso y, mientras tomo notas sobre el concierto, el grupo me suena cada vez más "engrasado". Las canciones tienden a extenderse a través de los desarrollos solistas y la improvisación, que estimula los aplausos del público durante la interpretación. La música blues –entendida de formas parcialmente comunes y diferenciadas por los participantes del evento– contribuye a la creación de una experiencia musical única, celebrada en un espacio-tiempo y en unas circunstancias particulares e irrepetibles (si bien la banda actuará toda la semana). Pero el de hoy es solo uno de los múltiples recorridos posibles por la escena de blues en Madrid y su característico circuito música en vivo. Es el camino por el que, con disposición investigadora, empiezo a adentrarme en la escena, en el campo etnográfico.

22 de noviembre de 2016

Inmerso en una fase de transformación y modernización, el Café Jazz Populart cerró sus puertas por reformas en verano de 2015 (poco después de la última actuación conjunta de Stevie

Zee y Ñaco Goñi en el club). Tras 27 años en activo, la nueva dirección del club inició un cambio profundo en el modelo de negocio, la política de programación del local y su aspecto interior; un viraje que en palabras del nuevo programador, Emilio Jiménez, aspiraba a mantener vivo el "espíritu del Populart", mejorando y conservado la "continuidad de local con solera" (s.f., 2015: 18). El renovado Café Populart inició su nueva etapa en otoño de 2015 y se caracterizó por un mayor eclecticismo, decididamente abierto a otros géneros afroamericanos como el soul-funk (percibidos como más modernos), así como a la celebración de distintos tipos de eventos y actividades: sesiones de *disc-jockeys* orientadas a un público más joven, presentaciones de revistas como *Enlace Funk*, *jam sessions*, conciertos de escuelas de música, sesiones semanales de práctica de idiomas, meriendas, cenas de San Valentín, e incluso la retransmisión de partidos de futbol señalados como la final de la Champions League entre el Real Madrid y el Atlético de Madrid, especialmente chocante por la trayectoria del local y la frecuente oposición entre música en vivo y fútbol.[86]

Frente a la estabilidad y la entrada gratuita del "viejo" Populart, el nuevo se caracterizó por una mayor flexibilidad programática, sustentada por una política de precios de entrada variable, en función del día de la semana y de la inclusión de cerveza, copa o cena.[87] Apostó por una operación de modernización y diversificación similar a la realizada por otros clubs "con solera" como Clamores Jazz (1981) –que cambió de dirección en septiembre de 2015 y se abrió mucho más a distintos géneros–, y también aumentó la documentación fotográfica de las actuaciones (previamente inexistente) y su presencia en redes sociales.[88] En lo que respecta al blues, el nuevo Populart mostró una mayor predisposición a la programación de bandas de la escena que, con estilos diferenciados, no habían tenido cabida en la etapa previa –cuando el número de grupos que actuaban era mucho más limitado y, en cierta medida, se exigía la presencia de un *frontman* extranjero. Ocasionalmente, incluso tuvo cabida el blues en castellano de músicos como Fede Aguado, previamente ignorado debido a la orientación turística del club, que evitaba marcas de identidad musical castiza.[89] Lógicamente, los músicos de blues trataron de aprovechar al máximo las oportunidades de actuar en el Populart –fueron a "pelear el bolo", aunque hubo una bajada de los cachés. Sin embargo, a pesar de las nuevas opciones laborales, se extendió la sensación de estar ante una versión *cool*, hiper-moderna y (más) turística del Populart, alejada de su carácter tradicional y de su identificación (prácticamente exclusiva) con el jazz y el blues.

---

[86] Aunque hay aficionados al fútbol en el centro de la escena de blues, la oposición entre música en vivo y fútbol es muy habitual en la escena, donde el fútbol se asocia a los gustos dominantes (y, en cierta medida, vulgares) del público masivo y, sobre todo, a la competencia en la programación de eventos musicales. Se trata de evitar programar un concierto en la fecha de un partido señalado y, si lo hay, éste puede iniciarse con retraso precisamente para esperar al público. En el caso mencionado del Populart, las reservas y la actuación musical se anularon por la proyección del partido. La oposición tradicional por competencia de público se encuentra ya en conciertos históricos de *bluesmen* como el texano Albert Collins (Teatro Albéniz, 07/11/1987), cuyas crónicas subrayaron la poca afluencia de público debido a la retransmisión televisada del Real Madrid contra el Atlético de Madrid (Inurria, 1987; Rubio, 1987).

[87] De domingo a jueves, la entrada básica valía 3€. Los viernes y sábados valía 10€ con cerveza incluida; 15€ con copa; y 25€ con cena.

[88] Las fotografías de Alberto La Cruz y BM Pro pueden verse en: http://cafepopulart.com/galeria/; https://www.facebook.com/cafejazzpopulart/photos/ [Consulta: 04/12/2016].

[89] El armonicista madrileño Osi Martínez señaló que, a mediados de los años 1990, él y Fede Aguado trataron de actuar en el Populart, pero les dijeron que "allí blues en castellano no se metía" (E.P.p.28). Ambos se han referido a este tipo de rechazos como uno de los puntos de partida de la composición "Dices que no tengo *feeling*" de Fede Aguado, que analizaremos en el apartado de hibridación.

Hace unas semanas, consultando la web del Populart, me sorprendió que la programación no estuviese actualizada. "¡Qué raro!", pensé, "si hasta el viejo Populart tenía siempre los conciertos bien anunciados". Pocos días después, paseando por el barrio de las Letras, me acerqué directamente al Café a ver la programación. La fachada me pareció extraña. Tardé unos segundos en reconocer que el local llevaba por nombre Blackbird Rock Bar. Más tarde, confirmé que el Populart había "cerrado definitivamente", según la página oficial de *Facebook*, y que el Blackbird –definido estéticamente por el rock de los 1960 y 1970– había sido inaugurado hace unos días (27/10/2016). Pensé que, al contrario de lo ocurrido en Clamores, lo que parecía una renovación del Populart hacia los "nuevos tiempos" quizás fuera ya un signo de su propia decadencia. Dani Pascual, director de la web especializada *Lanide Hot Club*, se refirió a rumores relativos a un cambio de localización del club, lo cual cambiaría, en cierta medida, las cosas. Sin embargo, a día de hoy, un referente como el Populart sigue desaparecido del mapa y, sorprendentemente, no hay noticias en prensa sobre ello (al contrario de lo ocurrido previamente en el caso del Café Central, que finalmente no llegó a cerrar). En su lugar está el Blackbird Rock Bar, que en su web invita a grupos de rock, especializados en "tributos, versiones o temas propios", a enviar sus datos para poder tocar en directo.[90] Por el momento, ciertos grupos como José Luis Pardo & The Mojo Workers (representantes de la Escuela de Blues de Madrid) ya han ganado acceso y, desde el pasado día seis, dirigen una "blues & soul jam session" semanal.

[90] http://blackbirdrockbar.wixsite.com/home [Consulta: 23/04/2017].

4. CONTEXTUALIZACIÓN ESPACIOTEMPORAL DEL BLUES Y DE SUS ESCENAS EN AUSTIN Y MADRID

4.1. La globalización del blues: rural, urbano, transatlántico[91]

Desde su desarrollo original en el sur de los EE.UU. a principios del siglo XX, el blues se ha convertido en un género global al alcance de diversos artistas y públicos de todo el mundo. Su expansión geográfica y su influyente desarrollo en de la cultura popular han fomentado investigaciones sobre la apropiación de la música blues y/o la cultura afroamericana en distintas partes del mundo. Así, se han realizado estudios en países como Inglaterra, Francia, los Países Bajos, (Wynn, 2007), Alemania (Adelt, 2010), España (Aznar, 2003; Pedro, 2012), Sudáfrica (Ansell, 2005), Senegal (M'Baye, 2013), Rusia (Urban, 2004), la antigua Unión Soviética y Hungría (Raphael-Hernandez, 2004). Además, en otros lugares –todavía sin examinar desde una perspectiva académica– existe una presencia notable de la música y la cultura del blues. América Latina tiene fuertes escenas nacionales en Argentina y Brasil, así como otras menos consolidadas en países como Chile, Perú y Ecuador, entre otros.

Australia acoge varios festivales de blues como el *Byron Bay Bluesfest* (1989), que atrae a artistas globales de diferentes estilos bajo la etiqueta de "*blues & roots*" ("blues y raíces"), y el *Australian Blues Music Festival* (1997), dedicado al blues local. La región de los Balcanes está representada por conocidos artistas como la cantante-guitarrista de blues-rock Ana Popovic, nacida en Belgrado (Serbia) y afincada en EE.UU. Además, el proyecto *Blues Asia Network* fomenta la interacción entre participantes de la escena de blues en Asia y el Pacífico, y la *European Blues Union* (Bruselas, 2010) organiza concursos anuales en los que participan una treintena de países.[92] Estas iniciativas de colaboración, junto al crecimiento de asociaciones de blues por todo el mundo, pueden verse como una prolongación del movimiento fundacional de los Hot Clubs a mediados del siglo XX, que abordaremos más adelante.[93] Asimismo, periodistas alternativos comprometidos con el blues como, por ejemplo, el griego Michalis Limnios (*Blues.gr*) están realizando un impresionante número de entrevistas a músicos e investigadores de blues de todo el mundo (incluyendo a participantes de las escenas de Austin y Madrid).[94]

Dentro de este escenario complejo, interconectado y de gran alcance, el objetivo es proporcionar un marco para entender la globalización del blues desde una perspectiva inclusiva e intercultural. En este sentido, este apartado busca extender las concepciones del blues como un

[91] Este apartado es una versión traducida, revisada y ampliada del capítulo de libro "The Globalization of Blues: Rural, Urban, Transatlantic" (Pedro, 2016a), elaborado durante el desarrollo de la tesis.
[92] Dos grupos catalanes, A Contra Blues y The Suitcase Brothers, ganaron el concurso de blues europeo ("European Blues Challenge") en los años 2014 y 2015, respectivamente.
[93] Los *Hot Clubs* eran asociaciones de aficionados comprometidos dedicadas a la divulgación del jazz y el blues como expresiones "auténticas" de la cultura afroamericana.
[94] Páginas web como *Blues Gr*. (2000), *Blues Chileno* (2008), *Blues Brasil* (2009), *Blues Asian Network* (2010) y *Blues Latinoamericano* (2014) ilustran la creación de redes sociales y la documentación de diferentes escenas de blues alrededor del mundo. Grupos de *Facebook* como *The Real Blues Forum* (2011) y su homólogo hispano *Blues Máfia!* (2012) muestran definiciones y debates sobre la historia y la autenticidad del blues como género afroamericano.

"*continuum*" (Baraka, 2002) y un "todo cambiante" (Baraka, 2010) formado por una importante variedad de estilos y escenas musicales alrededor del mundo. Nos basaremos tanto en la tradición original afroamericana como en la posterior apropiación heterogénea por parte de músicos y públicos blancos. Así, el análisis busca trascender el tono despectivo y condenatorio con el que se ha tratado al "blues blanco" –frecuentemente definido de un modo esencialista (basado en la concepción británica o norteamericana de lo "blanco") y tratado como una "patología periférica" o un "efecto secundario" de la "auténtica" tradición negra (Garon, 1996: 21-49).[95] A lo largo de la discusión abordaré las principales formas musicales y significados culturales asociados al blues, así como su rol en las distintas comunidades y lugares de interacción musical. Además, exploraremos algunos de los conflictos identitarios y representacionales que han surgido con la creciente globalización del género.

Propongo un esquema cronológico basado en tres periodos históricos solapados, que nos permitirán apreciar cómo el blues (como parte importante de la cultura o superestructura social) se ha desarrollado a través de una relación dialógica con la estructura económica: la era agraria de *Jim Crow* (1876-1965); la sociedad industrial tras la Segunda Guerra Mundial (1945-1975); y el contexto global y "post-industrial" contemporáneo (1975-presente). La primera parte sitúa los orígenes del blues en la experiencia transatlántica de la esclavitud y en el desarrollo de comunidades afroamericanas rurales bajo la extendida discriminación política y "racial" de *Jim Crow*. Esta discusión introduce la innovadora penetración y mercantilización del género en la industria musical estadounidense, y explora la recepción transatlántica del blues rural y urbano en Europa. La segunda parte expone el desarrollo del blues eléctrico y urbano, así como el auge simultáneo del blues rural-urbano, que siguió a la migración masiva de afroamericanos sureños a ciudades del norte de EE.UU. Además, este periodo incluye una contextualización de la influyente emergencia del rock 'n' roll y de la evolución del blues en Europa hasta la "invasión británica" de la década de 1960, un nuevo punto de consolidación de su dimensión transatlántica. Finalmente, la tercera parte aborda el resurgimiento (*revival*) del blues en la década de 1980 por medio de ejemplos musicales y cinematográficos, así como a través del desarrollo del turismo rural y la apropiación del blues rural en los mercados del blues-rock, la música electrónica y la "*world music*". La trayectoria trazada en este apartado puede apreciarse en la tabla presentada al final de esta introducción.

Esta aproximación nace de una actitud crítica hacia los "mitos de origen y evolución" (Evans, 1999) en la cultura del blues y la música popular. Estos mitos simplifican su historia y, en el caso del blues, equiparan la dimensión rural, urbana y transatlántica del género con su desarrollo en territorios de referencia como el delta del Mississippi, Chicago y Londres. Aunque la importancia de estos lugares clave no puede ser subestimada, aquí afirmamos que, como género socialmente construido y difundido a través de industrias culturales, migraciones y tecnologías de la comunicación, el blues se ha desarrollado en diversas combinaciones como un fenómeno rural, urbano *y* transatlántico a lo largo de toda su historia. Por tanto, este relato problematiza las narrativas lineales y reduccionistas sobre la música popular y el blues. De hecho, trata de demostrar la interdependencia e interrelación de las dimensiones rurales,

[95] Véase el planteamiento de Paul Garon (1996: 49): "La pregunta no es, entonces, si 'los blancos pueden tocar (o cantar)' el blues, sino sencillamente 'por qué se molestan, y a quién le importa.'" Es significativo que su capítulo "*Whites versus Blacks*" ("Blancos contra negros") se reproduzca de manera concluyente en el libro recopilatorio sobre investigaciones de blues editado por Steve Tracy (1999), donde constituye el capítulo final del libro –que cierra la sección "*The Blues as Influence*" ("El blues como influencia").

urbanas y transatlánticas del blues, incidiendo en la importancia de procesos dinámicos a largo plazo y de figuras fundamentales como el narrador *outsider*.

<table>
<tr><th colspan="5">La globalización del blues (1876 – presente):</th></tr>
<tr><th rowspan="2">Periodos históricos</th><th colspan="4">Desarrollo a través de dimensiones del género interconectadas</th></tr>
<tr><th>Rural</th><th colspan="2">Urbano</th><th>Transatlántico</th></tr>
<tr><td rowspan="3">Era agraria de Jim Crow (1876-1965)</td><td>Forma de expresión contracultural</td><td colspan="2">Classic blues, 1920–1930</td><td>Classic blues, 1920–1950</td></tr>
<tr><td>Narrador outsider (masculino)</td><td colspan="2">Cantantes femeninas y feminismo negro</td><td>Narrador outsider (masculino), 1950</td></tr>
<tr><td>Primeras grabaciones: Blind Lemon Jefferson, 1926</td><td colspan="2">Primeras grabaciones: Mamie Smith, 1920</td><td>Skiffle británico, 1950</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Sociedad industrial de posguerra tras la Segunda Guerra Mundial (1945-1975)</td><td>Gran migración afroamericana</td><td>Chicago Blues</td><td>Blues de la costa oeste</td><td>American Folk Blues Festivals</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Narrador outsider (masculino)</td><td>Blues rural-urbano</td><td>Revival folk</td><td>“Invasión Británica”</td></tr>
<tr><td colspan="2">Rock ‘n’ roll</td><td>Rock psicodélico estadounidense</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Era “post-industrial” y global contemporánea (1975 - presente)</td><td>Turismo de blues rural</td><td colspan="2">Revival global urbano</td><td>Blues electrónico, 1990</td></tr>
<tr><td>Narrador (masculino) outsider</td><td colspan="2">Heroísmo virtuoso del guitarrista</td><td>Hip-hop blues</td></tr>
<tr><td>Mississippi hill country blues</td><td colspan="2">Rock contemporáneo</td><td>World Music</td></tr>
</table>

4.1.1. “Every Day I Have the Blues”:[96] música popular y representaciones míticas en la era agraria de *Jim Crow* (1876-1965)

Los orígenes del blues deben entenderse en relación a la experiencia traumática de la esclavitud en África occidental y al comercio de esclavos en EE.UU. En este sentido, el desarrollo del género está anclado en procesos de globalización tempranos, y marcado por una compleja y abrupta hibridación entre las tradiciones africanas y occidentales, que contribuyó decisivamente al establecimiento de la cultura del “atlántico negro” (Gilroy, 1999).[97] No obstante, la música blues nació como una expresión musical post-esclavitud, herida pero liberadora, que reflejó un nuevo sentido de libertad personal para la población negra en EE.UU.

[96] “Every Day I Have the Blues” es un blues tradicional grabado originalmente por Pinetop Sparks y Henry Townsend en 1935.

[97] Empleamos la noción de hibridación en el sentido que hemos asociado a las definiciones de García Canclini (2009: iii) y de Cristina Peñamarín (2000: 45). Véase el marco teórico (2.5. Hibridación).

Tras la abolición de la esclavitud (1865), la sexualidad y el viaje se convirtieron en la evidencia más tangible de la libertad para los afroamericanos, y sus viajes individuales y colectivos generaron transformaciones territoriales, económicas, artísticas y psicológicas (Davis, 1999: 67). Sin embargo, a pesar de las expectativas, las esperanzas depositadas en la Reconstrucción se vieron seriamente frustradas bajo el sistema discriminatorio de *Jim Crow* (1876-1965), que estableció la segregación "racial" por ley en todos los lugares públicos de los estados sureños de la antigua Confederación. Bajo la engañosa doctrina "separados pero iguales", la segregación sistematizó la discriminación hacia los negros en todos los ámbitos de la vida, generando violentas aunque permeables barreras sociales que contribuyeron al desarrollo creciente de una "doble conciencia negra":

> Esta sensación de siempre mirarse a uno mismo a través de los ojos de otros, de medir el alma propia con la cinta de un mundo que le mira con entretenido desprecio y lástima. Uno siempre siente esta dualidad, –un Americano, un negro; dos almas, dos pensamientos, dos esfuerzos no reconciliados; dos ideales enfrentados en un oscuro cuerpo, cuya obstinada fuerza le impide despedazarse (Du Bois, 2012: 9 [1903]).

La afirmación de Du Bois, planteada originalmente en 1903, refleja la naturaleza intrincada de los encuentros interculturales entre dos tradiciones con relaciones de poder desiguales. Puede verse como el reconocimiento de una conciencia del yo globalizada, mediada y mercantilizada bajo la esclavitud y el periodo de *Jim Crow*, donde individuos desarraigados lucharon por forjar sus propias identidades.

En este escenario adverso, el blues se convirtió en "un impulso para mantener los detalles y episodios dolorosos de una brutal experiencia vivida en la conciencia doliente, (…) y trascenderlos no mediante el consuelo sino aplicando un lirismo casi trágico, casi cómico" (Ellison, 1995: 78). El género destacó por su *ethos* existencial, evidenciado en su "insistencia y focalización en las vidas, las pruebas y los éxitos de los individuos en la tierra" (Banfield, 2010: 105), así como en su "disposición a perseverar (basada en un sentido trágico o, mejor aún, épico de la vida)" (Murray, 1976: 68). Por ello, el blues ha sido considerado una contracultura con respecto a *Jim Crow*, "una música compartida que predicó un mensaje de libertad personal en un contexto cultural tan represivo que la expresión tuvo que ser interpretada tras un velo –una danza constante entre la aceptación y la resistencia" (Lawson, 2013: x). Un ejemplo interesante de la épica contracultural del blues puede encontrarse en "I Shall Not be Moved" (Charley Patton, 1929), una canción espiritual donde el narrador expresa repetidamente su voluntad de resistencia: "*On my way to glory, I shall not be moved* (…) *Like a tree planted by the water, I shall not be moved*".[98]

A pesar de sus orígenes folklóricos y rurales, el blues penetró inicialmente la industria musical bajo la forma del *classic* blues ("blues clásico"), un subgénero también conocido como

[98] "En mi camino a la gloria no me moverán. Como un árbol plantado junto al agua, no me moverán". Este espiritual origina la canción protesta "No nos moverán", popularizada por Joan Baez. Cabe destacar otras canciones políticas de blues como "Black, Brown and White" (Big Bill Broonzy, 1951) y "Vietnam Blues" (J.B. Lenoir, 1965), enmarcadas en la era del movimiento afroamericano por los derechos civiles. El narrador de la primera protesta contra de la discriminación de *Jim Crow* e interpela a sus semejantes: "*Now I want you to tell me, brother, what you gonna do about the old Jim Crow*?" ("Ahora quiero que me digas, hermano, ¿qué piensas hacer sobre el viejo *Jim Crow*?"). El de la segunda critica la doble moral de la política estadounidense: "*Mister President, you always cry about peace, but you must clean up your house before you leave / How can you tell the world how we need peace, and you still mistreat and killing poor me?*" ("Señor Presidente, siempre hablas de paz, pero debes limpiar tu casa antes de salir / ¿Cómo puedes decirle al mundo que necesitamos paz y seguir maltratándome y matándome, pobre de mí?").

"*city* blues" ("blues de la ciudad") (Keil, 1991: 218) que se expandió a partir de los circuitos de vodevil y música en directo. A diferencia del *country* blues, el blues clásico reflejó una transformación urbana del género, representada generalmente por vocalistas femeninas acompañadas por pianistas o bandas de jazz. Cantantes como Ma Rainey (conocida como la "madre del blues"), Bessie Smith (la artista más famosa de los años 1920 y 1930), y Mamie Smith (considerada la primera artista en grabar un blues ["Crazy Blues", 1920]), fueron particularmente importantes en la difusión de la popularidad del género, ya que encarnaban su sensualidad y sofisticación estética. El innovador protagonismo de este tipo de artistas en la esfera pública fue de especial importancia para la liberación de la mujer y la articulación de un feminismo negro a principios del siglo XX, ya que narraban historias relacionadas con la identidad femenina, la sexualidad y las relaciones sociales. A este respecto, Angela Davis (1999: 33) destaca que "a través del blues, los problemas amenazantes son sacados de la experiencia individual aislada y reconstruidos como problemas compartidos por la comunidad", permitiendo que esas amenazas se conozcan y se aborden en un contexto público y colectivo.



Bessie Smith, "la emperatriz del blues"

Además, los compositores afroamericanos con estudios y los sellos discográficos jugaron un papel fundamental en la profesionalización, normalización y legitimación del blues: W.C. Handy fue considerado el "padre del blues" por sus composiciones ("Memphis Blues"; "St. Louis Blues", etc.); Perry Bradford organizó la sesión pionera para la grabación del "Crazy Blues" de Mamie Smith; y Harry Pace fundó Black Swan Records (1921) en Harlem, convirtiéndose en el primer afroamericano en dirigir un sello discográfico. Hubo también cantantes masculinos muy notables como el multinstrumentista Papa Charlie Jackson, que grabó canciones influyentes orientadas al placer como "Salty Dog" (1924) y "All I Want is a Spoonful" (1925). Todos estos actores tuvieron un papel fundamental en la configuración de un mercado de "discos de raza" (*race records*) que sirvió de puente artístico entre la tradición oral afroamericana y la industria cultural creciente. A su vez, estas transformaciones reflejaron un cambio en el sentido del lugar y en el estatus de los negros en la superestructura de la sociedad estadounidense (Baraka, 2002: 87).

El éxito del blues clásico estimuló el desarrollo comercial del blues rural, que siendo cronológicamente anterior, tenía una textura musical más cruda y una imaginería opuesta, visual y simbólicamente conectada con mitos y supersticiones, leyendas demoníacas, plantaciones sureñas, cadenas de trabajo, prisiones, porches rurales, esquinas, salones y clubs del circuito *chitlin'*.[99] Esta progresión fue iniciada por el cantante-guitarrista de Texas Blind Lemon Jefferson, un innovador músico popular que grabó aproximadamente 100 canciones entre 1926 y 1929. Otros músicos destacados de blues rural fueron Charley Patton, Leadbelly, Big Bill Broonzy, Son House, Big Joe Williams y Robert Johnson. Generalmente situados en el sur profundo de la era de *Jim Crow*, estos músicos encarnan la representación más mítica de la historia del blues –la del cantante de blues individual, viajero y fuera de la ley, que puede ser

[99] "*Chitlin' circuit*" es el nombre colectivo del conjunto de locales donde actuaban los artistas afroamericanos durante la era de *Jim Crow*. En el próximo apartado profundizaremos más en el tema.

considerado un "narrador *outsider*". La *blueswoman* Memphis Minnie es una excepción a esta figura representativa predominantemente masculina.

Por un parte, estos músicos eran marginados sociales, incluso en sus propias comunidades, debido a su estilo de vida supuestamente "pecaminoso", comercial y de bajos instintos, que se oponía a la corrección religiosa de ciudadanos y comunidades afroamericanas respetables. Como tal, se les puede considerar *outsiders* –desviados de la norma en los que no se puede confiar para el cumplimiento de las reglas impuestas por los grupos hegemónicos (Becker, 1997: 1). Así, el escritor Robert Palmer (1982: 17) explica que a la mayoría de intérpretes de blues en el Delta (tanto hombres como mujeres) no se les consideraba lo suficientemente respetables como para trabajar como sirvientes en casas de blancos o tener cargos de responsabilidad en sus comunidades. Sin embargo, pese a la discriminación sufrida, los hombres y las mujeres del blues desempeñaron un papel fundamental como artistas y representantes –o incluso portavoces y reporteros– de la comunidad afroamericana. Los narradores *outsiders* eran narradores de la tradición oral en el sentido planteado por Walter Benjamin (2001). Tomaban y transformaban las experiencias cotidianas (las suyas y las de otros), convirtiéndolas en experiencias de aquellos que las escuchaban. Además, proyectaban una clara orientación hacia lo práctico y, a menudo, transmitían consejos a sus públicos por medio de moralejas, consejos y/o proverbios. Las canciones políticas de Leadbelly ofrecen un claro ejemplo (Pedro, 2016b: 117). En "Bourgeois Blues" (1938), Leadbelly critica la discriminación por "raza" y clase social sufrida en Washington junto a su mujer y el etnomusicólogo Alan Lomax y, actuando como portavoz de la comunidad negra, describe la ciudad como una ciudad burguesa:

I tell all the colored folks to listen to me,
don't try to find you no home in Washington, D.C.
'cause it's a bourgeois town, it's a bourgeois town
I got the bourgeois blues, gonna spread the news all around [100]

Como modos de representación codificados, tanto el blues clásico (urbano) como el blues rural (o *country* blues) tuvieron una profunda influencia en la gradual expansión y globalización transatlántica del género. En consonancia con la cronología comercial del blues en EE.UU., el blues clásico fue el primero en tener impacto en Europa. Fue apropiado junto con el boogie-woogie y el jazz tradicional, estableciendo una definición inicial y canónica del blues dentro de la creciente y más consolidada cultura del "jazz". Así, los primeros artistas de blues en visitar Europa fueron el cantante-pianista Jimmy Yancey, que actuó como bailarín ante el Rey Jorge V del Reino Unido en 1913 (Rothwell, 2006: 1019); Lonnie Johnson, un sofisticado cantante-guitarrista que viajó a Inglaterra con un espectáculo musical en 1917; y la cantante de blues clásico Alberta Hunter, que entre 1927 y 1939 actuó en Francia, Inglaterra, Egipto, Turquía, Grecia e Italia (Wynn, 2007: 236). El director de orquesta James Reese Europe, líder del Regimiento de Infantería "Harlem Hellfighters" durante la Primera Guerra Mundial, fue otro de los pioneros destacados de la música negra en Europa. Además, cabe destacar al multi-instrumentista de jazz de Nueva Orleans Sidney Bechet, que viajó a Europa con la Southern Syncopated Orchestra de Will Marion Cook (1919) e impresionó al Rey Jorge con sus improvisaciones en "Characteristic Blues" (Goddard, 1979: 30-32); y a la bailarina y cantante

[100] "Le digo a toda la gente de color que me escuche, / no intenten encontrar un hogar en Washington D.C. / porque es una ciudad burguesa, una ciudad burguesa / tengo el blues de la burguesía, voy a difundir las noticias por todas partes".

Josephine Baker, conocida como la "perla negra" y "la Venus de ébano". Baker tuvo un enorme éxito y su célebre carrera ilustra la compleja interacción entre sexualidad, música popular y política, así como el complicado entrelazamiento de los procesos de mercantilización y empoderamiento asociados al auge de una artista femenina de referencia.[101]

Esta relación intercultural y transatlántica puede contextualizarse por medio de dos ideas principales que operaron simultáneamente. En primer lugar, destaca la atracción europea hacia la cultura negra en tanto expresión atractiva y exótica del "otro", sobre el que pueden proyectarse sentimientos transgresores y liberadores. En segundo lugar, es preciso reconocer que Europa se consolidó como un lugar de revalorización cultural, desarrollo profesional y liberación personal para los músicos afroamericanos.[102] En conjunto, los movimientos transnacionales asociados a los Hot Clubs y Rhythm Clubs que surgieron en todo el continente entre mediados de los años 1930 y 1950 impulsaron la apropiación de una música negra, cada vez más global, por parte de minorías europeas de clase media-alta y de izquierdas, definidas por su gusto musical y cultural. Las actividades fundacionales de los Hot Clubs combinaban la producción de eventos de escucha colectiva, *jam sessions* y conciertos con el desarrollo de publicaciones sobre la estética y los valores de la música afroamericana, donde se hacía hincapié en la autenticidad incorruptible del jazz "auténtico" (Panassié, 1943). A su vez, la percepción de la autenticidad de los intérpretes era intensamente apreciada por un público comprometido con la incipiente escena.

Durante el periodo de entreguerras y el periodo de posguerra tras la Segunda Guerra Mundial, el conocimiento acumulado, los intercambios culturales crecientes (facilitados por la presencia de soldados afroamericanos e instalaciones militares de EE.UU. en Europa), y el auge de tendencias de *revival* musical que iban desde el jazz tradicional al folk-blues, condujeron al desarrollo de una apreciación más autónoma del blues en Europa. El género impulsó el interés de aficionados comprometidos que abrazaron apasionadamente la música afroamericana y que generalmente promovieron una apropiación "purista" en la que el blues representaba un hito fundacional en la tradición musical afroamericana. La década de 1950 se caracterizó por la llegada sin precedentes de músicos de blues rural a contextos europeos urbanos, donde el público generalmente reconocía la figura del narrador *outsider* como la más auténtica del blues. Podemos categorizar este movimiento como blues rural-urbano, ya que refleja la adopción del blues rural en entornos urbanos. La recepción transatlántica del narrador *outsider* comenzó en 1949 con el breve paso de Leadbelly por Francia. En 1950 le siguió el artista político de folk-blues Josh White, que actuó ante la realeza sueca, danesa y británica. Posteriormente, Big Bill Broonzy –al que se describió como "el último *bluesman* rural" (Wynn, 2007: 7)– actuó (al

[101] Véase Dayal (2004) y Romero Ruiz (2012) para explorar la discusión sobre sexualidad, identidad femenina y negritud en torno a Baker. La artista afroamericana actuó en Barcelona y en Madrid en 1930 (García, 2012: 25-27; García Martínez, 1996: 70-71; Pujol Baulenas, 2005: 33-38).

[102] Como demuestran Raphael-Hernandez (2004), Wynn (2007) y Adelt (2010), entre otros, la idea de la música negra como algo alternativo, exótico y/o "primitivo" fue central en la temprana apropiación musical y sociocultural en Europa. Destaquemos dos ejemplos sobre la experiencia de liberación de los afroamericanos en Europa: el trompetista Doc Cheatham –miembro del grupo Sam Wooding & The Chocolate Kiddies– explicó que, cuando viajaron a Barcelona en 1929, se sentían como "los reyes de la creación" (Mallofré, 1992); el cantante y pianista de Nueva Orleans Champion Jack Dupree celebró su anhelada libertad en Europa a través de la canción y el álbum *I'm Happy to Be Free* (1971): "*I am glad to be with people that notice me / I'm not afraid, I'm not ashamed to be a black man, it's all the same*" ("Me alegro de estar con gente que me tiene en cuenta. No estoy asustado, no estoy avergonzado de ser un hombre negro, somos todos iguales").

menos) en Francia, Gran Bretaña, los Países Bajos, Alemania, Dinamarca y España, así como en África, América Latina y Australia (Harold and Stone, s.f.).



Josh White y Leadbelly en un acto del Comité de las Artes y las Ciencias de Chicago
(Foto: Stephen Deutch/Chicago History Museum, c.1940)

La creciente distribución de "discos de raza" tras la Segunda Guerra Mundial y las primeras giras y migraciones posteriores de artistas de blues (por ejemplo, Broonzy vivió y tuvo un hijo en los Países Bajos durante los años 1950) produjeron nuevas reinterpretaciones locales del blues. Entre ellas es necesario destacar el *skiffle*: un estilo de folk-pop británico que, a través de la apropiación de canciones de blues rural y la producción de versiones suavizadas, alcanzó un gran éxito durante los años 1950 y 1960. Un buen ejemplo es "Rock Island Line", una canción grabada inicialmente por el folklorista John Lomax en la prisión estatal de Arkansas, y popularizada posteriormente por Leadbelly, que vendió tres millones de copias en manos del cantante-guitarrista escocés Lonnie Donegan (1954), "el rey del *skiffle*".

Junto con muchas otras canciones, la historia de "Rock Island Line" ejemplifica uno de los conflictos más profundamente arraigados en la música popular negra y su apropiación por parte de músicos blancos e industrias culturales hegemónicas: el hecho de que las versiones realizadas fuera de la comunidad afroamericana de origen se hicieran mucho más populares y provechosas económicamente que las interpretaciones "originales". Los públicos blancos estadounidenses y europeos compartieron una exploración romántica e idealizada del blues y el jazz. Su dinámica común hacia un atractivo pasado imaginario contrastaba y estimulaba el desarrollo estilístico "progresivo" de la música negra en la comunidad afroamericana, consolidando así trayectorias de apropiación opuestas para el público predominantemente blanco y el predominantemente negro. Mientras que el blues blanco se desarrolló principalmente a través del circuito del blues-rock y la formación gradual de escenas especializadas, la cultura musical afroamericana evolucionó a un ritmo alto, creando diferentes géneros dominantes (soul-funk, hip hop) para las generaciones más jóvenes, intentando siempre generar una "nueva" música que pudieran considerar propia (Keil, 1991: 43).

4.1.2. "Bright Lights, Big City":[103] blues urbano, *revival* rural y explosión transatlántica del rock en la sociedad industrial tras la Segunda Guerra Mundial (1945-1975)

Entre 1910 y 1970, los afroamericanos emigraron masivamente desde el sur rural al nordeste, medio oeste y oeste de EE.UU. Huían de la discriminación de *Jim Crow* y buscaban mejores oportunidades de empleo y condiciones de vida. Conocida como "la gran migración", este fenómeno fue decisivo en la transformación social, cultural y económica de EE.UU. Generalmente, los ciudadanos afroamericanos –y más concretamente los músicos de blues– viajaron desde estados como Mississippi, Texas, Louisiana y Oklahoma a ciudades industriales y de ocio en expansión como Chicago, Detroit, Nueva York y Los Ángeles. Otros destinos importantes fueron Memphis, St. Louis y Kansas City, que sirvieron como lugares de transición marcados por la hibridación musical entre las tradiciones del blues, el country y el jazz. Como resultado de estas migraciones, comenzaron a cristalizar diferentes escenas urbanas, transformando la estética de la música blues y estableciendo nuevos modos de expresión y representación musical.

El blues de Chicago es generalmente reconocido como el principal subgénero dentro de la categoría de blues urbano. Puede describirse como una evolución eléctrica del blues rural del Delta en un contexto grupal de banda, y situarse en lugares célebres como la calle Maxwell (1920-1990) y clubs emblemáticos como Theresa's (1949-1983), entre otros. Si bien su desarrollo se remonta a los años 1920 y 1930, el Chicago blues alcanzó su mayor popularidad y visibilidad en la década de 1950 con el auge de los sellos independientes como Chess y Delmark Records, figuras legendarias como Muddy Waters y Howlin' Wolf, poderosas cantantes femeninas como Etta James y Koko Taylor, e influyentes músicos como Little Walter, Hubert Sumlin y Junior Wells, entre otros. Profundamente enraizado en la tradición sureña (de hecho, muchos músicos representativos nacieron en el sur rural), el blues de Chicago se caracteriza por un sonido urbano, eléctrico, colectivo y más fuerte y firme en términos de volumen y dinámica musical. Grabaciones históricas de Chess Records como "Hoochie Coochie Man" (Muddy Waters, 1954), "I Just Want to Make Love to You" (Muddy Waters, 1954; Etta James, 1961), "I'm Ready" (Muddy Waters, 1954) y "Backdoor Man" (Howlin' Wolf, 1960) ilustran el modo en que este estilo transmite una actitud de auto-afirmación con connotaciones tanto violentas como sexuales. Consideremos la letra de "I'm Ready", compuesta por Willie Dixon para Muddy Waters:

I'm drinking T.N.T., I'm smoking dynamite
I hope some screwball start a fight
'Cause I'm ready, ready as anybody can be
I'm ready for you, I hope you're ready for me[104]

Esta dura disposición estaba inscrita en el entorno industrial y urbano de Chicago, y puede entenderse en relación a la fuerte asociación entre el Chicago blues y la emergencia de guetos afroamericanos en el sur y el oeste de la ciudad. Marcados por el estigma, el constreñimiento, el confinamiento espacial y el encasillamiento institucional (Wacquant, 2004), estos guetos fueron el resultado de múltiples factores como la llegada masiva de afroamericanos, el éxodo de los

[103] "Bright Lights, Big City" (1961) es un clásico del blues grabado originalmente por Jimmy Reed.
[104] "Estoy bebiendo T.N.T., estoy fumando dinamita / espero que algún pirado empiece una pelea / porque estoy listo, listo como nadie puede estarlo / estoy listo para ti, espero que tu estés listo/a para mí".

blancos hacia los suburbios, la falta de oportunidades laborales, el descenso de la inversión económica y, finalmente, el aumento significativo del tráfico de drogas y la violencia. Así, en consonancia con una lógica dual de explotación económica y ostracismo social, este tipo de guetos se caracterizaron simultáneamente por formas de "hostilidad externa y afinidad interna" (*Ibíd.*), que contribuyeron a la instauración de una segregación racial *de facto* en toda la ciudad.



Blues en Maxwell Street, Chicago, 1971 (Foto: Chicago History Museum)

El blues de la costa oeste, creado en gran parte como resultado de la migración afroamericana de Texas y Oklahoma a California, proporciona una representación del blues urbano estética y socialmente opuesta al blues de Chicago. Se identifica principalmente con ambientes sofisticados y músicos que combinan elementos del blues con otros hasta entonces más propios del jazz: T-Bone Walker, Amos Milburn, Charles Brown, Lowell Fulson y Little Willie Littlefield, entre otros. El tejano T-Bone Walker, que había aprendido del narrador *outsider* Blind Lemon Jefferson, desarrolló un estilo de guitarra particularmente influyente. Sus innovaciones estéticas como cantante-guitarrista inspiraron a músicos clave como B.B. King, principal embajador global del blues; Chuck Berry, principal referente del estilo de guitarra del rock 'n' roll; y Jimi Hendrix, que desarrolló la tradición del rhythm & blues en el contexto del rock psicodélico de la era hippie.

Estéticamente, el elegante blues de la costa oeste se desarrolló sobre la influencia de las bandas musicales del suroeste y el estilo *jump* blues (precursor del rhythm & blues y el rock 'n' roll). Su textura musical era más suave y relajada que la del Chicago blues, y las bandas incorporaban con frecuencia secciones de viento y arreglos similares a los de la música swing de los años 1930 y 1940. En un sentido socio-político, el respetable auge del blues de la costa oeste representó las emergentes aspiraciones de triunfo de un "nuevo negro" (1950-1965), "que empujaba contras las barricadas del racismo, ganando victorias grandes y pequeñas" (George, 2004: 59). Así, Nat King Cole, un intérprete de jazz y pop relacionado con la tradición del *west coast* blues, se convirtió en el primer afroamericano en presentar un programa de televisión, *The Nat King Cole Show* (NBC, 1956-1957), si bien éste dejó de emitirse por falta de apoyos publicitarios. Cole hizo la siguiente declaración: "Madison Avenue tiene miedo a la oscuridad" (Watson, s.f.).

Aparte del desarrollo del blues urbano en el norte de EE.UU., los entornos urbanos también dieron cabida al blues rural, produciéndose el ya mencionado movimiento de blues rural-urbano. Puede decirse que esta tendencia se inició durante la década de 1930 y que se caracterizó por la influencia de folcloristas y productores musicales blancos como John Lomax, su hijo Alan Lomax y John Hammond. Inmersos en su comprometida búsqueda de la "pureza" no contaminada de las canciones tradicionales –en oposición a la "corrupta" cultura de masas–, los Lomax grabaron a numerosos artistas de blues y cantantes anónimos en sus excursiones por plantaciones y prisiones sureñas.[105] Su controvertida relación intercultural con Leadbelly fue mutuamente beneficiosa para todos los involucrados y resulta particularmente interesante. Al salir de la prisión estatal de Angola (Louisiana) en 1934, Leadbelly se convirtió en chófer y asistente de grabación de John Lomax. A su vez, Lomax pudo dar vida a sus publicaciones, *American Ballads and Folk Songs* (1934) y *Negro Folk Songs as Sung by Leadbelly* (1936), mediante la colaboración musical de Leadbelly. Los Lomax introdujeron a Leadbelly en los círculos intelectuales y de izquierdas de Filadelfia, Nueva York y Washington, donde logró un significativo reconocimiento que contribuyó a la constitución del *revival* folk de los años 1950 (Pedro, 2016b). En lo que respecta a John Hammond, sus notables "descubrimientos" musicales y la producción de los conciertos *From Spirituals to Swing* (1938-1939) en el Carnegie Hall contribuyeron a la respetabilidad y la popularización de la música negra tanto en EE.UU. como en Europa. Su programa combinaba diferentes estilos de blues y jazz; incluía bandas de swing basadas en el blues (por ejemplo, la de Count Basie), intérpretes de *jump* blues y boogie-woogie (como Big Joe Turner y Pete Johnson) y artistas de blues rural (Big Bill Broonzy sustituyó al recientemente fallecido Robert Johnson, cuya leyenda sobre su pacto con el diablo siguió creciendo en la cultura popular).



Mississippi John Hurt en el Newport Folk Festival, 1965 (Foto: David Gahr)

Los aficionados activos, los miembros de clubs universitarios de folk y los investigadores sobre el blues también contribuyeron al (re)descubrimiento de otros importantes músicos de blues rural como los cantantes-guitarristas Son House, Skip James y Mance

[105] Entre los numerosos músicos grabados por los Lomax podemos destacar a figuras legendarias como Leadbelly, Son House, Muddy Waters, Mississippi Fred McDowell y R.L. Burnside.

Lipscomb. House grabó para los etnomusicólogos Alan Lomax y John Work en 1941-1942 y fue "redescubierto" por un grupo de coleccionistas en 1964. James grabó por primera vez para Paramount Records en 1931 y también fue "redescubierto" en 1964 por unos entusiastas del blues. Y Mance Lipscomb, que pasó la mayor parte de su vida trabajando como agricultor, fue "descubierto" en 1960 por el folklorista "Mack" McCormick y el productor Chris Strachwitz (Arhoolie Records). Aunque musicalmente distintos, estos músicos encarnan la figura mítica del narrador *outsider* y fueron vistos como auténticos portadores del folclore negro. Esto les permitió disfrutar de un cierto éxito comercial en el *revival* del folk estadounidense y les llevó a actuar en distintos campus universitarios y eventos de referencia como los festivales de jazz y folk de Newport (Rhode Island), entre otros.

La música blues también tuvo una profunda influencia en el desarrollo de la llamada "explosión" del rock 'n' roll, un "nuevo" género que representó el desarrollo rebelde de las culturas juveniles contemporáneas (Frith, Straw y Street, 2001). Estéticamente, el rock 'n' roll adoptó muchas de las formas más características del blues y siguió los ritmos acelerados del boogie-woogie, el swing y el rhythm & blues, si bien también contó con la influencia importante del country. Se desarrolló principalmente a partir de las tradiciones del blues en Memphis, Chicago, St. Louis y Nueva Orleans, esta última en relación a sellos discográficos de Los Ángeles. Sin embargo, la proclamación del rock 'n' roll como un género distinto expuso la necesidad institucional de crear una nueva etiqueta (aparentemente separada de la cultura afroamericana) para una música que no era sustancialmente nueva y que se dirigía específicamente a un público blanco, *mainstream* y adolescente. Este proceso de integración en el *mainstream* (basado en la creación de una nueva etiqueta) fue inicialmente orquestado por *disc-jockeys* innovadores (siendo el más famoso Alan Freed) y canalizado por sellos discográficos independientes (Sun, Chess, Duke-Peacock, Specialty, Imperial, Modern), aunque finalmente fue apropiado por las grandes compañías (RCA, Decca, Capitol).[106]

Al principio, los principales sellos discográficos y medios de comunicación ignoraron y rechazaron el rock 'n' roll, considerándolo, además, una amenaza para el *status quo* del momento. Sin embargo, cuando reconocieron su popularidad social y su potencial económico, comenzaron a editar versiones alternativas más suaves, interpretadas por artistas blancos que disfrutaron de más promoción y publicidad. La versión suavizada que Pat Boone hizo de la canción "Tutti Frutti" (1955) de Little Richard es un ejemplo clásico, que nos remite de nuevo a la discusión sobre la apropiación cultural a través de la industria.[107] Estos procesos comerciales, junto con los escándalos sexuales, las conversiones religiosas y las llamadas al servicio militar que afectaron a artistas de referencia como Chuck Berry, Jerry Lee Lewis, Little Richard y Elvis, limitaron el carácter inicialmente contracultural del rock 'n' roll. Posteriormente, las escenas de folk y rock 'n' roll de los años 1950 confluyeron en el desarrollo del rock psicodélico de la era hippie. Janis Joplin es un caso ilustrativo de esta relación: se inspiró en cantantes de blues clásico y urbano, formó parte de la escena de folk en Austin y, más tarde, se convirtió en una estrella de la escena de rock psicodélico en San Francisco.

[106] Algunos ejemplos de canciones de "rock 'n' roll" en la cultura del blues antes del advenimiento oficial del rock 'n' roll incluyen "Wynonie's Blues" (Wynonie Harris, 1945), "Chicken Shack Boogie" (Amos Milburn, 1947), "The Fat Man" (Fats Domino, 1949), "Rocket 88" (Jackie Brenston y Ike Turner, 1951) y "Hound Dog" (Big Mama Thornton, 1953).

[107] Curiosamente, en un documental sobre la historia del rock 'n' roll (Solt, 2008), Little Richard contó de primero mano que, aunque no se lo tomó bien en el momento, las versiones de Pat Boone terminaron despertando un mayor interés por parte del público adolescente blanco.

Mientras tanto, la apropiación transatlántica del blues en Europa continuó. Extendiendo las iniciativas de los Hot Clubs, los promotores alemanes Horst Lippmann y Fritz Rau (en colaboración con el periodista de jazz Joachim Berendt y el compositor de Chicago blues Willie Dixon) produjeron los famosos *American Folk Blues Festivals* (1962-1970), que se celebraron anualmente en distintos países de Europa como Reino Unido, Alemania, Dinamarca, Francia y España, entre otros. En ellos actuaban figuras legendarias del blues afroamericano tanto rural como urbano (por ejemplo, Mississippi Fred McDowell y T-Bone Walker). Como otros promotores europeos, Lippmann y Rau consideraban que el jazz y el blues tenían un gran potencial para modernizar el viejo continente, pero también participaron en construcciones románticas sobre la autenticidad del blues como expresión de la comunidad afroamericana (Adelt, 2010: 79). Al mismo tiempo, la popularidad del blues entre los afroamericanos disminuyó considerablemente durante este periodo, coincidiendo con los años más convulsos del movimiento afroamericano por los derechos civiles y el *Black Power*. Si bien el blues siguió siendo muy influyente en términos musicales, políticamente fue asociado con el legado de la esclavitud y se percibió como una expresión cultural anticuada que no se correspondía con las actitudes más progresistas y reivindicativas de la época. No obstante, como en periodos anteriores, también se grabaron canciones de blues abiertamente políticas como "Black, Brown and White" (Big Bill Broonzy, 1951) y "Eisenhower Blues" (1954), "Alabama Blues" (1965) y "Vietnam Blues" (1970), donde J.B. Lenoir criticó el empobrecimiento social, la discriminación y la hipocresía de la política estadounidense.

En estas circunstancias, los músicos de blues afroamericanos –cuyas posibilidades de trabajo en EE.UU. habían sido limitadas por la institucionalización del rock 'n' roll y el ritmo cambiante de la música afroamericana– continuaron disfrutando de giras por Europa. Sin embargo, estos procesos tampoco estuvieron exentos de problemas. Las principales críticas a los *American Folk Blues Festivals* han girado en torno a la idealización y "museificación" del blues por parte de la clase media-alta blanca y europea, así como a la discordancia entre los contextos urbanos en los que se situaban sus actuaciones en EE.UU. y Europa (Keil, 1999: 34-38; Adelt, 2010: 78-97). Basándose en su experiencia en la edición en Inglaterra, Keil (1999: 35) consideraba que estos festivales eran un ejemplo de la mentalidad de "*moldy-fig*" –término que utilizó para describir a públicos y divulgadores con una actitud condescendiente y semi-liberal hacia el blues, vinculados a criterios de autenticidad basados en la vejez, el oscurantismo, el tutelaje correcto por parte de alguna figura legendaria y la asociación con el estilo de vida agrario (características, a su vez, relacionadas con el narrador *outsider*). No obstante, la importancia de los *American Folk Blues Festivals* en la difusión y popularización transatlántica del blues no puede ser subestimada.

La invasión británica de la década de 1960 –un movimiento clave articulado por medio de influencias nacionales, continentales y transatlánticas– desarrolló el blues urbano y el blues-rock en Europa y contribuyó a su transformación en un fenómeno eléctrico, moderno y juvenil. Inspirándose tanto en narradores *outsiders* como en músicos de blues urbano, bandas como The Animals, The Rolling Stones, Cream, Led Zeppelin y John Mayall's Bluesbreakers, entre otras, lograron un éxito y una influencia a nivel mundial sin precedentes, situando al blues en el centro de la cultura de masas.[108] Así, el blues-rock británico se convirtió en el principal punto de conexión entre la tradición del blues afroamericano y la cristalización de escenas especializadas

[108] Además de las numerosas versiones que podríamos citar, cabe mencionar que The Rolling Stones tomaron su nombre de una canción de Muddy Waters, "Rollin' Stone" (1950).

de blues más allá del ámbito anglosajón –como las de Argentina, Uruguay y España, donde el blues se ha traducido al español.[109]

La escena estadounidense de rock psicodélico también se convirtió en una fuente importante para que el público internacional descubriera la música blues. Músicos y bandas como Janis Joplin, Jimi Hendrix, The Allman Brothers Band y Grateful Dead utilizaron el lenguaje y el repertorio del blues para desarrollar inflexiones vocales e instrumentales, buscando improvisaciones y experimentos sonoros. Su éxito dentro de la escena hippie fomentó, incluso, la grabación de discos de blues psicodélico por parte músicos afroamericanos veteranos como Muddy Waters (*Electric Mud*, 1968) y Howlin' Wolf (*The Howlin' Wolf Album*, 1969). Sin embargo, estos álbumes experimentales –producidos por Marshall Chess (hijo y sobrino de los fundadores de Chess Records)– tuvieron un éxito moderado y evidenciaron la brecha entre las diferentes expectativas que tenían los seguidores del blues (tradicional) y del rock psicodélico. Otros músicos de blues de referencia como B.B. King lograron alcanzar un mayor éxito comercial en el mercado del rock con álbumes como *Indianola Mississippi Seeds* (1970), ilustrativo del fenómeno de *crossover*.[110]

Los complejos procesos de apropiación, diálogo e hibridación que desembocaron en el *revival* trasatlántico del folk, la invasión británica y la escena de rock psicodélico se caracterizaron por impulsar un significativo cambio intergeneracional e intercultural o inter-"racial" en la representación del blues y el blues-rock, que pasó de estar identificada con músicos afroamericanos veteranos a estar dominada por jóvenes músicos blancos. Atraídos por la autenticidad de la música negra, muchos aficionados blancos, jóvenes y cosmopolitas se identificaron (desde una posición social distinta y con intensidad variable), tanto musical como culturalmente, con expresiones marginadas de la "América negra". En este sentido, la intensificación y el desarrollo de múltiples diálogos interculturales entre blancos y negros evidenció la emergencia de un cierto "prestigio de lo de abajo" (Lipsitz, 2001: 120-123) en la construcción de la cultura popular global y las identidades sociales contemporáneas, caracterizadas por una mayor hibridación cultural. Sin embargo, el resultado de los procesos descritos también confirmó una serie de conflictos de larga trayectoria y expuso el ambiguo papel de la cultura afroamericana en la historia de la música popular. Por una parte, la música negra fue (y sigue siendo) una fuente constante de inspiración para desarrollar "nuevos" géneros, subgéneros y escenas musicales, así como bailes y textos audiovisuales innovadores, tanto en la esfera *mainstream* como en la *underground*. Así, el poderoso atractivo de la música negra nos informa sobre la intensa fascinación por lo negro como una forma de "otredad" –una fuente significativa de disfrute estético, corporal e intelectual que facilita el desarrollo de identidades híbridas y alternativas.

Por otra parte, desde otra perspectiva, estos momentos clave de la globalización escenificaron una larga historia de discriminación y lucha "racial", en la que la representación del blues a través de músicos europeos, jóvenes y blancos se consolidó como un modelo más rentable para las industrias culturales hegemónicas que la representación a través de músicos afroamericanos de mayor edad. La coronación histórica de estrellas blancas de la música negra como Paul Whiteman ("el rey del jazz"), Elvis Presley ("el rey del rock 'n' roll") y Eric Clapton

[109] La cristalización de estas escenas de blues estuvo ligada a bandas pioneras como Manal (*Manal*, 1970), Días de Blues (*Días de Blues*, 1972) y Dolphin Blues Band (*Papa Blues*, 1985), respectivamente.
[110] El término *crossover* se utiliza para referirse a obras o intérpretes que logran triunfar comercialmente entre distintos públicos o audiencias.

(el "dios" de la guitarra blues), en detrimento de artistas afroamericanos, proporciona un ejemplo de este patrón cíclico de apropiación y transformación por parte de la industria cultural, los medios y el público masivo. Además, la escena británica complicó todavía más las discusiones sobre apropiación al utilizar material sonoro de canciones afroamericanas sin reconocer la autoría de los compositores originales. Led Zeppelin, por ejemplo, utilizó frases de varias canciones de blues como "You Need Love" (Muddy Waters, 1962) y "Killing Floor" (Howlin' Wolf, 1964). Finalmente, el compositor Willie Dixon demandó a la banda por infracción de *copyright*, hasta que alcanzaron un acuerdo fuera de los tribunales. Estos intensos debates sobre el plagio y la autenticidad persisten en la escena de blues contemporánea.

4.1.3. "I Can't Be Satisfied":[111] *revival* global, turismo de blues y "*world music*" en la era "post-industrial" de la globalización (1975-presente)

La década de 1980 trajo un nuevo *revival*, un "renacimiento" del blues relacionado con el auge de músicos y producciones culturales influyentes a nivel mundial, y marcado por la combinación de escenas diaspóricas consolidadas y lugares de blues simbólicamente hegemónicos en EE.UU. (siendo Mississippi y Chicago los más evidentes). El desarrollo de la escena de blues en Austin durante los años 1970 y 1980 tuvo una gran importancia en la renovada producción mediática y la recepción internacional del género. La apertura del club Antone's (1975) supuso un significativo punto de inflexión ya que su apasionado fundador, Clifford Antone, un estudiante blanco de Port Arthur, Texas, fue capaz de atraer a una impresionante lista de músicos de blues como Muddy Waters, B.B. King, Albert King, Jimmy Rogers, Pinetop Perkins, Eddie Taylor y Albert Collins, entre otros.

No es una coincidencia que muchos de los músicos de referencia de Antone's estuvieran asociados con la escena de blues de Chicago, una ciudad inmersa en procesos de desindustrialización y formación de guetos que ya no ofrecía las mismas oportunidades laborales que en la era industrial. La popularidad de la escena de blues había disminuido considerablemente y, salvo unas pocas excepciones, sus intérpretes habían sido eclipsados comercialmente por los nuevos desarrollos en la música negra (soul/funk y hip hop) y por bandas y solistas consolidados de blues-rock. Por el contrario, Austin –la excéntrica y progresista capital de Texas– representaba el surgimiento del modelo de ciudad "post-industrial" y creativa (Florida, 2012; Long, 2010), llamada a jugar un papel protagonista a nivel nacional. El club Antone's contribuyó a la revitalización de las carreras musicales de músicos veteranos y logró constituirse como un lugar de interacción para el aprendizaje musical cara a cara y el diálogo intergeneracional e intercultural. Jóvenes músicos blancos del área de Dallas, como Paul Ray, Jimmie Vaughan, Lou Ann Barton y Stevie Ray Vaughan –cuyos estilos se forjaron a partir del blues y el rock estadounidense y británico–, tuvieron la oportunidad de desarrollar su talento al compartir experiencias musicales e interpersonales con venerados músicos de blues afroamericanos. Entre ellos destacó, sobre todo, Stevie Ray Vaughan –un cantante-guitarrista enérgico, asociado principalmente al blues-rock, que impresionó a públicos, músicos y productores y que alcanzó un amplio reconocimiento internacional, convirtiéndose en una fuerza importante del *revival* global del blues.

[111] "I Can't Be Satisfied" (1948) es una canción grabada por Muddy Waters, en la que el narrador expresa nostalgia por volver al sur porque está constantemente "preocupado" y no puede parar de llorar.

Otros artistas destacados del momento fueron Robert Cray (*Strong Persuader*, 1986), un músico afroamericano que reflejó la evolución estética y generacional en el blues como expresión afroamericana; y The Blues Brothers, banda fundada por los cómicos blancos Dan Aykroyd y John Belushi en el programa de televisión *Saturday Night Live* (NBC, 1970) que editó varios discos y películas, siendo la más importante *The Blues Brothers* (John Landis, 1980). Otra película influyente que disfrutó de una amplia difusión fue *Crossroads* (Walter Hill, 1986). Inspirada por la leyenda de Robert Johnson y el diablo, *Crossroads* se construyó sobre mitos románticos y relaciones estereotipadas entre músicos veteranos negros y jóvenes promesas blancas. A pesar de su asociación con el blues, la película podría considerarse una muestra de la consolidación del "heroísmo virtuoso del guitarrista" –un fenómeno controvertido en la cultura del blues que puede ser descrito como una personalidad musical o máscara escénica, generalmente masculina, caracterizada por el énfasis en la exhibición técnica del guitarrista como figura omnipotente. Retomaremos este tema en la discusión sobre el diálogo intramusical (6.1.1.2.). Por el momento es suficiente con señalar que músicos como Buddy Guy, Jimi Hendrix, Jimmy Page, Stevie Ray Vaughan, Gary Moore y, más recientemente, Joe Bonamassa ilustran la naturaleza compleja de la categorización del género y las constantes disputas sobre autenticidad en las culturas del blues y el rock.



El bluesman L.C. Ulmer en Laurel, Mississippi (Foto: Lou Bopp, 2009)

En contraste con el desarrollo progresivo del blues-rock transatlántico y del rock clásico de estadio (en tanto evoluciones del blues urbano dentro de las culturas del rock), el blues rural ha seguido redescubriéndose, reinterpretándose e hibridándose en distintos contextos rurales y urbanos. La aparición del turismo rural de blues es un fenómeno digno de mención, relacionado con la búsqueda contemporánea de la autenticidad como ideal (Grazian, 2003; King, 2011). Dirigido a aquellos aficionados que buscan experiencias significativas en el mundo "post-moderno", el turismo de blues se ha desarrollado con especial intensidad en el sur rural de EE.UU., especialmente en la región del Delta del Mississippi, donde se ha creado un itinerario histórico de blues (*Mississippi Blues Trail*). Algunas de las atracciones turísticas más notables son placas conmemorativas, tumbas, museos y antiguas plantaciones como las de Dockery y Hopson, donde nacieron músicos de blues legendarios como Charley Patton y Pinetop Perkins.

En cuanto a la producción discográfica, el sello independiente *Fat Possum* (Mississippi, 1992), en colaboración con el periodista Robert Palmer (1982; 1992), ha tenido una gran importancia en la emergencia pública del Mississippi Hill country blues, un subgénero rural de gran influencia en la evolución y reinterpretación cíclica del blues, el rock y la música electrónica. Marcado por un ritmo hipnótico y repetitivo y una textura arcaica y "sucia", el Mississippi Hill country blues se identifica con ciertos músicos históricos como Mississippi Fred McDowell, pero ha alcanzado una renovada popularidad a través de artistas veteranos de generaciones más jóvenes como Junior Kimbrough y R.L. Burnside, que seguían siendo ampliamente desconocidos y que han supuesto una actualización del arquetipo del narrador *outsider*. Su música ha inspirado a bandas de rock contemporáneo de gran éxito comercial e influencia musical como Jon Spencer Blues Explosion, que grabó un álbum de colaboración con R.L. Burnside (*A Ass Pocket of Whiskey*, 1996); The Black Keys, que grabaron una versión de la canción "Do the Rump" de Kimbrough en su primer álbum (*The Big Come Up*, 2002), además de un EP de homenaje (*Chulahoma: The Songs of Junior Kimbrough*, 2006); y The White Stripes, que han interpretado canciones de blues rural asociadas con Son House ("Death Letter Blues", "Grinnin' In Your Face") y Leadbelly ("De Ballit of de Boll Weevil Son", "Take a Whiff on Me").



Scarecrow - This is Blues Hip Hop (2011)

Asimismo, como resultado de su mayor difusión, el blues rural también comenzó a hibridarse con la música electrónica y el hip hop. Algunos ejemplos importantes incluyen el disco *Come on In* (1998) de R.L. Burnside, que podría considerarse el inicio de una moda "tecno-blues"; el disco *Play* (1999) de Moby, que presenta grabaciones de campo de Alan Lomax remezcladas con música electrónica; y el disco *What Kind of Shit is This?* (2014) de Boo Boo Davis, que conecta esta tendencia experimental con los ya mencionados proyectos de blues psicodélico de los años 1960. Otros ejemplos interesantes de hibridaciones innovadoras incluyen la destacada adaptación y resignificación que Gil Scott-Heron hizo de la canción "Me and the Devil" (Robert Johnson, 1938) en 2010, y el trabajo del grupo Scarecrow (2011), una banda francesa que ha fusionado con éxito blues y hip hop.

Por último, es importante introducir el rol contemporáneo del blues como lenguaje musical que fomenta el diálogo intercultural. El disco *The Blue Yusef Lateef* (1968) puede tomarse como punto de partida en esta corriente, ya que el multi-instrumentista de jazz Lateef lo describió como un esfuerzo para ilustrar el impacto de los diferentes grupos étnicos en la "expresión artística americana". Durante las décadas siguientes, la problemática categoría de "*world music*" o "músicas del mundo" ha servido como un productivo contenedor en el que comercializar hibridaciones "exóticas" dirigidas a satisfacer la atracción endémica de la sociedad de consumo por lo "nuevo" y su ambiguo interés por "el otro".[112] Como ejemplos podemos citar las compilaciones *African Blues* (1998) y *The Rough Guide to Desert Blues*

[112] Entre otros autores, Stuart Hall (1992: 23) se ha referido a la profunda y ambivalente fascinación por la diferencia (sexual, cultural y "racial") que caracteriza a nuestro tiempo: "no hay nada que le guste más al posmodernismo global que una cierta diferencia: un toque de etnicidad, un muestra de lo exótico".

(2010), que capturan los vínculos entre diversos artistas africanos y la tradición afroamericana. Más recientemente, hemos visto la aparición de Songhoy Blues (2015), una banda de Mali obligada a tocar en el exilio, que ha (re)interpretado libremente una mezcla de sonidos tradicionales africanos, blues afroamericano y formatos globales de pop-rock, al tiempo que se integraba en el mercado occidental.

Pese a las críticas por su naturaleza mítica (Evans, 1999), el atractivo vínculo original entre el blues y África ha sido un importante tema de investigación en los estudios culturales afroamericanos y en la antropología (Banfield, 2010; Charters, 1981; Kubik, 1999). La conexión transatlántica con África también ha tenido un impacto considerable en el crecientemente global mercado cultural alternativo, donde el continente africano representa la tierra natal del blues y de otras tradiciones musicales populares. Como ejemplos podemos pensar en producciones audiovisuales de gran difusión como el documental de Martin Scorsese *Feel Like Going Home* (2003), en el que participan músicos destacados del "Atlántico negro" (Gilroy, 1999) como Ali Farka Touré y Corey Harris. Una de las declaraciones iniciales de la película puede servir para recordar las destacadas implicaciones identitarias y de apropiación que conlleva el vínculo original entre el blues y África:

> El blues te devuelve al lugar en el cual cobró vida por primera vez. (…) Ésa es la profundidad del blues. Cuando realmente escuchas la música entiendes que ésta es la única cosa que nunca podrán quitarle a la gente negra (Scorsese, 2003).

Al afirmar la existencia de un vínculo esencial entre el blues y una comunidad negra transnacional, la cita extiende la idea de una cultura del Atlántico negro marcada por la influencia mutua entre la cultura africana y la afroamericana. Basada en ciertas similitudes estéticas y socioculturales, esta conexión de la música blues la (re)integra en la diáspora africana como un emblema identitario que potencialmente permite nuevas formas de hibridación.

4.1.4. Conclusiones

Este apartado ha puesto de manifiesto la evolución y progresiva globalización del blues a través de la exploración del rol central de las categorías "rural", "urbano" y "transatlántico" en tanto dimensiones o modos de ser que conforman y condicionan la construcción y recepción social del género. Desde una perspectiva general, ha mostrado la profunda influencia mutua y la correspondencia histórica entre el desarrollo de tradiciones fundacionales e híbridas como el blues, que desarrollan diferentes subgéneros geográficos y estéticos, y la evolución de los modelos económicos y productivos. En otros términos, la globalización del blues nos informa sobre la relación dialéctica entre la estructura (configuración de la economía) y la superestructura (cultura).

El blues rural se desarrolló en el seno de una sociedad agraria; el blues urbano alcanzó su mayor popularidad en la era de la sociedad industrial; y el blues "transatlántico" –una categoría más escurridiza que abarca diferentes acontecimientos desde la invasión británica a la evolución reciente del "tecno-blues" y el "hip-hop blues"– puede ser generalmente asociado con la sociedad "post-industrial". Sin embargo, como hemos insistido, esta conclusión sería una simplificación demasiado mecánica, ya que estas dimensiones del género musical adquirieron una autonomía relativa y fueron combinadas, superpuestas y articuladas gradualmente en diferentes lugares, tiempos y ciclos estéticos. La era agraria de *Jim Crow* (1876-1965)

estableció las representaciones más influyentes del blues: el blues clásico femenino y el *country* blues masculino, definido por legendarios narradores *outsiders*. Anclada en los imaginarios urbanos y rurales, esta dicotomía condujo a una expansión transatlántica y heterogénea del blues en la que el blues rural-urbano acabó consolidándose en el contexto, predominantemente blanco, del *revival* del folk y el blues en EE.UU. y Europa.

El periodo industrial posterior a la Segunda Guerra Mundial (1945-1975) vio la consolidación del blues urbano a través de dos representaciones opuestas: la crudeza del blues de Chicago y el estilo sofisticado de la costa oeste. Este desarrollo fue paralelo al auge del blues rural-urbano y su influencia en la evolución global del rock fue decisiva. La expansión transatlántica del blues dentro de la cultura del rock expuso la naturaleza conflictiva de las apropiaciones culturales con implicaciones "raciales" y económicas, lo cual contribuyó a la consolidación de trayectorias de apropiación opuestas para el público blanco y negro. Los blancos tendieron a explorar la autenticidad del blues tradicional o a abrazar el éxito de las estrellas de blues-rock. Los negros, en general, se sintieron obligados a establecer ciertas rupturas periódicas con sus géneros históricos y a reinterpretar constantemente las bandas sonoras de sus vidas en diálogo con la emergencia del soul/funk y, posteriormente, del hip-hop. Por último, la época contemporánea y "post-industrial" (que, digamos, comenzó alrededor de 1975) fue testigo de un resurgimiento global del blues, así como de la cristalización de "nuevas" escenas especializadas en todo el mundo. Más recientemente, el género también ha sido hibridado con la música electrónica, el hip-hop y la "*world music*", ilustrando un regreso simbólico a la idea de África como lugar de origen, que encaja con la ambigua celebración del "multiculturalismo" actual.

Además, hay que destacar que la globalización del blues se ha articulado a través de sucesivos movimientos de *revival* en los que se (re)apropian referencias tradicionales y fuentes "primitivas". Esto indica, como sugiere Grazian (2003: 6-7), que la expansión global de la mercantilización de la cultura popular crea un deseo aún más fuerte entre ciertos consumidores por lo antiguo, lo "no comercial" y/o lo alternativo. De hecho, en la medida en que crea un vínculo firme entre diversos grupos sociales y una larga tradición musical de lucha, perseverancia y entretenimiento, la tradición del blues puede ser vista como una fuente sólida de autenticidad musical y sociocultural dentro de la característica incerteza del panorama actual. Si bien el blues sigue teniendo un estatus minoritario (que parece ser permanente), paradójicamente disfruta de un conocimiento compartido amplio y sin precedentes, que se reproduce cotidianamente en diversas escenas especializadas y medios culturales. En este sentido, cabe mencionar la utilización y representación del blues en anuncios publicitarios, donde tiende a asociarse con la sensualidad (por ejemplo, H&M ha utilizado la canción "I'm a Man" y Häagen Dazs la canción "Spoonful", ambas representativas del Chicago blues). También su relevancia en series de televisión de difusión global como *Tremé* (HBO, 2010-2013), *Memphis Beat* (TNT, 2010-2011) y *Boardwalk Empire* (HBO, Temporada 4, 2013), entre otras. Estas reconocidas producciones audiovisuales, especialmente *Tremé* y *Boardwalk Empire*, han reavivado el interés por ciudades musicales históricas como Nueva Orleans, así como por diversos subgéneros como el singular blues de Nueva Orleans y el *classic* blues femenino, seductoramente representado en *Boardwalk Empire* por la cantante Margot Bingham en el papel de Daughter Maitland.

4.2. Una historia intercultural del blues en Austin, Texas: del distrito negro al circuito global del rock[113]

Como hemos visto en el apartado anterior, la evolución de blues a lo largo de los siglos XX y XXI ha estado íntimamente relacionada con el desarrollo de las ciudades. La significativa expansión del género, desde los márgenes aislados de la sociedad hasta su creciente visibilidad en la esfera pública mediatizada, ha estado marcada por la creación de subgéneros geográficamente enraizados, que reflejan la relación dialéctica entre las músicas populares y los paisajes urbanos contemporáneos (Delta blues, Chicago blues, Texas blues, blues de la costa oeste, blues británico, etc.). En este apartado nos centramos en la construcción de la escena de blues en Austin, una ciudad musical de referencia que se conoce y se promociona a sí misma como la "capital mundial de la música en vivo".[114] La presencia de la música y la cultura del blues en Austin ha sido especialmente importante desde la era industrial posterior a la Segunda Guerra Mundial (1945-1975), cuando una vibrante escena de música negra se desarrolló en la comunidad afroamericana del este de la ciudad. Sin embargo, la integración de Austin en las narrativas generales sobre la historia del blues y del rock está predominantemente anclada en el contexto contemporáneo, "post-industrial" y globalizado (1975-presente), y vinculada a la emergencia transatlántica del cantante-guitarrista blanco Stevie Ray Vaughan, que contribuyó de manera decisiva al resurgimiento global del blues en los años 1980.

Atrayendo a músicos afroamericanos relacionados con el blues de Chicago, así como a jóvenes músicos blancos de Texas y del resto del país, Austin trascendió sus fronteras regionales y nacionales hasta consolidarse como una capital progresista para el blues en el sur de EE.UU. Habitualmente considerada como un oasis excéntrico en Texas, Austin ha cultivado una imagen de ciudad alternativa y moderna que atrae a públicos, músicos, promotores y propietarios de clubs que buscan trabajar profesionalmente y vivir experiencias intensas en torno a la música en vivo y la producción cultural. No obstante, si bien el blues –junto a la música country– ha sido un género fundacional en la evolución de la música popular en Austin, la reputación actual de la ciudad y su proyección internacional están más asociadas a los festivales de música *indie* como *South by Southwest* (1987) y, en menor medida, *Austin City Limits Music Festival* (2002). En este sentido, la historia del blues en Austin, así como su cambiante exclusión e integración en la narrativa global del blues y la música popular, pueden considerarse margino-céntricos. En tanto capital multiétnica de la música popular, Austin ha canalizado el desarrollo de destacadas escenas y artistas, reescribiendo el paradigma cultural nacional y transnacional desde los márgenes, y emergiendo como un ejemplo de ciudad post-industrial avanzada y creativa (Florida, 2012; Long, 2010) que contrasta con exhaustos paisajes

[113] Este apartado es una versión traducida, revisada y ampliada del artículo "An Intercultural History of Blues in Austin: From the Negro District to the Global Rock Circuit" (Pedro, 2016c).

[114] Basándose en el número de locales de música en directo *per cápita*, Austin se autoproclamó la "capital mundial de la música en vivo" ("*Live Music Capital of the World*") en 1991, creando una marca que ha demostrado ser notablemente efectiva a la hora de elevar el reconocimiento de la ciudad como un centro de entretenimiento, un lugar moderno para vivir, trabajar y visitar, y un lugar central para la industria musical (Polk O'Meara y Tretter, 2013: 53). Sin embargo, un estudio reciente sobre la economía de la música comercial de la ciudad (The Austin Music Census, 2015) indicó que los músicos, como parte de la clase creativa, se enfrentan a serios problemas económicos que ponen en peligro el estatus de Austin como capital mundial de la música en vivo.

industriales.[115] Como veremos, la construcción de la escena de blues ha jugado un papel crucial –aunque no siempre visible– en el ascenso simbólico de Austin. Debido a su profunda influencia en la música popular y a su estatus como género "auténtico" definido por la improvisación y la interacción dialógica, el blues sigue siendo fundamental para la comprensión del paisaje sonoro y la evolución de la ciudad. Sin embargo, como género autónomo que da forma a escenas urbanas especializadas, el blues mantiene su marginalidad en términos de cuota de mercado y de apoyo por parte de las audiencias masivas.

Desde una perspectiva histórica, atenta a la diversidad intercultural y social, proponemos una conceptualización de la escena de blues en Austin a través de tres sub-escenas diferenciadas, interrelacionadas y superpuestas, que suponen distintas fases de construcción. Para ello trazamos un relato colectivo e intercultural que atraviesa distintas eras y áreas de la ciudad, que han contribuido a la multiplicidad de significados asociados al blues. En primer lugar, exploraremos la sub-escena de música negra del este de Austin (1928-1975) desde la creación oficial de un "distrito negro" hasta el paradójico declive tras el movimiento afroamericano por los derechos civiles. A continuación, nos centraremos en la sub-escena de folk y rock psicodélico (1960-1980) y en su particular apropiación del blues y la música negra a través de los movimientos contraculturales de los años 1960. Por último, abordaremos la sub-escena formada en torno al club Antone's (1975-2018), que reivindicó el papel del blues como género autónomo y contribuyó decisivamente a su resurgir global en la década de 1980.

Se hará especial hincapié en la sub-escena de música negra en East Austin y en su influencia en el desarrollo de nuevas sub-escenas porque constituye el contexto de origen del blues en la capital texana, así como una fuente recurrente en la búsqueda de autenticidad. Además, en comparación con el desarrollo del rock psicodélico, el country progresivo[116] y el blues blanco, esta escena histórica y dinámica ha recibido poca atención por parte de escritores, académicos y aficionados. En definitiva, argumentaré que no podemos comprender el ascenso de Austin como un centro de la música popular contemporánea, ni su papel en la construcción estética e intercultural de la escena global del blues, sin aproximarnos rigurosamente a la evolución diacrónica de las tres sub-escenas destacadas. Ofrecen representaciones situadas de movimientos socioculturales transnacionales y exigen descripciones y reflexiones sobre su historia y sobre el estudio de la sociedad y la cultura en acción.

4.2.1. Música negra en East Austin (1928-1975): construyendo una escena musical en la comunidad afroamericana

A principios del siglo XX, los afroamericanos vivían en pequeñas comunidades residenciales dispersas por todo Austin. Rodeados de barrios blancos, enclaves como Clarksville, Masonville y St. John funcionaban de forma relativamente autónoma mediante el desarrollo de iglesias, negocios y escuelas negras (Austin's East End Cultural Heritage District, s.f.). La posibilidad de moverse libremente estaba restringida por las leyes de *Jim Crow*, pero

[115] Tomamos la idea de transformar el centro desde los márgenes y el concepto de "marginocéntrico", de Cornis-Pope y Neubauer (2002). Stuart Hall (1992: 23) también ha señalado que la vida cultural occidental ha sido transformada por voces de los márgenes (como la afroamericana). Véase más sobre el reconocimiento de Austin como ciudad creativa en Florida (2012) y Long (2010).

[116] El country progresivo ha sido definido como una amalgama de honky-tonk, western swing, folk, blues, rock 'n' roll y otras influencias que redefinieron la música country *mainstream* en los años 1970, sentando las bases del estilo contemporáneo conocido como "Americana", que continúa floreciendo nacional e internacionalmente (Mellard, 2010: 2).

los residentes tenían vínculos sociales, familiares, religiosos y económicos, y a menudo trabajaban dentro de una "red interconectada que sostenía la vida y el comercio afroamericano en Austin" (*Ibíd*.). Sin embargo, en 1928 las autoridades de Austin aprobaron su primer plan urbanístico, estableciendo oficialmente la creación de un "distrito negro" en el este de la ciudad como respuesta al supuesto "problema" de la segregación "racial". A pesar de las duras condiciones sociales, laborales y políticas, la concentración espacial y el consiguiente aislamiento de la comunidad afroamericana en East Austin terminó fortaleciendo los vínculos internos de los afroamericanos y reforzando su identidad colectiva. Por tanto, paradójicamente y de forma indirecta, la creación discriminatoria de un "distrito negro" en la era de *Jim Crow* favoreció el fortalecimiento de las dinámicas comunitarias.

Tras la Segunda Guerra Mundial, cristalizó una vibrante escena de música negra en torno a las calles 7, 11 y 12 de East Austin. Surgieron una variedad de lugares de interacción musical como Victory Grill (1945), Show Bar (c1950-1955), Charlie's Playhouse (1955-1970), New Orleans Club (c.1950-c.1970) y Ernie's Chicken Shack (1960-1979). Eran representativos del mencionado "circuito *chitlin*'", un influyente circuito afroamericano de música en vivo que se extendía (y que, en cierta medida, pervive a día de hoy) a lo largo del sur, este y el medio-oeste de EE.UU. Como ha señalado el escritor Preston Lauterbach (2011), el circuito *chitlin'* jugó un papel decisivo en el desarrollo gradual del rock 'n' roll como movimiento musical y sociocultural dominante. Llamado así en referencia al plato sureño "*chitlins*" o "*chitterlings*"[117], este circuito de música en directo trascendió las fronteras regionales y estableció redes de comunicación alternativas interconectadas en todo el país, proporcionando a los afroamericanos un ámbito de socialización, un sentido del hogar, y la oportunidad de movilidad al margen de la vigilancia de *Jim Crow*.

Aunque está lejos de funcionar a pleno rendimiento, el histórico Victory Grill es el único club superviviente de la época de posguerra tras la Segunda Guerra Mundial, generalmente descrita como una edad dorada para el blues en Austin. El uso del término "victoria" para designar a este lugar de interacción musical tiene un doble significado. Por una parte, se refería a la victoria de EE.UU. en la Segunda Guerra Mundial y puede entenderse como un gesto patriótico en el que se refuerza y se redefine la identidad nacional de un modo más inclusivo e intercultural. Por otra parte, también está conectado con la campaña de una "doble victoria" para los afroamericanos, que debía ganarse no sólo en campos de batalla extranjeros sino, sobre todo, dentro de su propia nación.[118]

[117] Los *chitlins* son una especie de gallinejas muy populares en la tradición afroamericana. La idea de locales de música convirtiéndose en "hogares" para los participantes también fue mencionada por Clifford Gillard, manager del Victory Grill (E.P.p.5).

[118] Esta campaña estuvo inspirada por el contenido de una reflexiva y valiente carta escrita por el trabajador afroamericano James G. Thompson (1942) y publicada en el periódico *Pittsburgh Courier*. En ella Thompson formulaba una serie de preguntas clave sobre la identidad afroamericana y su conflictiva relación con la nación estadounidense: "Siendo un americano de complexión oscura, estas preguntas me vienen a la mente: 'Debería sacrificar mi vida para vivir como medio americano? ¿Serán las cosas mejores para la siguiente generación en paz? ¿Es pedir la ciudadanía completa a cambio de sacrificar mi vida pedir demasiado? ¿Merece la América que conozco ser defendida? ¿Será América una democracia pura después de esta guerra? ¿Seguirán los americanos de color sufriendo las indignidades que se le han impuesto en el pasado?'" Así, criticó la hipocresía del discurso oficial estadounidense, expresó su voluntad de ser ciudadano de pleno derecho y cuestionó el sacrificio por la patria, planteando un ejercicio de justicia democrática para una comunidad que demandaba progresos y justicia.

El Victory Grill fue fundado por el empresario y promotor musical afroamericano Johnny Holmes el día de la victoria de EE.UU. sobre Japón, y concebido como una celebración del regreso de los soldados afroamericanos. Su presencia en Austin y en el centro de Texas fue particularmente significativa debido al establecimiento de dos bases militares en 1942: Fort Hood (entonces llamado Camp Hood) y Bergstrom. Estas instalaciones –muestra de cómo los conflictos políticos mundiales afectaron al desarrollo de la escena– contribuyeron a la afluencia de espectadores, aficionados y músicos, entre los que se encontraban el famoso cantante de blues Bobby Bland y la futura estrella del rock 'n' roll Elvis Presley, ambos reclutados en Fort Hood. Bland, una de las figuras más recordadas y reconocidas de la escena de East Austin, acudió regularmente al Victory Grill durante la década de 1950 y mantuvo una estrecha relación con Holmes a largo de su carrera. Por su parte, Elvis –que se inspiró en gran medida en la cultura afroamericana– actuó tres veces en Austin durante 1955, y pasó rápidamente de ser un talento sureño desconocido a convertirse en una estrella nacional e internacional.[119] En este sentido, Austin jugó un destacado papel formativo en las carreras de ambos artistas.



Soldados afroamericanos buscan un sentido del hogar en el Victory Grill
(Foto: Tary Owens Collection, c.1945)

En 1949, Johnny Holmes contrató al cantante-guitarrista T.D. Bell para actuar como músico fijo del Victory Grill.[120] Estéticamente, Bell y su banda, The Cadillacs, representaron localmente el reconocido blues urbano de Texas (con batería, bajo, guitarras, piano y saxos), que transmitía entre los afroamericanos una sensación de sofisticación, elegancia sureña y progreso. Este subgénero se desarrolló de manera importante por toda la costa oeste y sigue

[119] En 1955, antes de debutar en televisión en enero de 1956, Elvis Presley dio tres conciertos en Austin (en Dessau Hall, The Sportcenter y The Skyline Club). Como sus discos los pinchó inicialmente el *disc-jockey* afroamericano Lavada Durst, mucha gente asumió que Elvis era negro (Corcoran, 2014c).

[120] T.D. Bell dejó su trabajo en una planta de aluminio en Rockdale, TX para poder dedicarse a la música a tiempo completo y obtener mayores ingresos por ello: "Venir aquí fue una gran emoción para mí, la gente hacía cola en la acera" (Hardwig, 1999). La banda resultante fue T.D. Bell & the Cadillacs, que incluyó a músicos como Erbie Bowser (piano), Little Herman Reese (batería), Walter Shaw (saxo), Alvin Hennington (piano), Willie Sampson (voz) (Govenar, 2008: 488), Big Pete Pearson (bajo, voz), Datney White (piano) y George Alexander (batería).

siendo una referencia fundamental para guitarristas de blues de todo el mundo. Bell se inspiró mucho en el influyente cantante-guitarrista T-Bone Walker, e interpretó frecuentemente algunas de sus canciones como "Bobby Sox Blues" y "T-Bone Shuffle".[121] Posteriormente, la exitosa escuela de blues urbano desarrollada por Bell fue prolongada por destacados músicos más jóvenes como Henry "Blues Boy" Hubbard, W.C. Clark, Hosea Hargrove y Matthew Robinson, y también compartida con músicos blancos pioneros como Bill Campbell.[122]

Junto a los propietarios de clubs y los músicos, los *disc-jockeys* afroamericanos desempeñaron un papel fundamental en la construcción cotidiana y la expansión mediatizada de la escena de música negra en East Austin. Los multifacéticos Lavada "Dr. Hepcat" Durst y Tony Von fueron especialmente significativos. Durst realizó su programa de radio *The Rosewood Ramble* (1948-1963) en la emisora KVET de Austin y es considerado el primer *disc-jockey* afroamericano de Texas (Head, 2010; Weiss, 2012: 6). Von dirigió su programa *T.V. on the Radio* (1954-1979) en la emisora KTAE en Taylor, TX, y es recordado por haber contratado a destacados músicos del famoso sello discográfico Duke-Peacock Records, establecido en Houston. Ante el inminente desarrollo de la televisión, Durst y Von fueron contratados como divulgadores de la cultura afroamericana y como portavoces de la comunidad en un intento de las emisoras radiofónicas por alcanzar nuevos mercados. Los dos aprovecharon su posición privilegiada para ejercer como periodistas alternativos profesionales, distribuidores de música popular, productores de música en directo y figuras de referencia en la red ampliada de la escena.[123]

La integración pionera y cotidiana de voces negras, previamente silenciadas, en los medios de comunicación de masas es muestra del empoderamiento gradual de la comunidad

[121] La influencia de T-Bone Walker fue tal que Bell se ganó el sobrenombre de "Little T-Bone". "Bobby Sox Blues" es un blues lento sobre una ruptura de pareja, que Bell anunciaba como la canción que le trajo a Austin (Hartzog y Owens, 1987). "T-Bone Shuffle" es una canción festiva de tempo más rápido, donde el narrador interpela a una chica, invitándola a divertirse y a ser feliz. Le advierte sobre el poder curativo de su ritmo y le anima a disfrutar al máximo ante las desesperanzadoras incertezas del futuro. Así, la música aparece asociada a momentos de júbilo y liberación física en la experiencia vital Véase el disco *It's About Time* (T.D. Bell and Erbie Bowser, 1992).

[122] Campbell, que empezó tocando con músicos afroamericanos como Major Burkes (2000) en clubs como Sam's Showcase, fue uno de los primeros músicos blancos en participar en la escena del este y es especialmente respetado por haber sido capaz absorber la "esencia" del blues hasta obtener un "sonido negro" (Gatchet, 2012: 215-217).

[123] Conocido como "Dr. Hepcat" por su estilo vocal dinámico y típicamente afroamericano, a mitad camino entre el habla, la jerga coloquial ("*jive talk*") y el canto, Durst escenificó la llegada de una nueva era a la capital de Texas desde la cabecera de su programa, donde sonaba la canción "Things Ain't What They Used To Be" ("Las cosas no son como solían ser") de Duke Ellington (1941). El nombre del programa hace alusión a la avenida Rosewood, extensión de la calle 11 y una de las principales arterias de East Austin. Durst también fue director deportivo del centro público Rosewood Recreation Center (1944-1979), maestro de ceremonias (*emcee*) en eventos sociales del barrio, productor de conciertos en el auditorio Doris Miller y autor de varios *singles*. Se retiró para ser pastor en la iglesia baptista local de Mount Olive. Tony Von fue conocido como "the Master Blaster". Nacido en Dallas, estudió en la universidad Sam Huston College (East Austin) y, tras una experiencia frustrada en la emisora KLIF (Dallas), consiguió estabilizarse en la KTAE-1260 de Taylor, TX, especializada en música country y rockabilly (Corcoran, 2014b). A unos 50 kilómetros de Austin, emitió *T.V. on the Radio*, que se iniciaba con la canción instrumental "Honky Tonk" (Bill Doggett, 1956) y cuyo nombre tiene un doble sentido; es una forma de presentarse (TV son sus iniciales) y una referencia desenfadada al auge de la televisión: "Aquí Tony Von, T.V. en la radio, a todo color". Von fue propietario del club Show Bar (c.1950) –posteriormente Charlie's Playhouse– y de una tienda de discos en East Austin, y estableció vínculos estrechos con Charlie Gilden (Charlie's Playhouse) y Don Robey (Duke-Peacock Records).

afroamericana durante el período de posguerra tras la Segunda Guerra Mundial y el movimiento afroamericano por los derechos civiles. Tal como afirma Nelson George (2004: xiii), que considera que la radio negra ha sido injustamente olvidada por académicos y periodistas, "la radio ha estado tan íntimamente conectada a la conciencia de los negros que siguió siendo su principal fuente de entretenimiento e información hasta bien entrados en la era de la televisión". Debido a su invisibilidad y su carácter íntimo y seductor, la radio fue especialmente efectiva en la proyección transformadora de la cultura afroamericana en la esfera pública y favoreció el desarrollo de diálogos interculturales mediatizados. Sin tener una orientación explícitamente política, estos programas musicales ampliaron los límites de lo que podía decirse, escucharse y representarse en los medios de comunicación, trascendiendo así barreras socioculturales, "raciales" y geográficas. La creciente familiarización mediatizada de los estudiantes blancos con la cultura negra en Austin también se produjo a través del programa de televisión *Now Dig This*, que contó con el presentador blanco Richard "Cactus" Pryor y con actuaciones en directo de bandas del este como Blues Boy Hubbard & The Jets, Jean & The Rolletes, y Major Burkes.[124]



Lavada Durst, primer *disc-jockey* afroamericano en Texas (KVET, Austin).

Tras familiarizarse con la música negra a través de los medios, diversos grupos de estudiantes blancos decidieron acudir físicamente a East Austin para disfrutar de la música en directo en clubs afroamericanos. Estos movimientos urbanos favorecieron distintos tipos de relaciones interculturales. Por una parte, se establecieron enriquecedores diálogos interculturales y nuevas formas de entendimiento mutuo entre músicos negros experimentados y músicos blancos jóvenes a través de procesos de aprendizaje musical informal. Reconocidos músicos blancos asociados a la escena de Antone's –entre ellos, los guitarristas Bill Campbell, Jimmie Vaughan y Stevie Ray Vaughan– encontraron inspiración en músicos afroamericanos de East Austin como W.C. Clark, Blues Boy Hubbard y Hosea Hargrove. Además, hubo interacciones sociales similares en torno al baile, como ilustra el testimonio de Blues Boy Hubbard (E.P.p.15). Su énfasis en la intensa atracción que los estudiantes blancos sentían por la diferencia expresada través del ritmo del blues y el "baile negro" se relaciona con el papel histórico de la cultura afroamericana como fuente de goce estético y emoción existencialista para blancos con identidades alternativas.

Sin embargo, la afluencia de públicos blancos en East Austin también generó una conflictiva competencia en torno al espacio y un debate sobre apropiación y pertenencia cultural en torno a los clubs de la calle 11. Los estudiantes blancos empezaron a hacer un gran número de reservas en Charlie's Playhouse, de manera que, a menudo, terminaban "impidiendo" la

[124] Richard "Cactus" Pryor era hijo del empresario "Skinny" Pryor, propietario del teatro Cactus (South Congress Ave). Su estilo mediático remite al modelo de entretenimiento de Dick Clark y su programa *American Bandstand* (1956-1989) (Corcoran, 2014a). El planteamiento intercultural del programa está presente en el título ("Ahora pilla esto"). "*Dig*", literalmente cavar, es empleado coloquialmente para referirse a entender o "pillar" algo. Este uso proviene de la jerga afroamericana y se aprecia claramente en películas *blaxploitation* como *Shaft* (Gordon Parks, 1971) o *Superfly* (Gordon Parks Jr., 1972).

entrada al público negro de la zona puesto que apenas quedaba espacio cuando llegaban. Esto dio lugar a una nueva forma de segregación: el público de los viernes y sábados por la noche era principalmente blanco, y había negros del barrio que no podían acceder al local; los domingos (cuando solía haber actuaciones de músicos afroamericanos de gira) y los lunes (cuando se celebraban concursos de talentos) el público era principalmente negro. Ofendidos por no poder entrar en lo que consideraban uno de *sus* clubs, varios estudiantes afroamericanos de la Universidad Huston-Tillotson de East Austin comenzaron a boicotear al empresario afroamericano Charlie Gilden, dueño de Charlie's Playhouse. No obstante, a Gilden le preocupaba, sobre todo, el éxito económico de su club y dio la bienvenida a los nuevos clientes blancos. Logró mantener el Playhouse abierto hasta 1970 y también dirigió el local *afterhours* Ernie's Chicken Shack hasta su fallecimiento en 1979.

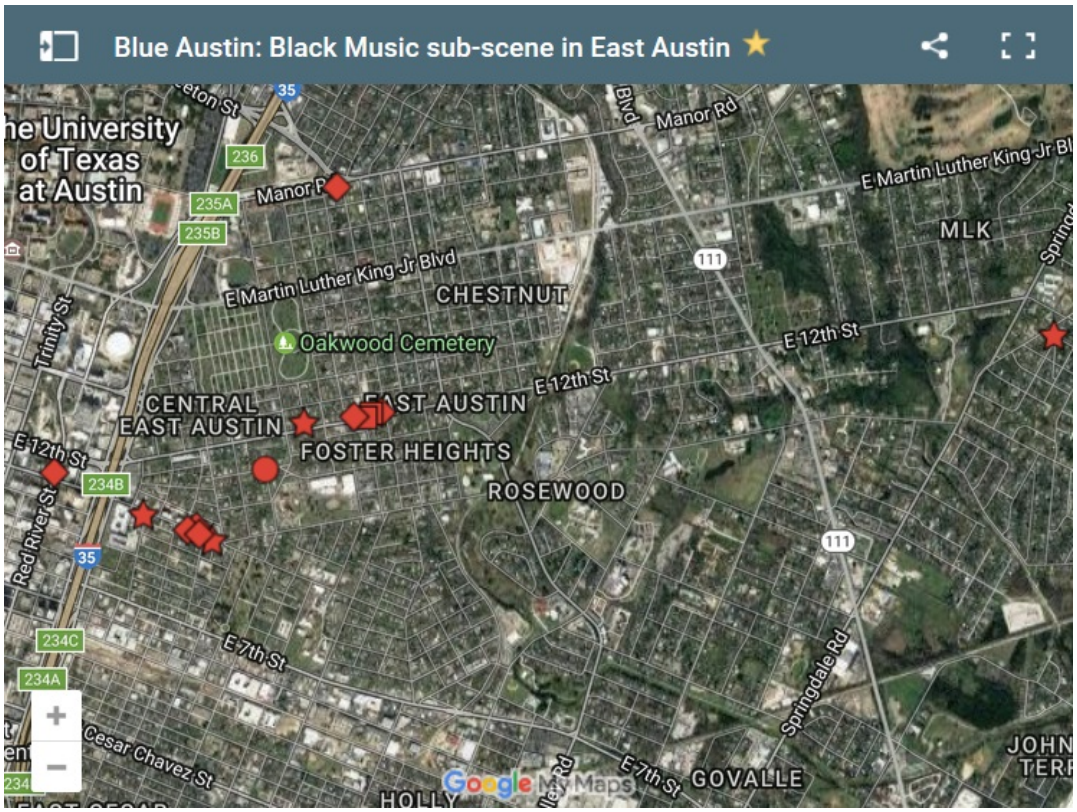
A finales de los años 1960 y principios de los 1970, la escena de música negra y el propio East Austin experimentaron una dura crisis, que coincidió con la derogación por ley del sistema de segregación de *Jim Crow* y con la consecución de logros significativos por parte del movimiento afroamericano por los derechos civiles. Afectado por el éxodo poblacional, la dispersión sociocultural y la falta de inversión económica, el barrio quedó atrapado en un proceso de decadencia profunda y conversión en gueto que, a su propia manera, reflejó una serie transformaciones que afectaron a comunidades afroamericanas de todo el país.[125] Paradójicamente, la integración o, mejor dicho, la desegregación racial es citada como el factor más relevante de este declive económico y sociocultural. Harold McMillan (E.P.p.14), un músico y activista cultural de East Austin, se refirió a una falsa sensación de victoria entre los afroamericanos, que se trasladaron a otras partes de la ciudad, a menudo asumiendo que la inversión en su antiguo barrio continuaría. En cambio, la inversión en negocios y clubs comenzó a desaparecer (Moser, 2003). El veterano pianista de jazz Dr. James Polk expresó una opinión similar e hizo hincapié en la pérdida de la demanda de música en vivo entre el público blanco y negro: "Todo lo que estaba viniendo a esta parte de la ciudad se secó y paró. Porque la gente negra podía ir a otros sitios y la gente blanca ya no venía. No tenían por qué hacerlo" (E.P.p.4). Su testimonio sugiere que, después de un periodo inicial de la curiosidad juvenil por East Austin y el surgimiento de conflictos inter-"raciales" en torno a la competencia espacial y la apropiación cultural, el público blanco desarrolló nuevas iniciativas para la música en directo en otras partes de la ciudad.

La escena de música negra siguió evolucionando en relación con el estado de East Austin, que siguió estando estigmatizado y asociado a la delincuencia, las drogas y la prostitución durante varias décadas. Curiosamente, esta situación volvería a cambiar con la llegada del nuevo milenio, cuando la reputación de East Austin –ese lugar peligroso y desconocido que convenía evitar– fue evolucionando hacia una renovada apreciación como lugar moderno y alternativo que es necesario experimentar. Actualmente, East Austin está

[125] Numerosos autores y expertos han afirmado que la integración no tuvo éxito en términos de igualdad social. George (2004: xii) afirma que "los valores blancos fueron presentados como modelos de referencia primarios" y que "muchos negros perdieron contacto con el carácter único de su gente y su propia herencia". En la radio se impuso una homogeneización sonora mediante la radio fórmula, opuesta al desarrollo previo de *disc-jockeys*-estrella, definidos por su lenguaje popular y callejero y por su habilidad para referirse a la comunidad (*Ibíd.*: 199). Este giro amargo, marcado por el paso de un contexto de esperanza común a uno de desconcierto y crisis, está representado en diversos textos y discursos afroamericanos, y se encuentra en la transformación de la música soul, que adquirió un tono más reflexivo y sombrío –véase Marvin Gaye (*What's Going On*, 1971) y Curtis Mayfield (*Superfly*, 1972).

inmerso en un controvertido proceso de gentrificación y transformación urbana, que ha generado un intenso debate sobre el crecimiento de la ciudad y del barrio. Uno de los aspectos más dramáticos y paradójicos de este proceso de gentrificación es que los afroamericanos están siendo expulsados, mediante presiones económicas, del barrio donde fueron obligados a vivir.[126]

A continuación, ofrecemos la cartografía musical y la tabla de conciertos representativos de esta (sub)escena (véase 3.2.6.2. para clarificaciones sobre los códigos empleados en las cartografías). Reproducimos dos capturas de la cartografía creada sobre East Austin: la primera con lugares de referencia histórica actualmente inactivos y la segunda con lugares destacados activos.[127]



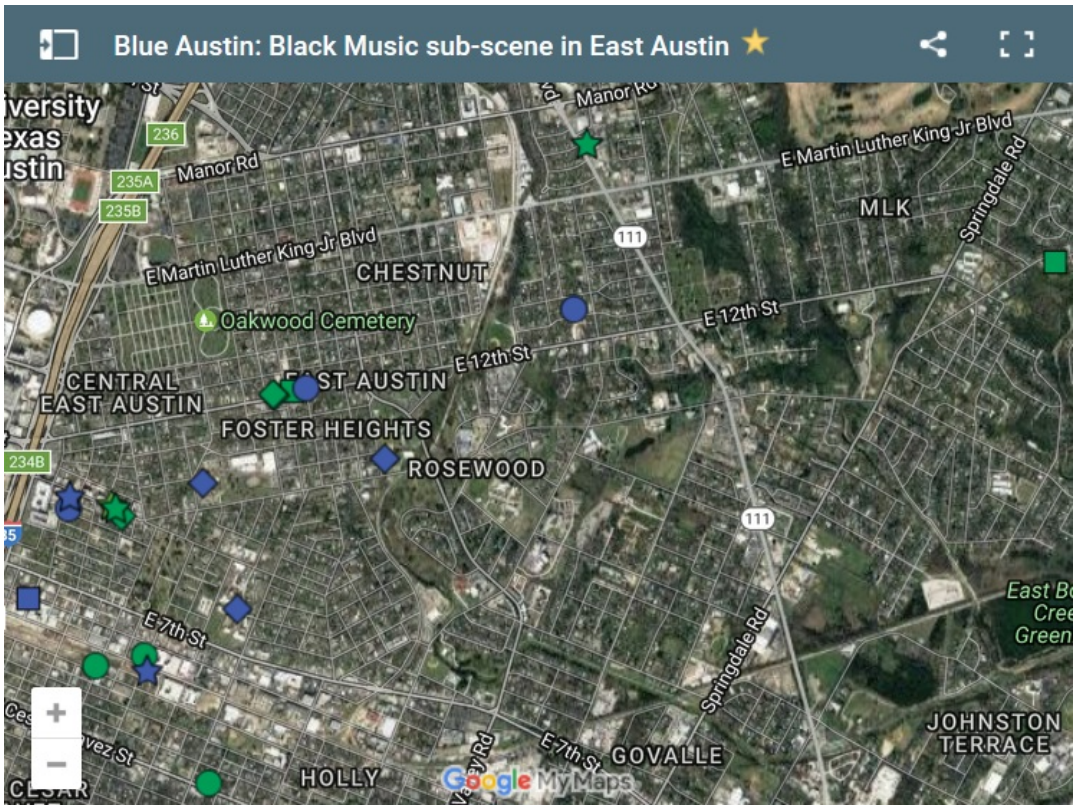
Captura 1a. Sub-escena de East Austin: lugares de interacción inactivos

Hay un total de 42 lugares asociados a la escena: 26 activos y 16 inactivos. Sobre ellos cabe destacar su similar distribución en el espacio urbano de East Austin. Los clubs de blues están concentrados en las calles 11 y 12, si bien hay ciertos locales y lugares significativos situados más al norte, al este y al sur. Asimismo, es interesante remarcar que, en el pasado, los límites de East Austin traspasaban la histórica frontera de la autopista I-35, e incluían la calle

[126] El término "gentrificación", acuñado por Ruth Glass (1964), da nombre a una serie de procesos de transformación urbana en los que áreas socialmente marginales y/o de clase trabajadora, situadas en zonas céntricas de las ciudades, se convierten en zonas residenciales y recreativas para clases medias y medias-altas que tienden a desplazar a los antiguos residentes del barrio (Shaw, 2008; Zukin, 1987, 2000). De acuerdo con un exhaustivo proyecto de investigación periodística (Zehr, s.f.), la gentrificación en East Austin reproduce patrones heredados de desigualdad que limitan las oportunidades económicas y socioculturales de la población afroamericana, amenazando el potencial de toda la región.

[127] Incluimos dos capturas en este caso porque el solapamiento espacial entre lugares inactivos y activos dificulta su apreciación independiente en una misma imagen fija.

Red River (hoy parte de *downtown*), donde estaba el club New Orleans (marcado con un rombo en el margen izquierdo del mapa). Entre los clubs activos, destaca la persistencia simbólica del Victory Grill (1945) –marcado con una estrella verde en la calle 11 y actualmente sin licencia comercial ni actuaciones de blues (solamente de hip hop); la importancia de Kenny Dorham's Backyard (2005), un lugar único al aire libre, dirigido por Harold McMillan y Diverse Arts; y el éxito presente del club Skylark Lounge (2013), situado más hacia el este y marcado con una estrella en el nordeste de la captura. Se trata, actualmente, del club de referencia en East Austin.



Captura 1b. Sub-escena de East Austin: lugares de interacción activos

Por otra parte, en la siguiente tabla puede apreciarse una relación de músicos y lugares de referencia en East Austin. Como intuíamos en la etnografía, la menor documentación disponible de la sub-escena de East Austin –y, con ella, la práctica ausencia de carteles y fechas de conciertos (especialmente durante los años 1940 y 1950)– ha hecho que no podamos precisar su desarrollo cronológico en la elaboración de tablas históricas. De hecho, si bien la participación de ciertos músicos en la escena es corroborada (y difícilmente cuestionable) por la documentación existente y por los relatos de los protagonistas, la de otros es difícilmente contrastable (los músicos incluidos han sido seleccionados o no en función de la fiabilidad de la fuente).[128] He optado por agrupar cinco de los clubs más representativos del circuito *chitlin'* (Victory Grill, Charlie's Playhouse, Ernie's Chicken Shack, Sam's Showcase y I.L. Club) junto al auditorio Doris Miller, un centro comunitario asociado a la labor de Lavada Durst, que acogió

[128] Como excepción a la escasez de datos sobre actuaciones concretas en East Austin destacan las grabaciones de campo que Tary Owens realizó de Freddie King en Charlie's Playhouse (03/10/1965). Aunque la presencia de King en distintos clubs ha sido afirmada por expertos conocedores de la escena, la investigación de archivo en el Dolph Briscoe Center for American History me permitió certificarlo y conocer la fecha exacta y el repertorio de una de sus actuaciones.

actuaciones socialmente más respetables de artistas más reconocidos.[129] He distinguido entre músicos locales que actuaron habitualmente en ellos y músicos de gira, más famosos globalmente.

La tabla muestra la heterogénea hibridación musical de la escena, definida por géneros afroamericanos como el blues, el jazz, el rhythm & blues y el soul, y abierta también a la participación de grupos de rock representativos de la contracultura hippie (13th Floor Elevators y The Conqueroo). Podrían añadirse otros músicos locales de referencia como Kenny Dorham, Gil Askey y Martin Banks (alumnos del antiguo instituto L.C. Anderson High School; marcado en el mapa con una estrella roja), además del saxofonista Joe Houston y el cantante-guitarrista Clarence Smith (Sonny Rhodes), que grabó para la compañía local Domino Records a finales de los años 1950. Sin embargo, debido a sus tempranas migraciones al norte de EE.UU. y a la falta de datos sobre sus actuaciones en Austin, preferimos ser prudentes y simplemente mencionarlos aquí. En lo que respecta a músicos de gira, no hemos incluido a músicos reconocidos como Lowell Fulson o Johnny Copeland, que en ocasiones son mencionados y que, sin duda, pudieron haber tocado en East Austin, por la falta de datos específicos.

Actuaciones de música negra en el este de Austin

Sub-escena de East Austin		
Músicos locales	**Músicos de gira**	**Lugar**
T.D. Bell & The Cadillacs; Grey Ghost; L.P Pearson; W.C. Clark; Major Burkes; Spot Barnett; Lavelle White; Boyd Vance	T-Bone Walker; Ike & Tina Turner; B.B. King; Bobby Bland; Ruth Brown; Clarence Gatemouth Brown; Albert King; Big Mama Thornton; Etta James; Billie Holiday[130]; Chuck Berry; James Brown; Millie Jackson; Buddy Ace	Victory Grill
Blues Boy Hubbard & The Jets; L.P. Pearson, W.C. Clark; Gloria Jean & The Roulettes; Major Burkes; James Polk; Lavelle White; Bill Campbell	Ike & Tina Turner; Freddie King; Albert Collins; The Midnighters; Little Junior Parker; Etta James; Johnny Taylor; Joe Tex; Al "TNT" Braggs, Tyrone Davis	Charlie's Playhouse
Blues Boy Hubbard & The Jets; W.C. Clark; Lavelle White; Major Burkes; Matthew Robinson; Angela Strehli	Clarence Gatemouth Brown; Freddie King	Ernie's Chicken Shack
Major Burkes; Bill Campbell; W.C. Clark; Hosea Hargrove; Lavelle White	Etta James; Johnny Taylor; Tyrone Davis; Z.Z. Hill	Sam's Showcase
Bill Campbell; Storm; The Conqueroo; Angela Strehli	Albert Collins; Freddie King; B.B. King	I.L. Club
Lavada "Dr. Hepcat" Durst; 13th Floor Elevators; The Conqueroo	Ella Fitzgerald; Duke Ellington; Sam Cooke; Ray Charles; Bo Diddley; Big Joe Turner; Little Richard	Doris Miller Auditorium

[129] El auditorio Doris Miller recibió ese nombre en homenaje al militar de la marina estadounidense Doris Miller, primer afroamericano en ser condecorado con la Cruz de la Armada por su valor durante el ataque japonés a Pearl Harbor en 1941.

[130] La inclusión de la célebre cantante de jazz Billie Holiday, justificada por la extendida creencia de que visitó el Victory Grill, se asienta en una fotografía que resulta difícil de clarificar (Pedro, 2011a).

4.2.2. El auge de la escena de folk y rock psicodélico (1960-1980): apropiación de la música negra en la contracultura blanca

El movimiento nacional de *revival* folk se caracterizó por la adopción de ciertas influencias musicales, estilos e imaginería de otros grupos sociales y regiones –especialmente de la clase rural y trabajadora y de los afroamericanos– por parte de estadounidenses blancos, urbanos y sub-urbanos de clase media (Turino, 2008: 156). Como tal, las experiencias musicales propias de este contexto favorecieron el establecimiento de diálogos interculturales transformadores entre diferentes grupos sociales y "raciales" en todo el país, e ilustraron la emergencia de un cierto "prestigio de lo de abajo" (Lipsitz, 1990: 120-123) en el que la contracultura emergente, predominantemente blanca, se identificó con voces y comunidades previamente marginadas y desacreditadas.

Las apropiaciones musicales de la famosa cantante Janis Joplin y del folclorista Tary Owens, estudiantes de la Universidad de Texas y miembros importantes de la escena folk-psicodélica de Austin, ilustran el proceso creciente de "ennegrecimiento cultural" (Raphael-Hernandez, 2004: 1-7; Gussow, 2007: 105-114) desarrollado a través del blues y el jazz.[131] Antes de instalarse en San Francisco, Janis Joplin estudió en UT durante un curso y se integró plenamente en la escena folk, aunque también se sintió marginada por otros estudiantes (típicamente de fraternidades), que la nominaron para el peculiar premio de "hombre más feo del campus" (Hughes, 2012: 332). Escúchese su disco *This is Janis Joplin 1965* (1995) para apreciar su estilo folk-blues inicial. Joplin y Owens fueron al instituto en Port Arthur, TX, donde el racismo era dominante y su distinción alternativa respecto a las identidades blancas normativas conllevó cierta estigmatización y marginalización en tanto "*nigger lovers*" ("amantes de negratas") (Sullivan, 2009: 4). Como otros jóvenes de Texas, estudiar en Austin les proporcionó una nueva sensación de libertad; una oportunidad de desarrollar modos de vida alternativos, definidos por la práctica musical, la política progresista, el consumo de drogas y el cuestionamiento de los roles de género tradicionales.[132] En este proceso, la música negra supuso una fuente alternativa para el desarrollo de una identidad "folkie" moderna, opuesta a la cultura *mainstream* y a la comercialización de la cultura de masas. De este modo, favoreció el desarrollo de relaciones más igualitarias en el contexto del movimiento afroamericano por los derechos civiles.

La pequeña pero intensa escena de folk se desarrolló inicialmente en torno al "Gueto", un complejo de apartamentos cerca del campus universitario donde *beatniks*, *folkies* y "*pre-hippie hipsters*" socializaban, ensayaban canciones de folk y compartían intereses comunes (Sullivan, 2009: 7). Según algunos testimonios, el alquiler de las habitaciones valía solamente

[131] En su adolescencia, Owens escuchó a J.P. Richardson "The Big Bopper", un *disc-jockey* blanco de la emisora de radio KTRM (Beaumont, TX) que pinchaba música negra e imitaba el habla afroamericana. Owens también explicó que el objetivo de una de las primeras bandas de Johnny Winter (Jerry and the Counts) era "sonar negro" (Sullivan, 2009: 4-5).

[132] La Universidad de Texas en Austin, así como otras universidades de la ciudad (Huston-Tillotson; Austin Community College, etc.), ha tenido un papel importante en el crecimiento poblacional, cultural y musical de Austin. Todavía descrita con cierta nostalgia como una "ciudad universitaria", Austin fomentó el desarrollo de identidades culturales alternativas y UT ofreció oportunidades para la investigación etnomusicológica. Así, cabe mencionar a destacados estudiosos del folklore como Alan Lomax, Américo Paredes, Roger Abrahams y Tary Owens. Más recientemente, participantes destacados de la escena de blues como Clifford Antone, Harold McMillan, Eddie Stout y la periodista Margaret Moser han sido invitados a colaborar con distintos departamentos académicos, entre ellos el de Comunicación.

entre $35 y $65 al mes (Draper, 1992). Inspirados por artistas de blues, folk y country, estos estudiantes también organizaron encuentros musicales en la Universidad de Texas y participaron en las sesiones nocturnas de los miércoles en Threadgill's, una cafetería de country & western situada en el norte de Austin y fundada por Kenneth Threadgill en 1933. En palabras de Tary Owens, "esos tres sitios eran nuestra escena –Threadgill's, *the Ghetto* y el club de canto folk" (Sullivan, 2009: 7). Descrito como "una viva representación de la unificación entre el pasado y el presente de Austin", Threadgill's facilitó encuentros sociales y diálogos interculturales sin precedentes entre *rednecks* tradicionales y *folkies* contraculturales.[133] Sin embargo, hubo límites y la integración "racial" no se produjo: Ed Guinn –un miembro afroamericano de la escena– no participó en estas sesiones y algunos de sus compañeros señalaron que su presencia habría sido demasiado disruptiva (Shank, 1994: 42-45).[134]



El folklorista Tary Owens grabando al cantante-pianista Robert Shaw
(Tary Owens Collection/Texas Music Museum)

Con los destacados folcloristas Américo Paredes y Roger Abrahams como mentores, Tary Owens desarrolló su interés por el folclore sureño en la Universidad de Texas y extendió el trabajo de grabaciones de campo en prisiones y porches, previamente consolidado por John y Alan Lomax (austinita de nacimiento). Owens grabó a numerosos músicos afroamericanos, incluyendo a Mance Lipscomb, Snuff Johnson, Roosevelt "Grey Ghost" Williams, Lavada Durst, Erbie Bowser y Robert Shaw. Salvo Lipscomb, que obtuvo gran reconocimiento en el *revival* nacional e internacional del folk-blues, estos músicos estuvieron estrechamente vinculados a East Austin y a Texas, especialmente a las tradiciones pianísticas del blues, el

[133] *Redneck* es un término común empleado para nombrar al tipo de hombre blanco y sureño de clase trabajadora, tendencia política conservadora y pocos estudios. Entre los *folkies* también cabe destacar a John Clay, Powell St. John, Lanny Wiggins, Tommy Hall y Gilbert Shelton.

[134] En 1966, Mance Lipscomb –representante del blues rural texano– se convirtió en el primer músico afroamericano en actuar en Threadgill's (Echols, 2000). También cabe destacar el papel de clubs de country, folk y rock 'n' roll como The Skyline Club, 11th Door y Jade Room.

boogie-woogie y el *barrelhouse*.[135] Owens les animó a actuar profesionalmente, organizó conciertos y sesiones de grabación, y contribuyó finalmente a una renovada apreciación por parte de públicos atraídos por la música afroamericana y el folclore sureño.

El diálogo intercultural entre la escena folk-psicodélica y la de música negra en East Austin también facilitó la articulación del circuito contemporáneo de música en directo en la capital texana. A mediados de los años 1960, East Austin y su red de clubes proporcionaron un refugio y una oportunidad estética y económica a grupos pioneros de rock psicodélico como The Conqueroo y 13th Floor Elevators, que actuaron frecuentemente en I.L. Club y New Orleans Club, respectivamente.[136] Sin embargo, como ya hemos apuntado, los encuentros interculturales cara a cara en el este de Austin crearon relaciones tanto armónicas como conflictivas. Ed Guinn, único miembro afroamericano de The Conqueroo, explicó que el público solía responder positivamente, pero también habló de la existencia de tensiones sociales y sexuales: "Era un matrimonio de culturas un poco complicado, con los tíos blancos ocupados en proteger a sus novias de los tíos negros, pero básicamente funcionaba" (Shank, 1994: 47). No obstante, los habituales conciertos de The Conqueroo en el este llegaron a su fin tras un incidente en torno a un insulto "racial". Entonces, Sandy Lockett (el técnico de sonido de la banda) tuvo la idea del Vulcan Gas Company (*Ibíd*.: 50).

Considerado el primer local de música psicodélica en Austin, Vulcan Gas Company fue concebido como un centro comunitario alternativo, que operaba sin licencia para vender alcohol y que canalizaba la distribución de marihuana. Ed Guinn lo describió como "un hogar para los *freaks* donde no tenían que sentirse como *freaks*; podían sentirse como en casa sin ser molestados por la presión de las fraternidades y sororidades" (*Ibíd.*). El Vulcan abrazó distintos tipos de música, incluyendo rock, blues y country, y mostró una actitud social y estética abierta, en sintonía con la comunidad contracultural. Sin embargo, debido a las dificultades económicas, sólo estuvo en funcionamiento durante poco más de dos años. Durante este tiempo, el Vulcan acogió actuaciones memorables de legendarios artistas afroamericanos de blues rural y urbano como Sleepy John Estes, Muddy Waters, Big Joe Williams, Jimmy Reed, Big Mama Thornton y Mance Lispcomb, entre otros (veáse la tabla correspondiente al final de esta sección).

El cantante-guitarrista albino Johnny Winter, una figura de blues-rock ampliamente reconocida –que produjo dos de los discos más famosos de Muddy Waters (*Hard Again* y *I'm Ready*)–, grabó su álbum debut, *The Progressive Blues Experiment* (1968), en Vulcan Gas Company. De hecho, fue allí donde se produjo el primer encuentro entre Winter y Waters. Según la leyenda popular, Waters quedó muy sorprendido cuando presenció el espectáculo eléctrico de Winter, y exclamó: "Es blanco. Quiero decir, ¡es REALMENTE blanco! ¿Podéis creer esta mierda?" (Corcoran, 2014c). La historia revela la naturaleza sorprendente de las

[135] El término "*barrelhouse* blues" o "*barrelhouse* piano" se utiliza para designar el tipo de música que se interpretaba, típicamente por un solo pianista, en locales sureños conocidos como *barrelhouses* –casetas de madera donde se reunían los trabajadores afroamericanos para divertirse después del trabajo en el campo. Su nombre proviene del hecho de que el licor (a menudo de destilación casera) se servía directamente del barril (*barrel*). Consúltense los discos *Texas Piano Professors* (Grey Ghost, Erbie Bowser y Dr. Hepcat, 1988), y *Grey Ghost* (Grey Ghost, 1992).

[136] Miembros de los 13th Floor Elevators también acompañaron al *bluesman* texano Lightnin' Hopkins en su álbum *Free Form Patterns* (1968). El club New Orleans estuvo íntimamente asociado a la cantante-pianista afroamericana Ernie Mae Miller (Austin, 1927-2010), que actuó regularmente durante 16 años (1951-1967). Miller fue estudiante del instituto local L.C. Anderson High School y nieta del profesor Laurine Cecil Anderson (1853-1938).

transformaciones socioculturales en torno la interacción musical, y muestra el auge de un exitoso "blues blanco" en EE.UU., surgido en paralelo a la conocida "invasión británica" y su particular apropiación del blues. Winter, como muchos de sus homólogos británicos y estadounidenses, expuso los aspectos respetuosos y controvertidos de los encuentros interculturales entre artistas negros veteranos y músicos blancos emergentes. Por una parte, fue aceptado como un "protegido" de destacados músicos afroamericanos y produjo obras valiosas como las mencionadas. Sin embargo, su oscilación entre el blues y el rock lo convirtieron en una figura recurrente a nivel mundial a la hora de tratar con conflictos contemporáneos sobre autenticidad y virtuosismo en el blues.

En la década de 1970, Armadillo World Headquarters se convirtió en el nuevo centro de la escena folk-psicodélica y del auge contracultural que inscribió definitivamente a Austin en el mapa nacional e internacional de la música en vivo. Su estilo y nombre evocaban una conciencia cósmica y una imagen romántica de los pacíficos armadillos, "vistos, a menudo, en las carreteras de Texas como víctimas de la tecnología de alta velocidad" (Wheat, 2010). Armadillo World Headquarters estaba situado en un lugar céntrico de South Austin, concretamente en el número 525½ de Barton Springs Road (Friedman, 2005: 41). El recinto era un antiguo cuartel de la Guardia Nacional estadounidense, que había sido reconvertido en The Sportscenter –un centro de eventos deportivos que acogía actuaciones musicales (como la de Elvis en 1955)–, y tenía capacidad para unas 1500 personas. Armadillo World Headquarters resultó especialmente apto para músicos y grupos de gira que podían atraer a un público numeroso y siguió una política de contratación ecléctica, incluyendo diferentes estilos de rock, folk, country, blues, jazz, punk y reggae.[137] Además, hubo otros lugares destacados como el Soap Creek Saloon, más estrechamente asociado al desarrollo de grupos locales; y Austin Opry House, impulsado por el singular cantante-guitarrista de country Willie Nelson.



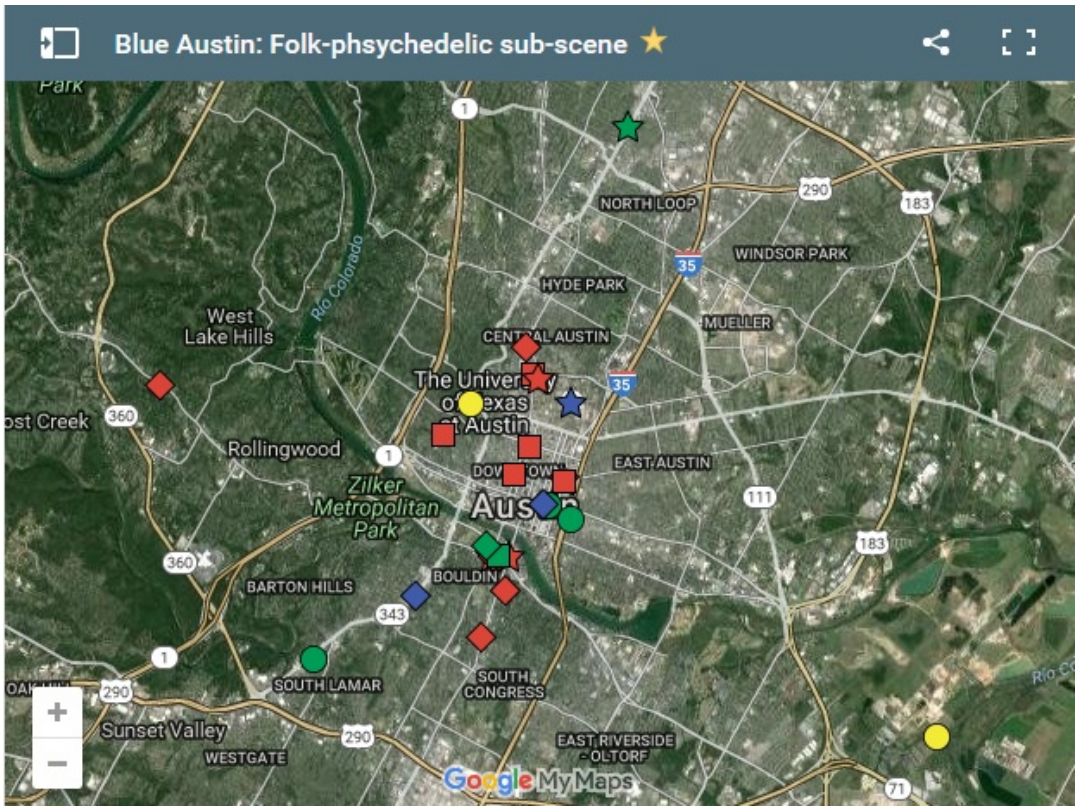
Carteles de actuaciones en Armadillo World Heaquarters y Vulcan Gas Company: Lightnin' Hopkins, Taj Mahal y Big Joe Williams (Jim Franklin, 1970; 1971; 1968)

Entre 1970 y 1971 el blues fue el género musical más dominante en cuanto a número de actuaciones de Armadillo World Headquarters (Mellard, 2010). Se organizaron conciertos de

[137] Entre ellos había artistas de éxito mundial tan diversos estética y geográficamente como ZZ Top (1970), Fats Domino (1971), Willie Nelson (1972), Frank Zappa (1973), Jimmy Cliff (1975), Lynyrd Skynyrd (1976), AC/DC (1977), Johnny Winter (1978) y The Clash (1979). Véase la siguiente tabla.

destacados músicos afroamericanos de blues como Freddie King, Lightnin' Hopkins, John Lee Hooker, Fats Domino, Robert Shaw, Mance Lispcomb y Taj Mahal. El influyente cantante-guitarrista Freddie King, originario del este de Texas, fue especialmente importante ya que actuó 34 veces en un periodo de seis años, siendo el décimo artista que más frecuentemente actuó en Armadillo World Headquarters. Por medio de los célebres carteles publicitarios realizados por artistas locales como Jim Franklin, King se convirtió en un icono de esta meca de la psicodelia, donde también grabó las canciones en directo de su último álbum, *Larger than Life* (1975). Por otra parte, músicos texanos como ZZ Top, Paul Ray and the Cobras, Jimmie Vaughan & the Fabulous Thunderbirds y el cantante y guitarrista irlandés Rory Gallagher contribuyeron al desarrollo del blues blanco y el blues-rock en Austin.

Sin embargo, entre 1972 y 1974 la imagen de Armadillo World Headquarters se asoció principalmente al country progresivo, un estilo particular de música country surgido de la confluencia intercultural entre hippies y *rednecks* que había sido iniciada en Threadgill's. Willie Nelson (1933), un cowboy que continúa abogando y celebrando el uso de la marihuana, se convirtió en el centro cultural de esta comunidad reconstruida de anglo-tejanos (Mellard, 2010: 6). No obstante, la re-apropiación que el movimiento hizo de la identidad mítica del cowboy sirvió como indicador de las diferencias "raciales" y terminó ejerciendo de límite musical y sociocultural con respecto a otras propuestas y grupos (Shank, 1994: 58-59). A medida que la canonización y promoción comercial del country progresivo fue consolidándose en la industria nacional, surgieron nuevos desafíos y oportunidades para los músicos de blues en otros lugares de Austin. A continuación, ofrecemos una captura de la cartografía musical creada sobre esta sub-escena.



Captura 2. Sub-escena folk-psicodélica: lugares activos e inactivos

Ante la desaparición de los lugares más emblemáticos y la transformación del gusto juvenil y las identidades musicales de los universitarios, podemos señalar la apertura de un nuevo Threadgill's (1996), situado en un emplazamiento al sur del río Colorado, muy próximo al que tuvo Armadillo World Headquarters; y la creación del museo South Austin Popular Culture Center (2005) en la calle South Lamar (marcado con un rombo azul), encargado de preservar la memoria de la era psicodélica. Además, cabe mencionar la importancia del Ritz Theater –una antigua sala de conciertos que actualmente es un cine de gran reconocimiento; la transformación del Municipal Auditorium (también conocido como Palmer Auditorium) en el centro de eventos The Long Center for the Performing Arts; y la demolición del City Coliseum, que como recuerda el propio Scotty Moore (guitarrista de Elvis Presley) acogió destacados conciertos de rock 'n' roll a mediados de los años 1950 (Moore, s.f).

En la siguiente tabla se aprecia con gran detalle el significativo eclecticismo definitorio de la escena, la hibridación de distintos géneros (country, rock 'n' roll, folk, blues, rock, funk y punk) en lugares de interacción musical comunes y la erosión de la enraizada división "racial" de la música popular en géneros históricamente "blancos" y "negros". Hemos incluido ciertos conciertos destacados de música country y de rock 'n' roll porque aportan información relevante y constituyen una referencia contextual sobre los géneros musicales y las hibridaciones estilísticas a partir de las cuales emergieron las identidades blancas alternativas, "ennegrecidas" y contraculturales que definieron al folk y el rock psicodélico. Si bien ciertos músicos de rock 'n' roll eran afroamericanos (de mayor reconocimiento que los músicos locales), sus actuaciones tenían lugar en espacios sociales diferenciados y al margen de East Austin (tanto en clubs del norte de la ciudad como en recintos municipales del norte y el sur).

Conciertos destacados en la sub-escena de folk y rock psicodélico

Sub-escena folk-psicodélica		
Año	**Músicos**	**Lugar**
1952	Hank Williams	The Skyline Club
1955	Elvis Presley	Dessau Hall
1955	Elvis Presley	The Sportcenter
1955	Elvis Presley	The Skyline Club
1956	Elvis Presley; Little Richard	City Coliseum
1957	Chuck Berry; Fats Domino; The Crickets; The Drifters, LaVern Baker; Clyde McPhatter	City Coliseum
1958	Jerry Lee Lewis	City Coliseum
1962	Janis Joplin	The Ghetto; UT; Threadgill's
1965	Bob Dylan[138]	Municipal Auditorium
1966	Mance Lipscomb	Threadgill's

[138] Según el periodista Michael Corcoran (2017), el concierto de Bob Dylan en Austin (24/09/1965) fue el primero en el que contó con el acompañamiento musical eléctrico del grupo The Band. Al contrario que en otros lugares, Dylan no fue recibido con abucheos de los "puristas" debido a su "conversión" del folk (acústico) al rock sino con un entusiasmo acorde con la escena musical austinita.

1966	13th Floor Elevators	New Orleans Club
1966	James Brown[139]	Municipal Auditorium
1967	Conqueroo; 13th Floor Elevators	Wooldridge Park Love-in
1967	Lightnin' Hopkins + Conqueroo; 13th Floor Elevators + Shiva's Headband	Vulcan Gas Company
1968	Mance Lipscomb + Conqueroo; Lightnin' Hopkins + Conqueroo; Sleepy John Estes; Muddy Waters Blues Band + Johnny Winter; Big Joe Williams + Sky Blues	Vulcan Gas Company
1969	Big Joe Williams; Jimmy Reed; Big Mama Thornton + The Mustangs; Fred McDowell; James Cotton + Mance Lipscomb	Vulcan Gas Company
1969	Sunnyland Special (Angela Strehli + Lewis Cowdrey) + Shiva's Headband	Wooldridge Park Love-in
1969	James Cotton + Johnny Winter	Palmer Auditorium
1970	Johnny Winter; Blind Guitar Smitty and the Tornadoes	Vulcan Gas Company
1970	Freddie King + Storm; Mance Lipscomb + Storm; ZZ Top; Lightnin' Hopkins	Armadillo World Headquarters[140]
1971	John Lee Hooker; ZZ Top; Fats Domino; Robert Shaw + Mance Lipscomb; Ravi Shankar; Storm; Freddie King; Taj Mahal + Lightnin' Hopkins	Armadillo World Headquarters
1972	ZZ Top; Captain Beefheart + Ry Cooder; Freddie King; Willie Nelson; Lowell Fulson; Doug Sahm; Waylon Jennings; Elvin Bishop; Storm	Armadillo World Headquarters
1973	Sonny Terry & Brownie McGhee; Kenneth Threadgill and the Velvet Cow Posture; Frank Zappa; Freddie King; Willie Nelson 4th of July Picnic	Armadillo World Headquarters
1974	Van Morrison; Bruce Springsteen; Dr. John; Freddie King; Mose Allison + Alex Moore; Roy Buchanan; The Pointer Sisters; Bukka White + Juke Boy Bonner	Armadillo World Headquarters
1974	Sonny Terry & Brownie McGhee; Clifton Chenier	Soap Creek Saloon
1974	Doug Sahm; Dr. John; Jimmy Hawkins; Bo Diddley + Storm; Willie Nelson; Mance Lipscomb Benefit (Bukka White + Juke Boy Bonner + Bill Neely)	Ritz Theater
1975	Mike Kindred and City Lights; Paul Ray & The Cobras; Marsha Ball; Professor Longhair	Soap Creek Saloon
1975	Frank Zappa + Captain Beefheart; Freddie Fender & Doug Sahm; Freddie King con Lightnin' Hopkins y Fathead Newman; Pointer Sisters; Jimmy Cliff; Elvin Bishop	Armadillo World Headquarters

[139] El concierto de James Brown tuvo lugar el mismo día que el estudiante de la Universidad de Texas y ex-marine Charles Whitman subió armado a la torre de la universidad a disparar indiscriminadamente, matando a 14 personas e hiriendo a 32 (01/08/1966). A pesar de que los sucesos supusieron un fuerte *shock* en Austin, el concierto se celebró como estaba previsto (Corcoran, 2017).

[140] Véase el número de actuaciones de cada grupo en Armadillo World Headquarters en Mellard (2010).

1976	B.B. King; John Mayall; Freddie King + John Hammond; Lynyrd Skynyrd; Herbie Hancock + Wah Wah Watson + James Polk Sextet; Al Kooper; Paul Ray & the Cobras (con SRV)	Armadillo World Headquarters
1976	Paul Ray & The X-Rated Cobras (con SRV); Sir Douglas and the Texas Tornadoes	Soap Creek Saloon
1977	Paul Ray & The Cobras + Jimmy Vaughan & the Thunderbirds; Ruben Ramos and the Mexican Revolution; James Cotton + Fabulous Thunderbirds; Ramones; Albert Collins + Fabulous Thunderbirds; AC/DC; Robert Gordon + Link Wray	Armadillo World Headquarters
1977	Bonnie Raitt + Muddy Waters	Austin Opry House
1978	Toots & The Maytals + Stevie Ray Vaughan & Triple Threat; Edgar Winter's White Trash; Dexter Gordon; Robert Shaw; The Kinks; George Clinton & Parliament; Charles Mingus; Papa John Creach; Sun Ra; Johnny Winter	Armadillo World Headquarters
1979	Allman Brothers + Johnny Winter; Rory Gallagher; The Clash + Joe Ely; Sonny Rollins; The Fabulous Thunderbirds	Armadillo World Headquarters
1979	Albert Collins; Cobras; Carl Perkins con Joe Ely; Doug Sahm	Soap Creek Saloon
1980	Count Basie and his Orchestra; Iggy Pop; Joe Cocker; Dire Straits	Armadillo World Headquarters

4.2.3. Antone's (1975-2018): reivindicación autónoma y expansión global del blues

Antone's es el club de blues más famoso y reconocido de Austin, además de un representante destacado de la escena de blues global y contemporánea. En respuesta al dominio del country progresivo de la década de 1970, Antone's trató de convertirse en el nuevo hogar del blues en Austin mediante la reivindicación de una apreciación autónoma del género, que contrastaba con la combinación musical ecléctica (si bien desigual) de la escena de folk y rock psicodélico. Originalmente ubicado en la esquina de la calle 6 con la calle Brazos, el club fue fundado en 1975 por el entusiasta promotor Clifford Antone, un ciudadano de Port Arthur que había llegado a Austin con la intención de graduarse en derecho por la Universidad de Texas.

Durante su infancia y adolescencia, Antone estuvo expuesto a una variedad de géneros y subgéneros musicales asociados a diferentes grupos sociales y étnicos: blues, góspel, soul, cajun, zydeco, country y rock. Desarrolló su intenso interés por la música afroamericana desde una edad muy temprana debido a su estrecha relación con una empleada de hogar afroamericana contratada por su familia:

> El blues es algo que nunca tuve que aprender. Nunca conocí otra cosa que el blues. Mary, la mujer negra […] que trabajaba con mi madre en casa y que me cuidaba, fue como mi propia madre. Desde que era un bebé me cantó con la voz más hermosa que hayas escuchado nunca. Cantaba góspel para mí y creo que a través de eso desarrollé el tipo de alma que tengo hoy (Karlok, 2006).

Como admite Clifford Antone, la apropiación de la música negra a través de la voz seductora de una figura maternal afroamericana tuvo una influencia fundacional en el desarrollo de su identidad personal. La escucha de discos y *disc-jockeys*, la asistencia a conciertos y el

aprendizaje de un instrumento musical también desempeñaron un papel fundamental en este proceso consciente e inconsciente de ennegrecimiento cultural (véase Hartman, 2014). En este sentido, el "tipo de alma" de Clifford Antone también puede considerarse un ejemplo del desarrollo de identidades alternativas blancas a través de diálogos interculturales con la cultura afroamericana.

El club Antone's creó su propia sub-escena a partir de desarrollos previos de la escena de blues en Austin y rápidamente ganó popularidad y proyección internacional como una meca para músicos afroamericanos experimentados y músicos blancos emergentes. Así, Antone's se convirtió en el "hogar del blues" de Austin; un lugar de interconexión *underground* que favoreció el aprendizaje musical cara a cara y el diálogo intergeneracional e inter-"racial", contribuyendo a nuevas hibridaciones estilísticas e identitarias. Por una parte, el club se benefició y proporcionó un enriquecedor punto de encuentro a una generación de jóvenes músicos blancos que, en mayor o menor medida, habían participado en la sub-escena de East Austin y en la de folk y rock psicodélico. Entre ellos se encontraban Bill Campbell, Paul Ray, Jimmie Vaughan, Stevie Ray Vaughan, Denny Freeman, Lou Ann Barton, Angela Strehli y Derek O'Brien, que contribuyeron a redefinir el sentido atribuido al blues urbano de Texas.



Lou Ann Barton junto a Muddy Waters en Austin Opry House (Foto: Scott Newton, 1977)

El guitarrista Jimmie Vaughan, que se refirió al singular estatus de Austin señalando que era "la única ciudad en Texas donde podías llevar el pelo largo sin que te dieran una paliza" (Shank, 1994: 74), desarrolló su incipiente trayectoria acudiendo al ya mencionado I.L. Club en East Austin. Allí coincidió con el cantante y armonicista blanco Lewis Cowdrey, que recuerda con orgullo haber sido proclamado "*soul brother*" ("hermano de alma") en un club negro (Limnios, 2013a).[141] Otros clubs tradicionalmente negros que fueron frecuentados por jóvenes músicos blancos y latinos fueron Victory Grill, Ernie's Chicken Shack y La Cucaracha, un restaurante mexicano abierto en el edificio del antiguo Charlie's Playhouse (Moser, 1996). Vaughan y Cowdrey formaron parte de la banda de blues Storm y, durante casi cinco años, actuaron regularmente en One Knite (1970-1976), un oscuro club de la calle Red River que era

[141] Su testimonio pone de manifiesto la intensa emoción que tienden a sentir los músicos y aficionados blancos al ser aceptados en lugares de interacción musical históricamente negros.

la antítesis del ambiente del country progresivo y que reforzó los vínculos interculturales con el este de Austin. A pesar de las limitaciones económicas, aquellas sesiones sentaron un precedente para las posteriores *jam sessions* de blues en Antone's, que son recordadas ritualmente y que continúan celebrándose.

Por otra parte, Antone's fue capaz de atraer a una lista impresionante de músicos veteranos asociados al blues de Chicago como Sunnyland Slim, Muddy Waters y Pinetop Perkins, así como a otros célebres artistas como B.B. King, Freddie King y Albert Collins. Algunos de ellos ya habían actuado en lugares de East Austin como Victory Grill y Charlie's Playhouse, y/o en locales de rock psicodélico como Vulcan Gas Company y Armadillo World Headquarters. Ahora Antone's proporcionaba una apreciada continuidad y un mayor reconocimiento a estos músicos de gira, que frecuentemente actuaban de martes a sábado. De este modo, el local revitalizó las carreras de artistas de blues veteranos (cuyas oportunidades de trabajo habían disminuido) e impulsó las trayectorias y la visibilidad pública de aspirantes jóvenes con talento, que tuvieron la inesperada oportunidad de aprender de los "maestros" del blues. En este sentido, Antone's representó la culminación de procesos interculturales de larga duración en torno la experiencia musical.



Stevie Ray Vaughan, con Tommy Shannon al fondo, en el programa de televisión *Saturday Night Live* (Foto: AP Photo-Marty Lederhandler, 13/02/1987)

Este proceso de interacción y diálogo contribuyó al cambio intergeneracional e inter-"racial" en la representación global del blues, cuya encarnación personal evolucionó de músicos afroamericanos veteranos a jóvenes músicos y públicos blancos. Consideremos, por ejemplo, el hecho de que en 1984 Stevie Ray Vaughan se convirtió en el primer músico blanco en ganar el prestigioso premio W.C. Handy, entregado por la *Blues Foundation*, en las categorías de artista del año e instrumentista de blues del año (Hartman, 2008: 86). Como su hermano mayor Jimmie, Stevie aprendió y tocó con músicos afroamericanos de East Austin, sobre todo con W.C. Clark. Más tarde, su emergencia pública a nivel mundial como espectacular cantante-guitarrista formado en la escena de Antone's llegó a representar la integración definitiva de Austin en las narrativas generales sobre de la historia del blues. A través de su particular tratamiento estético del blues y su meteórico ascenso a la fama, Vaughan trascendió una vez

más la dimensión local y regional de la escena, amplificando su reconocimiento nacional e internacional y liderando su expansión transatlántica dentro del resurgimiento global del blues de los años 1980. Algunos puntos de inflexión clave incluyen su actuación en el *Montreux Jazz Festival* (Suiza, 1982), su colaboración con la estrella del pop-rock británico David Bowie (*Let's Dance*, 1983) y el lanzamiento de su álbum debut *Texas Flood* (1983), producido por John Hammond; hitos que contribuyeron a su integración en el circuito global del rock y a la codificación de un atractivo blues-rock de Texas que marcó a generaciones futuras de músicos en todo el mundo.[142]

El éxito global de Stevie Ray Vaughan como estrella blanca del blues y el blues-rock condujo a un mayor protagonismo y reconocimiento internacional de Austin como ciudad musical, pero también favoreció la reproducción de relatos centrados en hazañas individuales que ensombrecieron la importancia de desarrollos previos de la escena y de músicos afroamericanos locales y regionales. En este sentido, pese a su valoración positiva de la escena de Antone's, Blues Boy Hubbard expresó su descontento por el reconocimiento desigual de los músicos de blues en Austin:

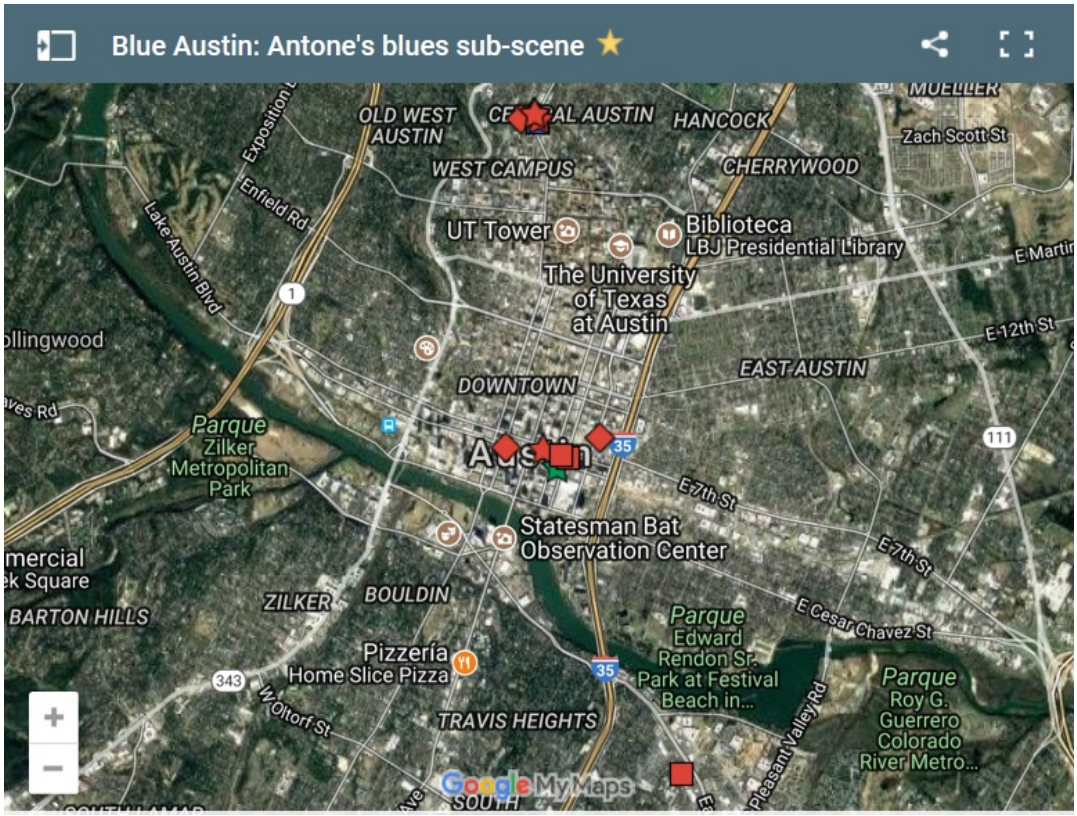
> La gente empezó a decir que Jimmie Vaughan y Stevie Ray Vaughan trajeron el blues a Austin [risas]. ¡Yo llevaba 20 años tocando en Austin antes de que estos tíos llegaran! Y antes había otro guitarrista, T.D. Bell, al que tampoco menciona nadie. Pero T.D. Bell fue el que trajo el blues a Austin antes de que yo llegase. ¡Tocó en el Victory Grill en los 40! (E.P.p.15).

En una ciudad que se promociona a sí misma como ciudad musical, este controvertido ensombrecimiento de músicos negros experimentados por parte de artistas de blues blancos puede ser un indicador de cómo la difusión de la música popular y la canonización de la música en vivo en Austin han "participado en la reproducción de narrativas dominantes sobre raza y etnicidad" (Polk O'Meara y Tretter, 2013: 55).

La historia de Antone's no ha estado exenta de problemas. Clifford Antone, el apasionado y atento líder, siempre pagó a los músicos justamente, pero el público no siempre respondió. La economía de la música en directo siguió siendo frágil y Antone fue encarcelado dos veces por tráfico de marihuana, en 1984 y en el año 2000. En 1987 amplió astutamente la actividad del club con la creación de la tienda de discos Antone's y el sello discográfico Antone's, que sirvieron para canalizar la distribución local, nacional e internacional de sus producciones. Sin embargo, la trágica muerte de Stevie Ray Vaughan en 1990 marcó el final de una época y, aunque la reputación de Antone's siguió creciendo internacionalmente dentro de la cultura del blues y del rock, se produjo un descenso palpable de públicos locales y de nuevos talentos de blues con proyección internacional. En 1996, la periodista Margaret Moser (1996) afirmó que la escena de blues blanco de los años 1970 que estimuló la reputación global de Austin como ciudad de blues había desaparecido, aunque no había sido olvidada. La situación se agravaría mucho más tras la muerte de Clifford Antone en 2006, la reubicación del club a East Riverside Drive en 2013 y su cierre temporal en 2014.

[142] La contribución de Vaughan al resurgir del blues de los años 1980 ha sido valorada por artistas de blues afroamericanos como Albert King y B.B. King (Patoski y Crawford, 1994: 97-98, 181), y también por músicos madrileños como Tonky de la Peña (E.P.p.26). Para Govenar (2008: 534), "el crecimiento del blues influenciado por el rock" contribuyó a que las diferencias regionales se difuminaran en favor de una música más internacional que trasciende fronteras culturales.

Sin embargo, en la Nochevieja de 2015-2016 se produjo el regreso de un Antone's renovado con varios socios solventes, entre los que se encuentra el destacado cantante-guitarrista afroamericano Gary Clark Jr. (que también inició su trayectoria en Antone's). Mientras tanto, han seguido desarrollándose nuevas generaciones de músicos más jóvenes asociados a distintas etapas de Antone's, entre los que encontramos a Carolyn Wonderland, Gary Clark Jr., Eve Monsees, los hermanos Moeller y Keller, Willie Pipkin y Greg Izor. Muchos de ellos, así como otros músicos de blues del este de Austin, aparecen en las valiosas grabaciones producidas por Eddie Stout (Dialtone Records), un antiguo representante de Antone's Records que ha documentado la escena de blues de Texas en su sello *glocal* – establecido en Austin pero operativo a nivel global.



Captura 3. La localización cambiante del club Antone's

En la anterior imagen cartográfica podemos apreciar las distintas localizaciones de Antone's desde su fundación. El mapa incluye 13 lugares, 2 activos (el club actual de Antone's y su tienda de discos) y 11 inactivos. Entre ellos encontramos los cinco lugares previos en los que ha estado Antone's desde 1975; cuatro locales de música en vivo relacionados con la sub-escena creada en torno al club; y un lugar inactivo que representa al desaparecido sello discográfico de Antone's. Tres de las seis localizaciones del famoso club Antone's están en la zona centro, si bien ésta se ha transformado significativamente desde su fundación original del club hasta su más reciente y aparentemente definitiva encarnación (en una apuesta decidida, los socios han comprado el actual edificio de Antone's). Mientras que en 1975 la parte oriental de la calle 6 (East 6th, incluso en *downtown*) era extraña y desconocida para los blancos y se consideraba peligrosa (Draper, 1997; Karlok, 2006), en la actualidad la ubicación de Antone's en la calle 5 (más al este que la ubicación original) sitúa al club en una zona muy valorada desde el punto de vista económico y turístico (de hecho, está enfrente del lujoso hotel Westin).

Antone's también ha estado en el noroeste de la ciudad (1980-1981), en la zona universitaria (1981-1997) y en el sureste (2013-2014), si bien de estas tres localizaciones solamente la ubicación en el área universitaria, enfrente de la tienda de discos de Antone's (1987), tuvo verdadero éxito. Por el contrario, las localizaciones en Anderson Lane (más al norte de los límites de la captura del mapa) y en Riverside (marcada con un cuadrado en la parte inferior del mapa) duraron solamente un año. Esta tendencia es ilustrativa de las potencialidades comerciales y de público que ofrece *downtown*, y también de la propia transformación del centro, que pasó de estar asociado –al menos parcialmente– con las connotaciones negativas (y finalmente liberadoras) del este de la ciudad a convertirse en un distrito de entretenimiento centrado en la música en vivo, e impulsado, entre otros, por el propio Clifford Antone (que antes del club tuvo una tienda de ropa importada en la misma calle 6).

En la tabla de conciertos se aprecia el impresionante número de músicos de blues que tocaron en Antone's durante sus 10 primeros años de actividad. Están asociados principalmente al blues de Chicago, Louisiana y Texas y, aunque muchos ya habían actuado en East Austin y en locales representativos de la sub-escena psicodélica, no hay duda de que Antone's contribuyó a la erosión del carácter regional del blues de Texas –hibridado no solamente con la particular tradición musical de Louisiana (geográficamente cercana), sino también con la del blues de Chicago, fortalecido como referente del género a nivel global.[143] Por su parte, si bien ciertos músicos destacados de la escena de East Austin como W.C. Clark y Blues Boy Hubbard también participaron ocasionalmente en la de Antone's, sobre todo como teloneros de músicos de gira, los datos de sus actuaciones no aparecen en ninguna de las fuentes consultadas (ni fueron precisados en las entrevistas cara-a-cara realizadas). Además, en la tabla puede apreciarse la participación de músicos asociados a la sub-escena de Antone's en otros lugares de interacción musical, tanto activos como inactivos, como One Knite (1970-1976), Rome Inn (1971-1980, actualmente homenajeado por el club C-Boy's Heart & Soul), Steamboat (1977-1999), Continental Club (1955), Austin Opry House (1977-1990) y Frank Erwin Center (UT).

Conciertos destacados en la sub-escena de Antone's (1975-1985)

Año	Músicos	Lugar
1970-1975	Storm; Paul Ray & The Cobras; Freda & The Firedogs (Marcia Ball)	One Knite
1975	Clifton Chenier; Percy Mayfield; Sunnyland Slim + Big Walter Horton; Muddy Waters and His Band; Jimmy Reed + Eddie Taylor; Willie Dixon; Bobby "Blue" Bland; Sunnyland Slim; John Lee Hooker; Albert King; Koko Taylor; Barbara Lynn; Buddy Guy; Junior Wells; Jimmy Dawkins; Buster Benton; Mighty Joe Young; Carey Bell; Little Milton; Louis Meyers; Lafayette Leake; Clifton James	Antone's
1976	Albert King; John Lee Hooker; Clifton Chenier; Muddy Waters with his Chicago Blues Band & Special Guests; Big Walter "Shakey" Horton; B.B. King and his Orchestra; Sunnyland Slim & Hubert Sumlin; Fats Domino; James Cotton Band; Sunnyland Slim & Eddie Taylor; Luther Tucker + Paul Ray & The Cobras (with SRV) + Jimmie Vaughan & the Thunderbirds + Angela Strehli	Antone's

[143] La catedrática de comunicación Madeline Maxwell (UT), nativa de Texas e investigadora de música popular, me contó que cuando llegó a Austin en los años 1980 le impactó ver la gran identificación de Antone's con el blues de Chicago (conversación personal, 04/03/2016).

1977	Albert King; Buddy Guy & Junior Wells; Clifton Chenier	Antone's
1978	Bobby Blue Bland; John Lee Hooker; Marcia Ball; Stevie Ray Vaughan Triple Threat Revue; Paul Ray & The Cobras; Muddy Waters; B.B. King & Bobby Blue Bland; Fats Domino; Albert King; Mike Bloomfield; Clifton Chenier; Johnny Winter; Clifton Chenier	Antone's
1978-1980	Fabulous Thunderbids; Paul Ray & The Cobras; Stevie Ray Vaughan; Clifton Chenier	Rome Inn
1979	Buddy Guy + Pinetop Perkins + Snooky Pryor; Muddy Waters	Antone's
1980	Buddy Guy; Jerry Lee Lewis; Bobby "Blue" Bland; Charlie Musselwhite; The Fabulous Thunderbirds; B.B. King & Bobby "Blue" Bland; Ray Charles; Muddy Waters; Marcia Ball + Angela Strehli	Antone's
1980	The Cobras con SRV + Sir Douglas Quintet	Continental Club
1981	Stevie Ray Vaughan	Steamboat
1982	John Lee Hooker; Fabulous Thunderbirds; Stevie Ray Vaughan & Double Trouble	Antone's
1982	Stevie Ray Vaughan + The Clash; The Fabulous Thunderbirds + Elvis Costello & The Attractions	City Coliseum
1982	Stevie Ray Vaughan	Austin Opry House
1982	Stevie Ray Vaughan & Double Trouble + Jeff Beck	Frank Erwin Center (UT)
1983	Clifton Chenier; Albert Collins + Albert King	Antone's
1984	Charlie Musselwhite; Sunnyland Slim + Eddie Taylor + Jimmy Rogers + Buddy Guy + Hubert Sumlin + James Cotton (aniversario del club); Chicago Blues Tribute (Hubert Sumlin; Buddy Guy; Eddie Taylor; Pinetop Perkins; Jimmy Rogers; Robert Lockwood)	Antone's
1985	John Lee Hooker; Junior Wells + Sue Foley Band; Buddy Guy + Jimmy Rogers + Albert Collins + James Cotton + Pinetop Perkins + Otis Rush + Junior Wells + Eddie Taylor + Hubert Sumlin + Sunnyland Slim + Luther Tucker + Snooky Pryor (aniversario del club); Bobby "Blue" Bland; Clifton Chenier; Albert Collins; Memphis Slim	Antone's

4.2.4. Conclusiones

En esta conceptualización de la escena de blues de Austin hemos explorado diferentes apropiaciones colectivas del blues, que muestran distintos tipos de diálogos interculturales entre grupos sociales y "raciales" diversos, así como hibridaciones estéticas entre el blues y otros géneros. Originalmente desarrollado por la comunidad afroamericana –que fue sistemáticamente discriminada y marginada–, la tradición del blues ha jugado un papel fundamental en la evolución estética y sociocultural de la música popular en Austin, así como en su proyección regional, nacional e internacional como "capital mundial de la música en vivo".

La comprensión de la escena de blues de Austin a través de tres sub-escenas distintivas, interconectadas e interdependientes problematiza la elaboración de historias culturales lineales y

reduccionistas, e ilustra la fluidez de la música popular, así como su capacidad para atraer y unir a distintos tipos de públicos. Entendido como una construcción colectiva y situada, el blues ha posibilitado formas de disfrute estético y socialización intensa, contribuyendo decisivamente a la articulación de un sentido de lugar y tiempo, y a la significativa (re)producción de identidades musicales individuales y colectivas. En tanto lugares de interacción musical y social, los clubs han sido especialmente importantes para el desarrollo cotidiano de encuentros y diálogos interculturales entre distintos públicos y músicos. A pesar de tener sus propias particularidades, el deseo y la consecución única de un sentido del hogar dentro de lugares de música en vivo es compartido por públicos afroamericanos y anglo-tejanos que, en distintas formas, se sentían como *outsiders*.

Los diálogos interculturales entre negros y blancos en Austin reflejan cierta inversión de la jerarquía social hegemónica, caracterizada por el respeto y la veneración hacia músicos afroamericanos experimentados por parte de músicos y públicos blancos más jóvenes, que desarrollan identidades alternativas, culturalmente híbridas. No obstante, el ascenso del blues como género musical legítimo para representar a la "capital mundial de la música en vivo" también ha conllevado conflictos y tensiones de diverso tipo, relacionadas con la competencia espacial en clubs y barrios afroamericanos, y con problemas derivados de la representación y el reconocimiento desigual para negros y blancos. Estas problemáticas conectan con cuestiones centrales en la cultura del blues y en el estudio de la música negra y su expansión global, como la autenticidad y la apropiación cultural y comercial. En este sentido, cabe señalar que, en consonancia con procesos evolutivos semejantes (como, por ejemplo, la "invasión británica"), los músicos blancos de la escena de Austin adquirieron un éxito y una fama considerablemente mayor que los músicos negros locales, asociados principalmente a East Austin.

La reputación de Austin continúa creciendo, al tiempo que estas sub-escenas siguen transformándose. East Austin se encuentra en una fase controvertida de gentrificación, que extiende las discusiones sobre el viejo y el nuevo Austin, así como los debates sobre el sentido de la ciudad, el barrio, su historia y la resistencia a la mercantilización externa. La comunidad de folk y rock psicodélico ha visto como se ha abierto un nuevo Vulcan Gas Company en la zona de *downtown*, desconectado de la contracultura de los años 1960 y basado en la oferta de música electrónica. Éste refleja la relevancia de la imagen simbólica e histórica de Austin como un lugar de libertad y experimentación pero, al mismo tiempo, muestra la apropiación comercial y la transformación de esa reputación –que, en su conexión con la cultura hippie, aparece fundamentalmente como un fenómeno del pasado. Por su parte, Antone's está experimentando su ambicioso regreso tras permanecer un tiempo cerrado y sus dueños esperan que el nuevo proyecto sea capaz de restaurar la vitalidad del club sin perder su espíritu original. Sin duda, estas evoluciones continuarán transformando nuestra comprensión del blues en Austin, así como la consideración de su importante papel como ciudad marginocéntrica y cosmopolita dentro del mapa cultural global. En este apartado espero haber dado las herramientas necesarias para reconocer y reflexionar sobre su complejidad histórica y sociocultural.

4.3. "La esencia más pura del jazz": la apropiación del blues en España durante la dictadura de Franco[144]

La dictadura del General Francisco Franco en España (1939-1975) ha sido considerada un régimen peculiar en los estudios políticos sobre totalitarismo, autoritarismo y fascismo en la Europa del siglo XX (Fusi et al. 2000; Moradiellos, 2000; Iglesias, 2017). En 1963, mientras el franquismo trataba de proyectar internacionalmente a España como un país moderno, Juan Linz inició un intenso debate académico acerca de su naturaleza, que continúa siendo controvertido y que no ha sido resuelto hasta la fecha. En su estudio comparativo, el sociólogo y politólogo español (afincado en EE.UU.) hizo una distinción entre totalitarismo y autoritarismo, y definió la dictadura española como autoritaria. En esencia, los regímenes totalitarios –como el Tercer Reich alemán y la Unión Soviética de Stalin– se caracterizaron por una total integración entre el Estado y todos los ámbitos de la sociedad, así como por un líder incuestionable reforzado masivamente por una ideología cohesionadora. Por otro lado, los regímenes autoritarios estaban más interesados en preservar el poder a través de métodos autoritarios, políticas pragmáticas y despolitización de las masas, y con el tiempo podían convertirse en democracias pluralistas.[145]

En las décadas siguientes, la teoría de Linz adquirió un reconocimiento nacional e internacional considerable, convirtiéndose en la versión "oficial" sobre la naturaleza política del franquismo. Sin embargo, la interpretación autoritaria trajo consigo importantes críticas debido a la metodología del estudio y, sobre todo, a la utilización política de su teoría, que fue asumida tanto por la dictadura española como por los responsables de política exterior estadounidenses (Esteban Navarro, 1987; Navarro, 2014). Centrándose en la represión brutal y en su experiencia como intelectual exiliado, Vicenç Navarro ha argumentado que la dictadura española fue claramente un régimen totalitario: "Es sorprendente que a aquella dictadura se la quiera presentar como meramente autoritaria y no totalitaria. Que se lo pregunten a los hijos de los vencidos. La constante humillación y la enorme presión psicológica, emotiva e intelectual, era totalitaria, pues invadía todos los resquicios de la persona, incluyendo su identidad" (AEP, 2011).

Otros investigadores españoles como Soto Carmona y Martínez Lillo (2011) también han abordado esta discusión terminológica y política en los medios de comunicación, contribuyendo a acortar la brecha entre la investigación académica y el debate público. Teniendo en cuenta su larga duración y sus cambios camaleónicos, prefieren hablar de diferentes naturalezas políticas dentro del franquismo: un proyecto totalitario similar al fascismo, basado en políticas autosuficientes (autarquía); y una adaptación autoritaria, que fue una reacción forzada al nuevo contexto internacional tras la Segunda Guerra Mundial. A lo largo de una evolución esencialmente estética, el régimen logró conservar toda su esencia: concentración del poder político en la figura líder, represión generalizada y rechazo a la democracia. Su razonamiento y clasificación coincide con la del historiador Enrique Moradiellos (2000), que distingue entre la construcción frustrada de un estado totalitario en el periodo de posguerra (1939-1945) y una fase autoritaria de desarrollo tecnocrático (1959-1969),

[144] Este apartado es una versión traducida, revisada y ampliada del capítulo de libro "'The Purest Essence of Jazz': The Appropriation of Blues in Spain During Franco's Dictatorship" (Pedro, 2017a).

[145] Linz presentó "Una teoría del régimen autoritario. El caso de España" en un simposio de sociología celebrado en Finlandia. Desde entonces, sus argumentos han sido publicados y reformulados en varias ocasiones (Linz, 2000; 2009).

que siguió a una etapa de aislamiento, predominio del nacional-catolicismo y reintegración gradual en el bloque occidental (1945-1959).

El objetivo de este apartado es articular un relato sobre la música blues en España durante la dictadura cambiante pero esencialmente unitaria de Franco –un periodo que puede identificarse con los orígenes de la escena nacional de blues.[146] Nos aproximamos al concepto de "totalitarismo" desde una perspectiva heterogénea y escéptica sobre el control sociopolítico total, entendiéndolo más como "una teoría o aspiración" que como "una práctica o realización" (Roberts, 2006: 15). De hecho, este apartado puede entenderse como un ejemplo de los límites, las resistencias y las alternativas tanto a la dominación total como a las definiciones más rígidas del totalitarismo. Reconociendo el desarrollo original del blues en la comunidad afroamericana y prolongando la idea del blues como un *continuum* dinámico (Baraka, 2002), nos centramos en la apropiación musical como proceso de recepción activo y creativo desarrollado por distintos actores, que actúan como filtros selectivos para aceptar determinados elementos de una expresión cultural y rechazar u "olvidar" otros (Burke, 2010: 39).

El objetivo principal es buscar y analizar rastros de la recepción y transformación del blues para comprender el modo en que esta tradición ha sido apropiada en el contexto español. Para ello, consideraremos la evolución musical y las implicaciones políticas del blues en relación con las escenas más amplias y consolidadas del jazz y del rock, que servirán para explorar la trayectoria heterogénea y ambigua del blues. Por tanto, tratando de ser fieles a la realidad histórica, evitaremos aislar al blues y lo trataremos como una práctica musical significativa que se desarrolló a partir de la escena del jazz de los años 1940 y 1950 y que continuó creciendo con el auge de la cultura rock de los años 1960 y 1970. Nos centraremos en la categorización y el análisis contextualizado de grabaciones de música popular, actuaciones históricas de música afroamericana y discursos mediáticos especializados. El apartado está estructurado en tres partes, que se corresponden aproximadamente con los años 1940, la década de 1950, y el período entre 1960 y 1975.

4.3.1. *Swingin' the Blues*: boogie-woogie y blues clásico en la silente posguerra

En la España de posguerra, así como en la tradición afroamericana (Murray, 1976; Baraka, 2002) y en escenarios diaspóricos (Wynn, 2007), la distinción entre el blues y el jazz no era absoluta. Ambos géneros se encontraban parcialmente superpuestos en un espectro de prácticas musicales que tendían a incluir ciertos tipos de baile y música sinfónica, junto con blues, góspel, espirituales, folk, rhythm and blues y rock, expresiones socioculturales características de la música popular estadounidense.

Durante la Segunda Guerra Mundial, el franquismo estigmatizó oficialmente la música negra norteamericana, definiéndola como opuesta a la cultura española. Como ha demostrado Iván Iglesias (2010a; 2013a; 2017), bajo los preceptos del nacionalismo, el catolicismo y el totalitarismo, la dictadura ejerció un firme control sobre los medios de comunicación y la celebración de eventos públicos. La Vicesecretaría de Educación Popular (dirigida por la Falange Española) combatió explícitamente la música negra y distribuyó informes a las emisoras de radio con el fin de "desterrar (…) la ola de 'jazz' arbitraria, antimusical y

[146] Los orígenes del blues en España están marcados por el papel del blues como influencia en el jazz y el rock. Siguiendo esta evolución dialógica, el blues se convirtió en un género autónomo en el periodo de cristalización de los años 1980, una vez reinstaurada la democracia.

pudiéramos decir antihumana, con que América del Norte hace años que ha invadido Europa" (en Iglesias, 2010b: 126).[147] Poco a poco, a medida que el franquismo trató de integrarse en el bloque occidental de la guerra fría, esta vehemente oposición discursiva fue disipándose.

Con el fin de comprender los múltiples significados del jazz, es conveniente distinguir dos formas de apropiación opuestas. La primera, más generalizada, estuvo orientada al sonido del "jazz sinfónico", más acorde con la tradición de la música clásica europea, y representado por músicos como George Gershwin, Paul Whiteman y, en menor medida, Duke Ellington. El segundo tipo de apropiación se caracterizó por un enfoque "purista" hacia el jazz como tradición afroamericana. Hizo hincapié en la autenticidad y la negritud del jazz tradicional y reflejó la emergencia de un novedoso "prestigio de lo de abajo" (Lipsitz, 2001). Los discursos sobre el blues se consolidaron dentro de la minoría "purista", pero el éxito generalizado del boogie-woogie también situó al género en el ámbito de las bandas y los bailes populares.[148] El boogie-woogie fue un estilo pianístico de blues marcadamente híbrido, que se popularizó internacionalmente a finales de los años 1930, tras de los conciertos *From Spirituals to Swing* del productor blanco John Hammond en el Carnegie Hall (Nueva York). Durante la década de 1940, un tiempo de "silencio, hambre y miseria" (Moradiellos, 2000: 81) para España, el boogie-woogie fue incorporado a los repertorios de bandas y orquestas debido a la cada vez más extendida atracción por su ritmo acelerado. Finalmente, estableció "una nueva cultura del baile que fue masiva y crecientemente especializada" (Iglesias, 2013a: 103). Se pueden encontrar textos sonoros representativos del boogie-woogie español en el disco *El jazz en la posguerra* (1941-1956) del volumen *Jazz en Barcelona 1920-1965* (2005). Destacamos "Ritmo 1944" (Quinteto Murillo, 1944); "Red Bank Boogie" (José Ribalta y sus Muchachos, 1945); "Clipper's Bugui" (Los Clippers, 1946); y "Bugui Azul" (José Valero y su Orquesta, 1947).

Los medios periodísticos nacionales, todavía bajo una fuerte vigilancia, produjeron discursos diferenciados sobre la música afroamericana y el jazz. La revista musical dominante, *Ritmo*, atacó a la "salvaje" e "inmoral" música popular estadounidense, refiriéndose a la "prostitución musical" y la contaminación del espíritu nacional (García, 2012: 32; Iglesias, 2010b: 125-127). Sin embargo, revistas como *Ritmo y Melodía* (1944), creadas y toleradas después de la Segunda Guerra Mundial, lo promovieron con una profundidad considerable, al tiempo que reconocían la moda nacional y el debate sobre el tema. *Ritmo y Melodía*, que durante un tiempo fue la única revista de jazz en España, publicó artículos destacados de información y reflexión sobre el boogie-woogie, el blues y el folklore afroamericano. El boogie-woogie se definió generalmente como un nuevo estilo de jazz, enmarcado en "en el cuadro de la interpretación swing" (Cerri, 1947) y se describió en términos técnicos y/o históricos, siempre en relación –a veces en oposición– al baile swing. En este contexto, el blues rara vez fue

[147] "Nada más alejado de nuestras viriles características raciales que esas melodías muertas, dulzonas, decadentes y monótonas, que, como un lamento de impotencia, ablandan y afeminan el alma, adormeciéndola en una enfermiza languidez. (…) España es rica como ninguna otra nación en música popular y en bailes castizos y tradicionales danzas y melodías que responden a una legítima expansión de nuestro temperamento, (…) y no ha de dejarse ganar, ni transitoriamente, por la desconcertada algarabía de un 'jazz' sin justificación artística alguna, ni tampoco por el insinuante reptar de unas melodías que en su ondulante dejadez parecen no tener otra finalidad que la de remover ocultos pozos del subconsciente, secos en nosotros, gracias a Dios, por el luminoso sol meridional y latino que, para la eternidad cristiana, ha forjado a la luz y el fuego nuestra alma". El documento oficial citado por Iglesias (2010b: 126) corresponde a una circular distribuida por la Vicesecretaría de Educación Popular (s.f., 1943).

[148] Para más información sobre el carácter transformador del jazz y el baile véase Iglesias (2013b; 2017).

mencionado como el género fundacional del boogie-woogie, y fue descrito erróneamente como una "creación individual" de W.C. Handy (P.C.H., 1946).



Don Byas en la portada de *Ritmo y Melodía* (N.22, julio de 1947)

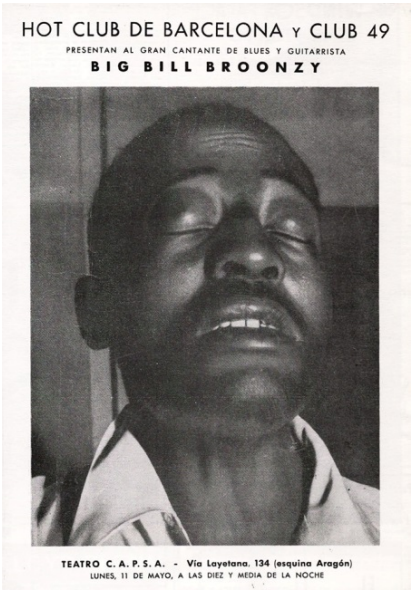
Además de estar representado en la cultura popular a través del boogie-woogie, el blues se definió en términos de *classic* blues –"la primera música negra en aparecer en un contexto formal de entretenimiento, que aun contenía la realidad cruda e inflexible de las formas de blues anteriores" (Baraka, 2002: 86). Así, *Ritmo y Melodía* focalizó su atención en cantantes de blues clásico como Bessie Smith, Ma Rainey, Victoria Spivey y Ethel Waters, y compositores como W.C. Handy –apodado el "padre del blues" por sus composiciones. Además, se creó una significativa sección, "Blues, old blues", dedicada a la traducción de letras de blues como "Good Morning Blues" o "Lazy Lady Blues", ambas asociadas al cantante Jimmy Rushing (Count Basie Orchestra). *Ritmo y Melodía* consideró al blues como "la fuente de inspiración de todo el jazz" (Díaz, 1947) y alabó su espíritu sencillo y poético, estableciendo una conexión con ciertos escritores asociados al movimiento artístico de *Harlem Renaissance*. En cuanto a las grabaciones de blues clásico, el mencionado volumen *Jazz en Barcelona* incluye una versión del *standard* "St. Louis Blues" (1947) interpretada por George Johnson, un músico de jazz afroamericano que se trasladó a Barcelona en 1946. La famosa composición de Handy había sido grabada por Bessie Smith y Louis Armstrong en 1925 y muestra claramente la interpenetración del blues y el jazz. El disco que acompaña al documental *Clamores Jazz, 30 Años* (Pérez Fabián, 2012) ofrece más ejemplos de grabaciones relacionadas con el blues como "Georgia on My Mind", traducida como "Georgia de mi pensamiento" (Quinteto Hot de Barcelona, 1940), y canciones inspiradas en el *jump* blues como "A lo Calloway" (Antonio Machín, 1944) y "Hey! Ba-ba-re-bop" (Los Clippers, 1947).

Sin duda, la década de 1940 fue la más dura para la mayoría de españoles, que presenciaron la aplicación de una extendida represión mental y física. Además, las políticas autárquicas condujeron al país a una grave crisis económica, marcada por el uso de tarjetas de racionamiento, que "tuvo su fiel reflejo en todos los órdenes de la vida social española" (Moradiellos, 2000: 82). Hasta mediados de los años 1950, la apropiación del "jazz" –especialmente de los novedosos estilos de baile de swing y boogie-woogie– estuvo íntimamente vinculada al escapismo, el placer físico y la liberación corporal, gestos opuestos a la biopolítica franquista y a sus preceptos sobre actitudes morales y corporales (García, 2012: 31-32; Iglesias 2013b, 2017). Generalmente, la apropiación específica del blues fue realizada por una minoría de "puristas" del jazz, que desarrollaron una aproximación cultural e intelectual más incisiva y distintiva. Mientras que el jazz estaba más "contaminado" por su integración en la música pop *mainstream*, en películas hollywoodienses con final feliz y en el sonido de orquestas europeas "clásicas", el blues era todavía mucho más desconocido tanto para el público general como para las audiencias de jazz. Tenía un aura de misterio más exclusivo, que estimuló la imparable

búsqueda de autenticidad de aquellos que podían permitirse y estaban dispuestos a profundizar en la tradición afroamericana.

4.3.2. La llegada del blues "auténtico": asociacionismo y discursos mediáticos en el contexto de la Guerra Fría

La apropiación del blues y el jazz se hizo cada vez más notable en la década de 1950, gracias a las innovadoras actividades del Hot Club de Barcelona, una asociación de aficionados de clase media-alta y de izquierdas con la misión de difundir, coleccionar y disfrutar de la música afroamericana.[149] Inspirado por el Hot Club de Francia original (véanse algunos ejemplos más adelante), el Hot Club de Barcelona (1935) sentó las bases de una escena musical especializada y produjo una gran variedad de actuaciones de artistas afroamericanos, que generalmente se sentían más respetados, tanto artística como socialmente, en el contexto europeo. Además, estimuló la creación de clubs similares en localidades catalanas como Manresa, Terrassa y Badalona, entre otras (Pujol Baulenas, 2005: 43), y en ciudades importantes como Madrid y Valencia (Iglesias, 2013a: 101).



Big Bill Broonzy, primer bluesman en actuar en España (Bcn, 1953)

El blues, el boogie-woogie y el jazz coexistieron en las actuaciones de música afroamericana producidas por el Hot Club de Barcelona: Willie "The Lion" Smith (1950), Bill Coleman (1952), Big Bill Broonzy (1953), Louis Armstrong (1955), Sidney Bechet (1955), Sammy Price (1956), Count Basie (1956), Josh White (1956) y Sister Rosetta Tharpe (1958).[150] El 11 de mayo de 1953, la actuación de Big Bill Broonzy en el pequeño teatro Capsa de Barcelona estableció un hito en la historia nacional del blues, ya que se considera el primer concierto de blues en España y a menudo se toma como punto de partida (Aznar, 2003; Pedro, 2012, Pulido, 2017). Enmarcado en el *revival* transatlántico del folk, el concierto fue el resultado de la colaboración entre Alfredo Papo (Hot Club de Barcelona) y Hugues Panassié (Hot Club de Francia), aficionados y divulgadores comprometidos que compartían su gusto estético e ideológico por la música negra.[151] Broonzy fue un músico influyente, representante de la figura del narrador *outsider*, que encarnó la transformación urbana del blues y el posterior regreso al blues rural-urbano. Actuó

[149] El Hot Club de Barcelona se fundó en 1935, durante la Segunda República Española (1931-1939), periodo en el que produjo espectáculos del Quintette du Hot Club de Francia (con Django Reinhardt y Stephane Grappelli) y del multinstrumentalista Benny Carter (1936).

[150] La información sobre las actuaciones de Josh White en Barcelona fue proporcionada por el músico de blues y periodista alternativo Vicente Zúmel (Barcelona, 1952) (E.P.onl.10). Zúmel sabía del concierto por conversaciones con Alfredo Papo, representante del Hot Club. El resto de la información ha sido recopilada de documentación del Hot Club, y ha sido parcialmente reproducida por García Martínez (1996), Pujol Baulenas (2005) e Iglesias (2013a).

[151] Nacido en Milán en 1922 y criado en un hogar judío de origen sefardí, Papo se trasladó con su familia a París en 1929. Allí desarrolló su afición al jazz bajo la influencia del Hot Club y, tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial, en 1941 terminó refugiándose con su familia en Barcelona, donde vivió hasta su fallecimiento en 2013 (Big Mama Montse, 2014).

en solitario con su guitarra e interpretó un repertorio tradicional y ecléctico que incluía canciones espirituales, blues, folk e instrumentales de guitarra.

Entre ellas había canciones como “John Henry”, “Just a Dream” y “Black, Brown and White”, que exponían las implicaciones políticas del blues en tanto expresión sociocultural. “John Henry” es un relato sobre un legendario trabajador negro; “Just a Dream” una historia irónica que combina el deseo y la desilusión realista; y “Black, Brown and White” una canción abiertamente política que denuncia la discriminación racial. El programa original del concierto (reproducido en Papo, 1985: 18-19) revela que la recepción de Broonzy como “el más grande cantante de blues en la actualidad” estaba profundamente conectada a la autenticidad rural y a su supuesta pureza: “Aquí no hay ninguna mixtificación de tipo comercial, Big Bill nos restituye la atmósfera del blues en su total pureza, tal como lo contaban los errantes trovadores negros que recorrían los pueblos y las pequeñas ciudades del Sur”. Además, el texto establece una conexión intercultural entre el blues y el flamenco mediante una referencia a sus profundas raíces populares y a su dimensión “racial”: “El arte de Big Bill Broonzy se aparenta en muchos aspectos al ‘cante jondo’ porque como éste, el blues auténtico es fruto de una tradición ancestral y de un profundo sentimiento racial”.

En 1955 Louis Armstrong fue descrito como “el fenómeno musical más vivo de nuestro tiempo” (Montsalvatge, 1955b: 39) y su llegada a Barcelona reveló la profunda relación entre el blues y el jazz. Considerado el indiscutible “rey del jazz” por sus fans (frente a la coronación de Paul Whiteman), Armstrong fue elogiado por su interpretación del blues: “Nadie como él ha interpretado ni interpreta ahora el ‘blues’, que es la esencia más pura que se conserva del ‘jazz’ original, derivación inmediata de los cantos espirituales” (*Ibíd*.). Este vínculo fue palpable en sus actuaciones en Barcelona, que incluyeron varios blues instrumentales y vocales como “Basin Street Blues”, “Velma’s Blues” y “St. Louis Blues”, así como “Black and Blue”, un reflexivo relato sobre la marginalidad social y la identidad negra. Además, a través de un discurso esencialista, las cualidades musicales de Armstrong fueron descritas como “expresiones directas de una raza que el verdadero ‘jazz’ nos hace conocer despojada de cualquier artificio” (*Ibíd*.).

Tres años más tarde, la recepción de la ecléctica cantante-guitarrista Rosetta Tharpe también estuvo marcada por el énfasis en sus interpretaciones del blues y en su ritmo “misterioso” y “enervante”. Su representación de la música negra fue descrita como “un arte directo, esquemático y rigurosamente auténtico” (s.f., 1958: 37). De hecho, la cultura afroamericana se convirtió en una importante fuente de inspiración para el movimiento de vanguardia que estaba desarrollándose en Cataluña. En 1951 el grupo artístico de pintores y escritores Dau al Set, creado en 1948, dedicó un número monográfico al blues. Dirigido por Alfredo Papo, el volumen de 10 páginas continuó la tendencia, también presente en *Ritmo y Melodía*, de traducir canciones de blues al castellano. Ese mismo año, Papo y el poeta José María Fonollosa publicaron una antología de 18 espirituales negros, también traducidos al castellano y con comentarios sobre su riqueza, lirismo y pureza. Las canciones fueron contextualizadas apasionadamente en la experiencia de la comunidad afroamericana y en la experiencia humana: “la angustia negra es la del hombre que sufre un terrible martirio y que grita su desesperación, aguardando su libertad y su triunfo, no solo en el Paraíso verdadero, sino también en el ‘Paraíso’ que pudiera ser, que habría de ser, un mundo terrenal mejor” (Papo y Fonollosa, 1951: 12).

Esta destacada e intensa producción cultural se sitúa, de manera general, en el nuevo clima de relaciones internacionales amistosas entre España y EE.UU., que contribuyó a un cambio en la actitud oficial del régimen hacia la música negra. Tras la exclusión de España en la aplicación del Plan Marshall (astutamente satirizada en la película de Berlanga *Bienvenido Mr. Marshall*, que sorprendentemente sobrevivió a la censura), las nuevas relaciones se manifestaron públicamente en septiembre de 1953 (cuatro meses después de la visita de Broonzy) con la firma de los llamados "Pactos de Madrid". España aceptó la instalación de bases militares estadounidenses en Morón (Sevilla), Zaragoza, Torrejón de Ardoz (Madrid) y Rota (Cádiz) a cambio de ayuda económica y militar, completando una operación que ratificó la integración de la dictadura de Franco en el bloque occidental de la Guerra Fría, "si bien con un estatuto especial de socio menor, despreciado por su estructura política y pasado reciente" (Moradiellos, 2000: 101). Las instalaciones militares trajeron consigo la llegada de soldados estadounidenses, de músicos y productos culturales (libros, grabaciones, programas de radio, etc.) y, en última instancia, ejercieron una influencia considerable en la apropiación de la cultura norteamericana (incluyendo la música negra) por parte de la sociedad española. Algunos de los resultados se harían evidentes a lo largo de los años 1960, por ejemplo con la llegada de músicos afroamericanos a Madrid y la aparición del blues-rock andaluz y el flamenco-blues (introducido más adelante).

Durante la década de 1950, el gobierno de EE.UU. –a través de diferentes instituciones como la Embajada, la Casa Americana y el ejército– comenzó a patrocinar programas de radio y conciertos de jazz (Iglesias, 2013a: 105-106). Estas iniciativas favorecieron el encuentro entre la música clásica y el jazz sinfónico de músicos o compositores blancos, siendo el más importante George Gershwin. Tras una etapa preliminar (que mostró el éxito de estos eventos), también comenzaron a involucrarse célebres artistas afroamericanos como el alegre y multifacético Lionel Hampton, cuyos conciertos de 1956 en Madrid fueron patrocinados por la Embajada de EE.UU. (*Ibíd*.). Hampton también grabó el innovador álbum, *Jazz Flamenco* (1956), que se convirtió en un símbolo del acercamiento entre la cultura estadounidense y la española.[152] Sin embargo, a diferencia de estas actividades, las actuaciones previamente mencionadas de músicos de blues y de jazz en Barcelona se debieron principalmente a la fuerza acumulada y a la capacidad de gestión del Hot Club. Comparativamente, los músicos de blues –en particular aquellos relacionados con entornos rurales– resultaban menos adecuados para propósitos propagandísticos que los músicos de jazz. A diferencia de la representación de libertad y cosmopolitanismo estadounidense que incluso el jazz negro permitió, el blues mantuvo una asociación más fuerte con los preceptos vergonzosos y discriminatorios de *Jim Crow*, y fue más idealizado como una expresión musical de la resistencia.

4.3.3. Jazz, rock y cantautores: la expansión heterogénea del blues en el tardofranquismo

A lo largo de la década de 1960, el régimen político de Franco –que había interrumpido violentamente la modernización económica y social de España– se erigió paradójicamente en su nuevo promotor y patrocinador (Moradiellos, 2000: 135). A pesar de la resistencia del propio

[152] La grabación incluyó canciones (instrumentales) con títulos significativos como "Bop City Flamenco", "Lovely Nights in Spain", "The Bullfighter from Madrid", "Hamp's Jazz Flamenco" y "Hot Club of Madrid Serenade". Contó con la participación del apreciado pianista catalán Tete Montoliu y con la presencia de un reducido público de miembros del Hot Club de Madrid.

Franco, las políticas autárquicas fueron finalmente abandonadas y los nuevos programas económicos (Plan de Estabilización, 1959; Planes de Desarrollo, 1964-1975), impulsados por los desarrollistas tecnócratas, "sentaron las bases para un espectacular crecimiento económico (…) que transformaría radicalmente la estructura social española" (*Ibíd*.). En este proceso, que también fue posible gracias al aumento de la inversión privada extranjera, el turismo masivo europeo y las remesas de ciudadanos exiliados, "España dejó de ser un país predominantemente agrario y se convirtió en un país plenamente industrializado con un sector de servicios boyante y crecientemente diversificado" (*Ibíd*.: 137-138). Sin embargo, mientras que el desarrollo económico trajo legitimidad al régimen a corto plazo, a largo plazo generó "condiciones sociales y culturales profundamente discordantes con un sistema político cada vez más anacrónico e inadaptado a su propia realidad socioeconómica" (*Ibíd*.: 136). La dictadura también aprobó varias políticas culturales de liberalización, entre las que destaca la Ley de Prensa e Imprenta de 1966, que abolió oficialmente la censura previa (en vigor desde 1938), pero conservó procedimientos de control y sanción basados en sus principios fundamentales (y arbitrarios).

En conjunto, estos procesos contribuyeron a una renovada exposición a la cultura de masas y la sociedad de consumo occidental, así como a una penetración más profunda y extendida de la música popular estadounidense y británica en el paisaje sonoro español. Dentro de su posición minoritaria, el blues logró una extensión sin precedentes en la música popular, ya que influyó y estuvo presente en varias escenas musicales. Por una parte, fue un género valorado en el ámbito del jazz, pues nutrió el desarrollo artístico de músicos destacados como Tete Montoliu, Salvador Font "Mantequilla" o Pedro Iturralde, entre otros, y apareció en clubs y festivales emergentes de ciudades como Madrid, Barcelona y San Sebastián. El distinguido Whisky Jazz (Madrid, 1959) acogió interpretaciones de blues como las de Donna Hightower, una cantante afroamericana que creció en las tradiciones del góspel, el blues y el jazz, y que desarrolló una exitosa carrera en el pop español.[153] Como el pianista afroamericano de jazz Bud Powell, Hightower llegó a Madrid desde París en 1960 para actuar en la base militar de Torrejón, que a menudo facilitaba procesos de encuentro y diálogo intercultural. Pronto fue asociada con el Whisky Jazz, donde –entre otros géneros– cantó blues con músicos influyentes como Juan Carlos Calderón.[154] Finalmente, se trasladó a España en 1969. Por otra parte, el promotor Joan Rosselló abrió el club Jamboree (Barcelona, 1960), un local innovador de jazz que ha sido descrito como "una bocanada de aire fresco en la triste y gris atmósfera cultural de nuestro país en aquellos tiempos" (García-Soler, 1999), y como "un limbo en el que se mezclaban sin pudor distintas capas de la sociedad atraídas simplemente por el ritmo del jazz" (Jurado, 2008). Asociado a este papel de liberación, el club ofreció actuaciones de músicos legendarios como el cantante-pianista de blues Memphis Slim (1963) –que había estado viviendo en París desde 1962 y que volvió en repetidas ocasiones a España durante este

[153] El Whisky Jazz fue fundado por el empresario franco-español Jean-Pierre Bourbon en la calle Marqués de Villamagna (barrio de Salamanca) y fue diseñado a imitación de las cuevas parisinas asociadas al existencialismo. El club reunió a aficionados especializados, soldados de la base de Torrejón, diplomáticos, estrellas de cine como Ava Gardner y estudiantes universitarios asociados al mundo del cine como Jesús Franco y Antonio Gameiro, entre otros (Noriega, 2016; Ordoñez, 2004; Cielo, s.f.).

[154] Juan Carlos Calderón, compositor ecléctico cuyo trabajo combinaba grabaciones de jazz con composiciones y arreglos de música "clásica" y pop, dijo que tocó blues con Donna Hightower en varias ocasiones en el Whisky Jazz: https://www.youtube.com/watch?v=4j2tzgQzIp4 [Consulta: 16/10/2014]. Otros músicos de jazz como Pedro Iturralde y Tete Montoliu, cuyos estilos reflejan su gusto por el género, también participaron en interpretaciones de blues.

periodo–, y los destacados músicos de jazz Dexter Gordon (1964) y Ornette Coleman (1965, 1968), cuyos estilos están profundamente influenciados por el blues.

El Festival de Jazz de Madrid de 1961 (interrumpido hasta 1974) estableció un nuevo hito para la historia nacional del blues, ya que contó con el cantante Jimmy Witherspoon (Buck Clayton's orchestra), considerado el primer músico de blues en actuar en la capital española. En 1966, mientras continuaba sus actividades en el Jamboree, Joan Roselló puso en marcha el Festival de Jazz de Barcelona, que pronto ofreció actuaciones de músicos de jazz relacionados con el blues (como Illinois Jacquet, Roy Eldridge y Milt Buckner en 1966), impresionantes reuniones de músicos blues (como Big City Blues, 1967; y Chicago Blues Festival, 1971) y conciertos de leyendas del blues como Muddy Waters (1968) y B.B. King (1973). Además, el Festival de Jazz de San Sebastián, también iniciado en 1966, contó con la participación de otros *bluesmen* importantes como John Lee Hooker (1969), The Aces (1971) y Clarence Gatemouth Brown (1973). Pero el logro histórico más significativo desde el punto de vista del blues, puesto que confirmaba cierta autonomía del género, fue la organización de dos ediciones de los famosos festivales *American Folk Blues Festival*. Originalmente producidos por los promotores alemanes Horst Lippmann y Fritz Rau, los festivales fueron contratados por el Hot Club de Barcelona en 1965 y 1968 y ofrecieron una impresionante selección de destacados músicos de blues –muchos de los cuales tienen un estatus legendario en la actualidad.[155]



American Folk Blues Festival, Barcelona, 1965
(Collage: América Sánchez / Centre de Documentació de l'Orfeó Català)

Por otra parte, a lo largo de los años 1960 y 1970, los sonidos del blues resonaron y se asociaron principalmente a grupos de la llamada "invasión británica" y del rock psicodélico de la era *hippie*, que ejercieron una influencia decisiva en los músicos españoles. A medida que el

[155] El festival de 1965 incluyó a Roosevelt Sykes, Big Mama Thornton, Buddy Guy, John Lee Hooker, Big Walter Shakey Horton, J.B. Lenoir, Doctor Ross, Mississippi Fred McDowell, Eddie Boyd, Lonesome Jimmy Lee y Fred Below. El de 1968 a John Lee Hooker, Jimmy Reed, T-Bone Walker, Big Joe Williams, Curtis Jones y Eddie Taylor. La edición de 1965 fue co-financiada por Coca-Cola.

jazz moderno perdía su asociación con el baile (y, en consecuencia, gran parte de su atractivo popular) en un intento por ser legitimado como arte, el rock 'n' roll emergió como un género dominante cada vez más global, también estilística e históricamente en deuda con el blues. Así, la influencia del blues (aunque invisible a ojos de muchos) estuvo presente en las estructuras musicales y los sonidos de canciones de rock y pop, así como en ciertas letras –que, a menudo, se tradujeron al castellano. Un ejemplo destacado es "The House of the Rising Sun", una canción de la tradición temprana del folk-blues que se hizo muy popular tras la versión de The Animals (1964) y que fue grabada en español como "La casa del sol naciente" (Lone Star, 1964), alcanzando una popularidad todavía mayor y consolidando un exitoso modelo artístico y de negocio para apropiar influencias transatlánticas. Una de las versiones más populares fue grabada por Lone Star, una banda de Barcelona que desarrolló una apropiación considerablemente especializada y "purista" de la música afroamericana. Grabaron el blues "My Babe" (1963) de Willie Dixon y composiciones de rhythm & blues y soul de artistas como Little Richard, Ray Charles o James Brown, entre otros, lo cual evidenció un mayor (re)conocimiento de la música afroamericana.

Otros grupos importantes relacionados con el blues fueron Los Buenos, banda en la que estaba Rod Mayall (hermano del célebre músico británico John Mayall) y que produjo inspiradas versiones de blues moderno como "Oh Pretty Woman" (Albert King, 1967) y "Looking Back" (Johnny Guitar Watson, 1961) en 1969; y Smash, una banda progresiva de Sevilla que mezclaba rock, blues y flamenco (véanse "Light Blood, Dark Bleeding" [1970], "It's Only Nothing" [1970] y "Alameda's Blues" [1973]), y que impulsó una importante tendencia de fusión desarrollada por bandas como Green Piano ("Blues Adventure", 1970), Gong ("Hay un hombre dando vueltas", 1971) y, más tarde, Pata Negra. Curiosamente, el conocido cantante-guitarrista Raimundo Amador (Pata Negra), que llevaría el flamenco-blues a su punto más álgido en los años 1990, descubrió el blues y el jazz escuchando tocar a soldados afroamericanos del ejército estadounidense en la base de Rota (Cádiz), donde trabajaba su padre (Frías, 2004: 149).[156]

Además, las estructuras características del blues (por ejemplo, la progresión de acordes I-IV-V) y las interacciones de llamada y respuesta fueron ampliamente reproducidas en temas orientados al baile, enmarcados tanto en la apropiación del rock 'n' roll y el rockabilly de los años 1950 como en modas de baile sucesivas como el twist y el hully gully. Véase *El Rock and Roll de Los Estudiantes* (1959), "Lolita Twist" (Dúo Dinámico, 1963) y "Hully Gully" (Los Pekenikes, 1964), respectivamente. Además, en contraste con el ritmo acelerado y el tratamiento pop-rockero de estas canciones, "Muchacha Bonita" (Los Sirex, 1964) ofrece un ejemplo atípico de composición en el que se siguen las convenciones del blues lento desde un registro pop. Otra subcategoría significativa de apropiación del blues en el rock está formada por grabaciones asociadas al rhythm & blues o al garaje (por lo general definidos según el modelo británico de los años 1960) como "Es La Edad" (Los Salvajes, 1966), "Incomprendidos" (Los No, 1966), "Corre Corre" (Los Gatos Negros, 1966) y "He perdido este juego" (Los Cheyenes, 1966). De Los Salvajes podemos destacar también "Boys" (1964), "Wooly Bully" (1965), "Al Capone" (1966) y "Corre Corre" (1966).

[156] Raimundo lo relató de la siguiente manera: "En la habitación de al lado había un soldado negro que tocaba jazz y me encantaba. Si te digo la verdad, en aquel momento no entendía esa música, y no sabía tanto como ahora, pero me daba cuenta de lo bien que tocaba. Tocaba el piano, creo, y luego venía un saxofonista, y después se unía un trompetista… la música era fantástica" (Frías, 2004: 149). Para más información y discusión sobre Pata Negra, véase Méndez (2015).

Frente a la dinámica general, la censura de la música rock se intensificó en la década de 1970 y fue llevada a cabo por dos organismos del Ministerio de Información y Turismo (la Dirección General de Radio y Televisión, y la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos). Su objetivo era proteger al país del "mal gusto" extranjero, generalmente asociado a la sexualidad, la ofensa política y/o religiosa, o a estilos de vida alternativos (por ejemplo, el movimiento *hippie*). Este control fue de la mano de la aplicación de la Ley sobre peligrosidad y rehabilitación social de 1970, que –en sustitución de la Ley de vagos y maleantes de 1933– se proponía atajar conductas social y moralmente sospechosas para el régimen. Entre 1960 y 1977, 4343 canciones fueron catalogadas de "no radiables", y al menos un centenar de portadas de discos (LPs) fueron modificadas por la censura (Valiño, 2011: 74-76). Algunos ejemplos relevantes ofrecidos por Valiño incluyen "Good Vibrations" (una canción de The Beach Boys versionada por Hugo Montenegro) y los álbumes *The Black Man's Burdon* (Eric Burdon y War, 1970), *Sticky Fingers* (Rolling Stones, 1971), *For Ladies Only* (Steppenwolf, 1971) y *Quadrophenia* (The Who, 1973). En lo que respecta a los grupos españoles, la censura se impuso generalmente a través de los imperativos de la industria musical y las limitaciones de la esfera pública, que a menudo condujeron a la asunción de una autocensura sobre lo que podía o no podía decirse (Soler García de Oteyza, 2012: 52). Aun así, estas bandas encarnaron la modernidad musical y, a menudo, transmitieron un mensaje de libertad personal y generacional que implicaba "innovaciones formales, sociales y simbólicas que contribuyeron al cambio sociopolítico y cultural" (Marc, 2013: 115).

La oposición musical al franquismo fue identificada principalmente con la "Nova Cançó", un movimiento contracultural marcado por la utilización política del catalán (prohibido por el franquismo) y la interpretación de canciones reivindicativas como "L'Estaca" o "Al Vent". Identificada principalmente con cantautores reconocidos como Lluís Llach, Raimon y Joan Manuel Serrat, la "Nova Cançó" tuvo dos pioneros destacados (todavía ampliamente desconocidos) íntimamente relacionados con el blues: Guillem D'Efak y Francesc Pi de la Serra. Los dos grabaron innovadores discos (EP's) como *Blues* (1965) y *L'Home Solter* (1964), respectivamente, y mostraron una apropiación del blues musicalmente fiel, aunque notablemente personalizada, que destacaba por la traducción cultural y la composición en catalán. Nacido de padre español y madre guineana, D'Efak era originario de Guinea Ecuatorial y, como cantante, poeta y actor negro, educado y catalanoparlante, encarnó el mayor grado de choque y oposición artística y simbólica al franquismo. D'Efak inauguró el legendario club La Cova del Drac (Barcelona, 1965), que se convirtió en un lugar de gran apoyo para artistas y escritores, así como en un refugio para el desarrollo artístico y profesional de músicos de jazz y blues. Sin embargo, sus grabaciones de blues carecen, generalmente, de declaraciones y discursos abiertamente políticos: su canción más famosa, "Blues en sol" (1965), posteriormente interpretada por Serrat y María del Mar Bonet, reflexiona en torno a la soledad y el deseo en las relaciones de pareja, igual que "Febra" (1965), una versión en catalán del popular *standard* "Fever". Una excepción significativa es "Vell Riu Nostre" (1965), una adaptación de "Ol' Man River" (1927) que relata las condiciones laborales y vitales de los negros pobres de Mississippi.

En Madrid, las actividades culturales celebradas en el Colegio Mayor Universitario San Juan Evangelista (1970) cumplieron una función de resistencia y oposición similar para intelectuales y estudiantes. En ellas se combinaban actuaciones de música afroamericana, flamenco y música de cantautor con frecuentes discusiones políticas. La conexión estética entre el folk y el blues puede ser explorada a través de Hilario Camacho, un artista "maldito" y muy

apreciado que grabó su primer disco, *A pesar de todo* (1972), en Londres. Producido por el influyente productor francés Alain Milhaud, que había dirigido a numerosas bandas a lo largo de la década de 1960, el disco incluye la canción "Como todos los días" (1972), un relato de protesta velada en torno al aburrimiento cotidiano, que termina reflejando el descontento social y, quizás, anticipando la esperada e inevitable caída del franquismo, atrapado en una fase terminal de crisis estructural:

Tú tampoco, amigo, pienso yo, aguantarás toda tu vida
Pero yo… en fin, un día, quizás, sientas que te ahoga la vergüenza
Y salgas a gritarlo por las calles,
Sí, quizás...[157]

4.3.4. Conclusiones

Esta exploración y reconstrucción crítica de la historia del blues durante el franquismo ha ilustrado diferentes apropiaciones y representaciones de la música blues a través de una variedad de subgéneros musicales (boogie-woogie, blues clásico, blues rural-urbano, rock 'n' roll, pop-rock, rock progresivo, flamenco-blues y canción de autor). Siendo un lugar común entre los diferentes estilos de jazz y pop-rock hegemónicos (tanto en términos históricos como estilísticos), el lenguaje musical del blues proporcionó una combinación única de atractivo rítmico y narrativo, flexibilidad formal y misterio sociocultural exótico, y fue hibridado y reinterpretado en diversas formas. Además, la condición minoritaria del género y su fascinante desarrollo histórico en el contexto de *Jim Crow* en EE.UU. garantizaron un aura de autenticidad distintiva entre los aficionados españoles más comprometidos.

Mediante la apropiación de elementos de la tradición popular española (en particular de la copla), el régimen de Franco trató de imponer una "canción nacional" de imaginería, melodía y pronunciación andaluza como banda sonora oficial del país (Vázquez Montalbán, 2000: xv-xvi). De este modo, proyectó su idea de nación y ofreció una visión despreocupada y escapista de la vida (Martínez y Fouce, 2013: 4). En este contexto, el jazz y el blues fueron inicialmente estigmatizados y perseguidos porque representaban un desafío a las ideas normativas de la unidad nacional, la autosuficiencia y la corrección social y "racial" española. Sin embargo, "en la práctica, la actitud de la dictadura hacia la música afroamericana estuvo lejos de ser unitaria e inequívoca, y combinó la condena como música degenerada con la tolerancia en tanto sustento económico, y la naturalización como entretenimiento de masas" (Iglesias, 2013a: 102). El reajuste de la geopolítica internacional tras la Segunda Guerra Mundial y el auge de EE.UU. como líder del bloque occidental en el contexto de la Guerra Fría fueron claves en este proceso, en la medida en que obligaron a un cambio de discurso por parte de la dictadura española, que gradualmente se abrió a contribuciones económicas e influencias culturales externas, al tiempo que se aferraba a su esencia totalitaria-autoritaria.

Como fuerza estructurante de la música popular estadounidense y de su expansión global, el blues jugó un papel importante en los procesos de modernización que forjaron

[157] A pesar de no ajustarse a la estructura blues de 12 compases, "Como todos los días" tiene un estilo y un *feeling* reminiscente del blues y ha sido descrita como "un *talking blues* a la manera del primer Bob Dylan" (García-Purriños, 2009). Descubrí la canción a partir de conversaciones con el periodista alternativo de blues Eugenio Moirón, que recordó comprar el disco a principios de los años 1970.

profundas y duraderas contradicciones en la dictadura de Franco antes de que la instauración de la democracia fuera verdaderamente posible (las primeras elecciones democráticas tuvieron lugar en 1977). Permitió que aficionados y músicos desarrollaran identidades y actividades alternativas a través de intensos diálogos interculturales con expresiones culturales extranjeras (en particular, con la música afroamericana), que tuvieron un impacto emocional e intelectualmente liberador en su cotidianeidad. Frecuentemente, estos vínculos se articularon a través del contacto dialógico con capitales europeas cosmopolitas como París y Londres. Hasta los años 1960, el blues se divulgó y se promovió en círculos intelectuales de clase media-alta y de izquierdas que, pese a las preocupaciones habituales, no eran considerados una amenaza primaria por parte del franquismo. La suya no era una oposición abiertamente política, sino una muestra de la necesidad social de desarrollar cierta autonomía cultural a través de experiencias musicales significativas, asociaciones económicas constructivas y transformaciones materiales y simbólicas. En cierta medida, su tolerancia pudo incluso constituir un aparente signo de libertad en la camaleónica evolución de la dictadura.

Con la emergencia internacional y la apropiación nacional del rock de los años 1960 y 1970, junto al desarrollo de las políticas culturales liberalizadoras, el blues llegó a asociarse generalmente con la rebelión juvenil y estudiantil de oposición al franquismo, articulada en su conjunto a través de una multiplicidad de referencias musicales (jazz, rock, flamenco, canciones de autor, etc.). Como expresó Joan Ventosa –un experimentado activista cultural vinculado a la Sociedad de Blues de Barcelona (2005) y a la producción del documental *Barna Blues. La història del blues a Barcelona* (Bad Music Blues, 2012)–, la interacción social en torno a la música sirvió como vía para cuestionar los discursos y predicamentos oficiales, fueran sociales, morales y/o políticos, que se imponían constantemente a los ciudadanos españoles (conversación personal, 18/01/2014). En la década de 1970, cuando los conflictos sociales y la censura se intensificaron, el franquismo trató de reafirmar su control, pero la dictadura y el propio Franco –que seguía personalmente identificado con ella– estaban exhaustos tras un demasiado largo viaje de impulso totalitario. La profunda discordancia entre las condiciones socioculturales y políticas; el deseo manifiesto por el cambio (incluso entre sectores de las clases hegemónicas); la lucha de estudiantes y trabajadores; los ataques terroristas (y la consiguiente represión controvertida) de grupos como F.R.A.P. y E.T.A. (que asesinó al sucesor presidencial de Franco, Carrero Blanco, en 1973); y, finalmente, la muerte de Franco en 1975, terminarían precipitando el final de la dictadura.

En definitiva, esta discusión expone la vitalidad y el poder asociativo de grupos sociales, músicos y participantes de escenas musicales que, en el seno de regímenes totalitarios originalmente basados en la autosuficiencia, apropian creativamente expresiones culturales del "otro". Proporciona evidencia de los límites del control y sugiere que, incluso en situaciones de represión generalizada y censura, los ciudadanos encuentran fisuras cotidianas que, a pesar de no ser suficientes para cambiar el sistema político en su totalidad (tampoco están orientadas a ello), exponen sus contradicciones y luchas internas, así como la construcción de escenarios alternativos a través de diálogos que van más allá de las fronteras nacionales, socioculturales y "raciales".

4.4. "El blues del "foro": conceptualización de la escena de blues en Madrid

En este apartado proponemos una conceptualización de la escena de blues en Madrid basada en tres fases de construcción históricas, que permiten comprender la particular apropiación del blues y la música afroamericana en la ciudad desde las primeras décadas del siglo XX hasta el presente. La primera sección corresponde a los orígenes de la escena (1926-1980), periodo en el que el blues es fundamentalmente una influencia en las escenas del jazz y el rock. Supone una continuación del apartado anterior, pero nos aproximamos de manera más detallada a la construcción colectiva de la escena musical madrileña durante la dictadura y la Transición. Además, cabe aclarar que, si bien reconocemos la importancia del año 1961 como referencia de los orígenes del blues en Madrid (por el hecho de producirse en este año la primera actuación de un *bluesman* –el cantante Jimmy Witherspoon), indagaremos también en antecedentes destacados desde los años 1920, relativos a la recepción de músicos afroamericanos y al asociacionismo del Hot Club de Madrid.

La segunda parte se centra en la cristalización de la escena de blues en Madrid (1980-1990), un momento en el que diversos músicos, aficionados y promotores reivindican el estatus del blues como género autónomo hasta conformar una escena especializada en torno a la música en vivo con formas de reproducción y documentación propias. Musicalmente, los años 1980 se han identificado principalmente con las escenas de la "movida madrileña" y del rock urbano, a menudo entendidas de forma dicotómica –tanto por cuestiones estilísticas como por diferencias de clase y procedencia urbana (véase Del Val, 2014). Por tanto, la discusión sobre una escena especializada de blues en este contexto supone ampliar el espectro de escenas y músicas populares que caracterizaron este periodo y que, en cierta medida, se convirtieron en metáfora cultural de la Transición política.[158] Generalmente, los músicos de blues estuvieron más alineados (musical y socialmente) con el rock urbano de grupos como Leño y Barón Rojo que con el pop asociado a la "movida", si bien distintos testimonios afirman la coexistencia y potencial interrelación entre músicos y participantes de las escenas de blues, rock y pop.[159] Finalmente, la tercera sección explora la fase de post-cristalización (1990-2018), marcada por la expansión significativa de la escena, la incorporación de nuevos participantes, la apertura de nuevas posibilidades y líneas narrativas. Sin embargo, la escena mantiene su estatus minoritario y *underground* en un contexto cambiante y no exento de problemas, retos e incertezas.

[158] La consideración de las escenas musicales españolas como metáforas del cambio sociocultural y político ha sido empleada por Fouce (2006), Mora y Viñuela (2013).

[159] Músicos madrileños como Phineas Sánchez (1969), Osi Martínez (1969), Larry Mendoza (1972) y Raspa García (1981) han recordado su afición por grupos de rock urbano y, en menor medida, de "rock radical vasco". Tonky de la Peña (E.P.p.26) explicó que vio nacer a "bandas míticas de la movida" como Gabinete Caligari, Pistones y Los Ronaldos, y que Coque Malla le hacía preguntas sobre la guitarra "cuando era un chavalín de Ventas". Flaco Barral señaló que, "aunque haya triunfado la movida madrileña más que los grupos de rock, estaba casi todo mezclado. Ensayábamos en locales (…) como Tablada 25 y ahí estábamos todos juntos. Nos tomábamos la copa juntos, o la cervecita, o nos hacíamos los chistes y demás. En un montón de festivales iba gente de la 'movida' y gente roquera en el mismo paquete mezclado" (E.P.p.27). Aclaró que "ellos" –los músicos de blues– veían la "movida" como algo comercial e inferior a nivel técnico, pero valoró su entusiasmo y afán creativo: "ya veníamos corriendo hacía un rato y ellos empezaban así que era lógico. Pero (…) por lo menos tenían alegría y tenían ganas de hacer cosas. Para mí lo importantísimo es que hacían música en castellano" (*Ibíd*.).

Abordamos la conceptualización de la escena desde una doble perspectiva. Por una parte, exploramos los procesos de recepción y apropiación del blues a partir de la categorización y el análisis de actuaciones históricas de músicos de referencia, que deben entenderse junto al limitado pero creciente acceso a discos y libros relativos al género.[160] Por otra, indagamos en la dimensión reproductiva y transformadora del género a través de la reflexión sobre el desarrollo de músicos especializados, lugares de interacción musical, discos, medios y programas de referencia. Así, nos aproximamos a la interrelación entre la dimensión receptiva, que contiene un claro componente activo (presente en la búsqueda de discos, la escucha atenta y la construcción de sentido sobre una música extraña), y una dimensión reproductiva vinculada a la formación de bandas locales y a la grabación discográfica. En este sentido, es fundamental introducir la importancia de lo que el periodista alternativo de blues Ramón del Solo ha llamado metafóricamente las "brigadas internacionales": "músicos o aficionados que llegaron de otros sitios para asentarse en nuestro país y ayudar a que el género tuviese una razón de ser en esta esquina de Europa" (*Facebook*, 12/09/2012). A través de una referencia bélica a los voluntarios extranjeros que se unieron al ejército de la Segunda República durante la Guerra Civil Española, del Solo proyecta un entendimiento de la construcción de la escena de blues en tanto misión colectiva, realizada por participantes de distintos orígenes, que contribuyen a importar y reproducir la música localmente. Así, cabe citar a participantes destacados como Alfredo Papo (1922-2013), Jean-Pierre Bourbon, Donna Hightower (1926-2013), Whisky David (1947-2011), Flaco Barral (1945), Albert Inauen (1955), Jeff Espinoza (1952), David Gwynn (1952), Steve Jordan (1956), Claudio Gabis (1949) y Smiling Jack Smith (1947), que irán apareciendo en la discusión.

Al plantear un tipo de apropiación musical acumulativa y una construcción de la escena en tres fases buscamos trascender cierta fijación e identificación del desarrollo de la escena de blues con los años 1980, expresada por diversos aficionados y músicos de blues durante la etnografía realizada. Existe cierta mitificación de los años 1980, que ha impregnado también a los discursos musicales asociados a las escenas madrileñas de rock urbano y de la "movida". Se caracteriza por un énfasis frecuentemente hiperbólico en la década como "edad de oro" y contexto democrático de creación y desarrollo innovador y rupturista, opuesto a la dictadura franquista.[161] Frente a esa dicotomía, pensamos que una mirada más amplia y matizada nos aproximará de manera más rigurosa a la complejidad histórica de las transformaciones socioculturales y musicales en Madrid y en España. A lo largo del apartado reproducimos imágenes de las cartografías musicales creadas, así como tablas de conciertos destacados, donde ofrecemos un listado de actuaciones relacionadas con el blues.

4.4.1. Orígenes del blues en Madrid (1926-1980)

Para comprender la complejidad de los orígenes del blues en Madrid es necesario considerar los procesos de apropiación de la música afroamericana en España. Esta tarea supone adentrarse en un terreno poco estudiado y en gran medida desconocido, en el que rastreamos una multiplicidad de huellas musicales y procesos socioculturales. Cabe recordar dos ideas clave: que la apropiación del blues durante la fase de los orígenes se enmarca en las escenas más

[160] Junto a ciertas colecciones de discos de vinilo como "El Camino del Blues" y "La Casa del Blues", cabe señalar la importancia de la traducción al castellano del libro *Blues People: Black Music in White America* (Baraka, 1963), editada en 1969 por la editorial Lumen.

[161] En consonancia con las dinámicas de la escena nacional, el periodista y escritor Manuel López Poy (2016: 45) se ha referido al año 1985 como "una especie de año cero del blues español".

consolidadas del jazz y el pop-rock; y que, como fuerza impulsora y estructurante de la música popular estadounidense, el blues permitió a los aficionados españoles desarrollar identidades alternativas a través de diálogos interculturales con la música afroamericana. Así, el género desempeñó un rol importante en los procesos de modernización cultural que introdujeron profundas y duraderas contradicciones en la España franquista.

En Madrid tomamos como punto de referencia inicial la actuación del cantante Jimmy Witherspoon, considerada la primera de un músico afroamericano estrictamente de blues. Asociado al *jump* blues y conocido por su gran capacidad vocal, Witherspoon actuó junto a la orquesta del trompetista de jazz Buck Clayton en el I Festival de Jazz de Madrid, celebrado el 28 de abril de 1961.[162] Si bien Witherspoon es unánimemente considerado un cantante de blues y un *bluesman*, su trayectoria, el marco de su visita y el propio estilo musical del concierto ilustran la hibridación entre el blues y el jazz, así como la gradual apropiación del blues en la escena de jazz. Su estilo combina un componente vocal reminiscente del blues rural (acorde con su origen sureño) con la sofisticación urbana de las bandas de blues y jazz (propia de la tradición de Kansas City de la que emergió). Pensemos, por ejemplo, en su exitosa interpretación del *standard* de *classic blues* "Ain't Nobody's Business", que ilustra la creación artística en la frontera entre ambos géneros. Por su parte, Buck Clayton –que contribuyó positivamente a la difusión global de la música afroamericana (Clayton, 1995)– incorporó a su repertorio canciones de blues como "St. James Infirmary", "Swingin' The Blues" y "Night Train".[163] Desafortunadamente, la celebración del Festival de jazz de Madrid fue interrumpida hasta el año 1974, reduciendo las posibilidades de los aficionados de asistir a este tipo de conciertos.



Primer Festival de Jazz en Madrid (28/04/1961)

No obstante, existen antecedentes significativos de la música afroamericana en España, que se remontan a mediados de los años 1920. Hay que destacar las actuaciones pioneras de artistas afroamericanos como Sam Wooding y su orquesta de jazz Chocolate Kiddies, el coreógrafo Louis Douglas, el bailarín Harry Flemming y la polifacética bailarina Josephine Baker (García, 2012: 25-27; García Martínez, 1996: 61-71; Pujol Baulenas, 2005: 33-38). Inmerso en su gira europea, el músico afroamericano Sam Wooding actuó en Barcelona y en Madrid en 1926, y volvió a hacerlo en 1929, cuando además grabó cinco discos de 78rpm en Barcelona y actuó también en San Sebastián. Sus visitas son consideradas las primeras de un músico de jazz "auténtico", si bien su repertorio y estilo combinaban "el potente jazz negro característico de los clubs neoyorkinos, de donde procedía, con algunos rasgos de las variaciones sinfónicas desarrolladas con gran provecho comercial por el músico blanco Paul Whiteman" (García, 2012: 27). Louis Douglas y Harry Flemming visitaron Madrid en 1928 y 1929, respectivamente. Douglas, que había formado parte del espectáculo *Revue Nègre* junto a Sidney Bechet y Josephine Baker, presentó su obra *Black Follies* ("Locura negra") en Madrid, y regresó en años posteriores para presentar *Louisiana* y *Las fantasías de la ciudad negra* –espectáculos musicales y de baile

[162] Este punto de partida es el señalado por la Sociedad de Blues de Madrid (http://bit.ly/2jGP2jh) y aparece también en el trabajo histórico sobre el jazz del periodista José María García Martínez (1996).
[163] Las grabaciones de Witherspoon y Clayton en París (*Live in Paris*, 1961) muestran su interpretación del blues ("Ain't Nobody's Business", "When I Been Drinking") y el boogie-woogie ("Roll 'em Pete").

construidos en torno a la identidad afroamericana (García, 2012: 26; Romaguera i Ramió, 2003: 162). Flemming representó a un tipo de negro física y artísticamente elegante, refinado y aceptable. Un artículo de *El Heraldo de Madrid* señaló que había dado con "la línea suave de las danzas negroides; (…) disimulando los horribles descoyuntamientos y las posturas descompuestas con un estudio y concepción mecánica de la danza ultramoderna" (en García, 2012: 26). Así, se ponían de manifiesto algunos de los presupuestos atribuidos al jazz tradicional (como las formas angulosas y los sonidos discordantes) y se favorecía, en el marco de la modernidad, la aceptación de una versión refinada del "primitivismo" asociado al género.[164]

Por su parte, Josephine Baker actuó en Barcelona y en Madrid en el año 1930. En un clima de expectación, la estrella afroamericana contribuyó a la moda del "jazz" y a la apreciación artística de "lo negro", exponiendo también la sensualidad y sexualidad exótica asociadas a esta música.[165] Un artículo sobre su llegada en la revista *Nuevo Mundo* ilustra el modo en que su recepción estuvo marcada por su identificación con la modernidad, el primitivismo, la naturalidad y la pureza históricamente asociada a la negritud:

> Está, por fin, entre nosotros, Josefina Baker (…) encarnación de la vida moderna, con todo lo que en ella hay de afán de dislocamiento y de olvido, de embriaguez y de vértigo, de retorno hacia lo primitivo y lo natural. Lo primitivo y lo natural que es acaso, y paradójicamente, lo puro. (…) Delgada, flexible, ágil, elástica. El pelo escaso, la sonrisa grande, blanca, continua; el pecho breve, adolescente; las piernas largas, fuertes, finas. El collar, el doble escudo del pecho, la cintura de plátanos. Ya está aquí, entre nosotros, atrevida y alegre, cascabel arbitrario y encantador, caído de pronto entre nuestras buenas letanías castellanas, tan graves, tan honestas… (s.f., 1930b).

Las referencias a su constitución física, su pecho y sus piernas, así como a su famoso traje de plátanos, revelan un énfasis sexualizado en su corporalidad y desnudez femenina. Además, Baker es descrita metafóricamente como una serpiente seductora ("cascabel arbitrario y encantador"; un símbolo del pecado y la transgresión sexual), cuya desinhibida y exótica presencia supone una extraordinaria interrupción en la cotidiana religiosidad española.

En los años 1940, la difusión y popularidad internacional del boogie-woogie impregnó incluso el repertorio del cantante cubano de boleros y baladas románticas Antonio Machín (véase "Tú tienes mucho cuento"). Tratando de escapar de la Segunda Guerra Mundial, Machín vino a España desde París en 1939 junto al saxofonista dominicano Napoleón Zayas, conocido por su destacada participación en las *jam sessions* del Hot Club de Madrid. También actuaron, entre otros, el trompetista Joe Moro, el guitarrista Pere Bonet, el baterista José Farreras, el cantante Jorge Sepúlveda y los jóvenes saxofonistas Pedro Iturralde y Vladi Bas (García Martínez, 2006: 137, 139). Originalmente bautizado como Club de Música de Jazz, el Hot Club de Madrid fue fundado en 1948 y representado, entre otros, por Alberto Urech, Franco Orgaz, Juan Pruneda, Juan Antonio Navarro, Luis Marquerie, Antonio Marquerie y Enrique Sanz (García Martínez, 1996: 139). Organizaron festivales de jazz en teatros y cines (Capitol,

[164] En la orquesta de Flemming estaba el guitarrista argentino Oscar Alemán, que residió en Madrid unos años, hasta que en 1932 emigró a París con la orquesta de Josephine Baker (García Martínez, 1996: 70).

[165] La difusión global de espectáculos musicales y bailes de origen afroamericano (*minstrel*, *cake walk*, *fox-trot*, *charlestón*, *black bottom* y jazz) ha llevado a diversos autores a destacar que en España se vivió una cierta moda –incluso una "fiebre", una "oleada" y una "invasión"– de lo negro durante los años 1920 y 1930 (García, 2012: 17-26; García Martínez, 1996: 16-17; 43-46; Pujol Baulenas, 2005: 33-47). Este fenómeno se asocia a las producciones culturales, a la llegada de músicos y soldados afroamericanos, y a las migraciones latinoamericanas, especialmente la cubana, dominicana y puertorriqueña.

Fontalba, Poyecciones, Coliseum, Teatro Calderón y Royal Club), además de *jam sessions* en locales como la *boîte* Castelló, el club Suevia, el Riscal, la Parrilla de Recoletos, el Forteen Club y el Dorian Club, entre otros (*Ibíd.*). Incluso editaron publicaciones como el boletín *Jazz Crisis* (1949-1950). Sin embargo, pese a los esfuerzos, el Hot Club de Madrid no llegó a alcanzar la capacidad de producción, repercusión ni reconocimiento del Hot Club de Barcelona –lo cual es indicativo de que, durante este periodo, Barcelona fue el gran centro neurálgico de la música afroamericana en España.

Un participante destacado en las actividades del Hot Club de Madrid fue el prolífico director de cine y músico de jazz Jesús Franco (2005: 45), que se refirió en sus memorias a "un Hot Club semiclandestino con sede itinerante":

> Los pocos músicos de jazz que había entonces colaboraban con entusiasmo. Nos reuníamos después de comer, en alguna *boite* que los dueños nos prestaban, hasta las siete. Si era posible hacíamos música en directo. Si no, Franco Orgaz o Navarro Reverter llevaban discos. A esas reuniones acudían disidentes y marginados que, en general, no entendían un pijo de jazz, pero estaban interesados por músicas alternativas a la tonadilla o la zarzuela. Así, conocí a las gentes más interesantes que he conocido en España: Fernán Gómez, Bardem, Saura, Pere Portabella, y a músicos como Tete Montoliu, Pedro Iturralde, Vlady Bas o Casa[s] Augé. Yo tocaba también, pero no siempre, porque aún estaba muy verde y sólo me defendía con el *rhythm and blues* (Franco, 2005: 45).

Su testimonio expone el vínculo entre músicos de jazz, cineastas, aficionados curiosos, "disidentes y marginados" que contribuyeron colectivamente a la (re)producción de eventos musicales e identidades alternativas a la cultura oficial del régimen (identificada aquí con la tonadilla y la zarzuela). Jesús Franco se refiere a la centralidad de la música en directo y recuerda su propia interpretación del rhythm & blues –asociado a una mayor accesibilidad técnica que el jazz–, pero también menciona la colección de grabaciones discográficas de ciertos miembros del club. Además, se refiere al valor especial y a la intensidad emocional de los encuentros semiclandestinos entre compañeros y participantes. De hecho, afirma que solo el cine y la música le ayudaron siempre, acompañándole con una fidelidad casi exasperante: "La música, la mía: el blues, el jazz, porque permitían a Bessie [Smith], a Sarah [Vaughan], a Louis [Armstrong], a Chet [Baker] ponerse de mi parte y emocionarme con su discurso" (*Ibíd.*: 82). Así, ejemplifica el vínculo entre apropiación musical y superación personal, apuntando hacia una íntima relación con el blues –que también le inspiró en películas como *La muerte silba un blues* (1964) y *Los blues de la calle pop* (1982).

Los años 1950 y 1960 se caracterizaron también por la emergencia del rock 'n' roll, el pop-rock y el blues-rock. Efectivamente, Los Estudiantes fueron uno de los grupos pioneros en Madrid y en España, y actuaron por primera vez en la base de Torrejón en 1960.[166] Fundado por el cantante Pepe Barranco, el grupo grabó versiones de canciones de rock 'n' roll como "Blue Suede Shoes" (Carl Perkins, Elvis) y "Ready Teddy" (Little Richard), que contenían características musicales del blues en sus estructuras, melodías e interacciones de llamada y

[166] Los primeros grupos de rock 'n' roll surgieron entre la clase media-alta y la élite socioeconómica madrileña, situada en los barrios de Salamanca y Retiro. Esta situación facilitaba el acceso a instrumentos, equipos y discos, así como la posibilidad de desarrollar la afición a la música popular de origen anglosajón. Entre los progenitores de los jóvenes músicos había militares de alta graduación, financieros, ejecutivos y empresarios. Los Estudiantes fueron el primer grupo español en actuar en Torrejón porque algunos de sus padres eran militares y tenían contactos. No obstante, hubo músicos y participantes de orígenes y barrios más humildes, para quienes la música era una fuente de ingresos (por ejemplo, Miguel Ríos y Kurt Savoy) (Molero, 2015: 69-71).

respuesta. Otros grupos de éxito nacional como Los Brincos, a menudo descritos como los "Beatles españoles", grabaron canciones de pop-rock orientadas al baile con claras influencias del blues: Dance the Pulga" (1964), "Bye Bye Chiquilla" (1964) y "Jenny, La Genio" (1970).[167] Más cerca del blues estaban Los Buenos, que en su composición "My Baby" (1969) afirmaron que "no hay nada mejor que el blues". Rod Mayall, que descubrió y aprendió a tocar blues a partir de la colección de discos de su padre y de su hermano John, destacó que el conocimiento sobre el blues en España venía "de la experiencia personal y de los dolores de cabeza, además de por la imitación de discos de otra gente" (E.B.onl.61). No reconoció implicaciones políticas en la trayectoria del grupo, si bien explicó que Los Buenos ayudaron a promover el blues y otros estilos musicales (como el soul) en España (*Ibíd*.).

Por otra parte, había grupos como los Pop-Tops que hibridaron el góspel y el soul con el pop y el rock sinfónico. Dirigidos por el influyente productor Alain Milhaud y liderados por el cantante negro de Trinidad y Tobago Phil Trim, los Pop-Tops obtuvieron un destacado reconocimiento internacional, tanto en Europa como en EE.UU., con canciones que predicaban un mensaje anti-racista y religioso, en sintonía con el movimiento afroamericano por los derechos civiles. Destacan canciones como "Oh Lord, Why Lord" (1968), una canción sobre la injusticia social y el racismo; "The Voice of the Dying Man" (1968), dedicada al líder afroamericano Martin Luther King, recientemente asesinado; y "The Road to Freedom" (1971), sobre la búsqueda de la libertad. La versión española de "The Road to Freedom" (literalmente "el camino hacia la libertad") fue traducida como "Dios a todos hizo libres", lo cual convirtió a la canción en un alegato religioso de gratitud a dios –acorde con el protagonismo de la Iglesia Católica en España.[168]

En lo que respecta a la organización de conciertos y a la construcción de una escena en torno a la música en vivo, cabe destacar la importancia de los conciertos matinales de "música moderna" celebrados en el Teatro Circo Price (1962-1964). Concebidos a partir de la imitación de eventos musicales de París y Londres, los Festivales de Música Moderna en el Price se celebraban cada 15 días y han sido recordados y documentados en publicaciones discográficas y bibliográficas (VV.AA, 2012; Molero, 2015). Encontramos huellas musicales del blues en canciones de rhythm & blues, rock 'n' roll y rockabilly como "What I'd Say" –que se convirtió en un número obligado (Molero, 2015: 84)–, "Lucille", "I Got a Woman", "The Twist", "Tutti Frutti", "Whole Lotta Shaking Going On" y "Be-Bop-a-Lula", que eran interpretadas por músicos como The Diamond Boys, Micky y Los Tonys, Mike [Miguel] Ríos, Los Sónor y Steve Rowland, entre otros. Los conciertos y los propios participantes estuvieron expuestos a una creciente presión mediática por parte de diarios conservadores como *Pueblo* e *Informaciones* y de la censura radiofónica, que declaró los discos de twist como "no radiables" (Molero, 2015:

[167] En "Dance The Pulga" Los Brincos explicitan verbalmente que están tocando su propia versión blues: "*jumping and rocking to this crazy blues*" ("saltando y *rockeando* con este loco blues").

[168] Para valorar la recepción y el impacto social de los mensajes y valores transmitidos en las canciones es importante considerar la barrera lingüística. A finales de los años 1960 y principios de los 1970, la gran mayoría de españoles no sabía inglés y la comprensión precisa de las letras fue poco habitual. También debe considerarse la capacidad de expresar y compartir ideas y actitudes a través de elementos musicales y performativos vinculados al ritmo, el cuerpo, el atuendo y, en el caso de los Pop-Tops, la rara presencia de un cantante negro. La influencia del góspel y el soul también estuvo presente en canciones del cantante Pedro Ruy-Blas como "Mi voz es amor" (1971), que tuvo problemas con la censura, y del grupo de pop-folk Mocedades, que grabó espirituales y canciones góspel afroamericanas ("Swing Low, Sweet Chariot",1960; "Take My Hand Precious Lord", 1969; "Peace In The Valley", 1970; etc.).

91-96; Nieto, 2012: 19-20).[169] Finalmente los conciertos fueron clausurados por las autoridades franquistas, concretamente por la Dirección General de Seguridad, pero la intensidad de las experiencias musicales y sociales vividas, así como la gran repercusión pública de los eventos, han otorgado a las matinales del Price un carácter mítico.



Preocupación mediática por el twist y la música en vivo (*Pueblo*, 26/02/1963)

A pesar de las resistencias de las autoridades, el pop-rock anglosajón siguió infiltrándose con fuerza y "perturbando" el orden establecido en España. Si bien en 1966, siguiendo la tradición de conciertos de jazz, también actuaron en Madrid músicos afroamericanos como Duke Ellington y Ella Fitzgerald, la apropiación del blues pasó a asociarse e identificarse con la emergente escena de rock y blues-rock. Así, The Beatles y The Animals actuaron en Madrid en 1965 y, al año siguiente, lo hicieron The Kinks.[170] La "explosión" del rock 'n' roll, la "invasión británica" y las emergentes escenas de folk y rock psicodélico

[169] El twist es un baile desarrollado en la evolución e hibridación del rhythm & blues y rock 'n' roll, que alcanzó gran popularidad global en los años 1960. La canción más representativa, "The Twist", fue grabada por el grupo afroamericano de rhythm & blues Hank Ballard & The Midnighters (1959), pero alcanzó mayor éxito en la versión del cantante (también afroamericano) Chubby Checker (1960), capaz de interpelar con mayor fuerza a la juventud blanca. Dos textos del diario *Pueblo* sobre los encuentros en el Price son especialmente significativos por su representación de un espacio público de orden dictatorial y de una juventud descontrolada y amenazante, "atrapada" en un movimiento colectivo incomprensible para los adultos "de bien". "Una nueva estampa: los incansables del 'twist'. En plena calle y a sólo 100 metros de la Cibeles" (s.f., 1963a) presenta "una nueva e insospechada faceta de nuestro Madrid", donde "dos millares de jóvenes [están] dispuestos a apasionarse por los ritmos más alocados y trepidantes de nuestro tiempo". Alude a un estado de "euforia colectiva que se prolonga todo el tiempo que dura el espectáculo"; describe el estilo subcultural refiriéndose a "las chaquetas de cuero, los pantalones vaqueros y las melenas largas"; y advierte de que "los graderíos" se prolongan en la calle. "No importa que llueva. Sobre el asfalto se baila el twist sin acompañamiento siquiera". "'Twist' en las calles de Madrid" (s.f., 1963b) se refiere al twist como "el ritmo de nuestro tiempo": "Miles de jóvenes, tras haber soportado dos horas o más de guitarra eléctrica, batería y canciones en inglés, inician, a ritmo de twist su vuelta a casa. ¿Quiénes son estos muchachos? No creemos que sean universitarios; no creemos que sean jóvenes obreros. ¿Dónde pues ubicar a estos chicos? ¿De dónde salen y a qué se dedican? Unas preguntas que nos hacemos sin más afán que tratar de entender a este sector de nuestra juventud".

[170] El concierto de The Beatles fue el que mayor repercusión pública tuvo (Costa, 1995); el grupo cuyo estilo estaba más próximo al blues fueron The Animals (Domínguez, 2012).

estadounidenses y británicas ejercieron una influencia decisiva en músicos, profesionales y aficionados españoles, y constituyeron objetos de difusión y discusión en medios musicales como la revista *Disco Expres*, que contribuyó a generar un mayor conocimiento popular del género. Ya en sus primeros números, *Disco Expres* publicó textos en torno al soul y el blues-rock, que reproducían discursos sobre el blues y participaban del tradicional debate en torno al "purismo" y la evolución estilística. Además de las menciones a artistas afroamericanos asociados al soul (Aretha Franklin, Otis Redding, Nina Simone, Wilson Picket, Sam & Dave y Carla Thomas), destacó la cobertura de músicos británicos de blues-rock como John Mayall, Cream, The Animals y Fleetwood Mac, entre otros.[171]

Esta pauta de recepción y apropiación continuó en los años 1970 con las actuaciones de bandas de blues blanco y blues-rock como John Mayall & The Bluesbreakers (1974), que realizó varias giras exitosas por España; Mick Abrahams (1974), que grabó un disco en directo en Madrid (Sala M&M), editado años más tarde (*Live in Madrid*, 1997); Canned Heat (1974), que presentaba el disco *One More River To Cross* (1973), y Rory Gallagher (1975), cuyo concierto fue grabado por Radiotelevisión Española.[172] Además, en 1971 y 1975, un artista afroamericano de referencia como Ray Charles –profundamente enraizado en el blues pero capaz de transcender clasificaciones genéricas unívocas– también actuó en Madrid y ofreció interpretaciones de blues lento y rhythm & blues.[173] También hay que mencionar la experiencia en España del *bluesman* neoyorquino Taj Mahal, que vivió un tiempo en Madrid a principios de los años 1970 y colaboró también con el destacado guitarrista catalán Toti Soler (entonces miembro del grupo de rock progresivo Om). El cantante y multi-instrumentista afroamericano recordó haber tocado unos días en el espacio del proyecto arquitectónico "La Ciudad en el Espacio" en Moratalaz, hasta que "apareció la Guardia Civil y no le gustó nada ver tantos hippies y gente rara por allí" (Del Solo, 2013).

En lo que respecta a la formación de grupos locales vinculados al blues durante los años 1970, cabe destacar el trío de blues-rock Blue Bar, liderado por el virtuoso guitarrista Salvador Domínguez (antiguo miembro de Los Canarios y Los Pekenikes) y asociado a la producción cultural de Vicente "Mariscal" Romero –realizador del programa de radio *Musicolandia*, que desde 1968 ejerció de difusor y mediador del rock y el blues-rock anglosajón.[174] También hay que mencionar el posterior desarrollo de grupos como Tequila, Leño y Mermelada. Aunque estéticamente distantes, Tequila y Leño tuvieron en común una considerable influencia del blues, emparentada con músicos de referencia como el cantante-guitarrista afroamericano Chuck Berry, Keith Richards (The Rolling Stones) y el cantante-guitarrista irlandés Rory

[171] En *Disco Expres*, Oses (1968) afirmó la vigencia del género: "La música blues, nacid[a] bajo la opresión y la injusticia, no tiene hoy ninguna razón para dejar de ser (…), mientras el hombre continúe en estado de ansiedad, puede seguir existiendo el blues o parecidas formas musicales". También reflexionó sobre su evolución e innovación, aludiendo a la resistencia de los "puristas": "El blues ha evolucionado mucho en los últimos tiempos y esto no ha podido ser asimilado por los puristas o conservadores, para quienes su apogeo y fin llegó con Robert Johnson y otros monstruos sagrados de la época".

[172] La actuación de Rory Gallager está disponible en: http://bit.ly/2rubCit [Consulta: 17/04/2018].

[173] La actuación de 1975, retransmitida por RTVE, incluyó canciones como "In The Evening", "Stormy Monday", "Feel So Bad" y "What I'd Say". Véase: http://bit.ly/2KMJpwb [Consulta 17/04/2018].

[174] Otros programas de radio asociados a la música anglosajona y su influencia modernizadora en España fueron *Discomanía* (1958-1971), dirigido por el locutor de radio chileno Raúl Matas, y *Vuelo 605* (1963-2004), dirigido por el locutor y operador de radio en Iberia Ángel Álvarez.

Gallagher, que alcanzó gran popularidad en Madrid.[175] Pero el más cercano al blues fue Mermelada, una banda de rhythm & blues que combinó las influencias del rock 'n' roll y el blues con la new wave británica, y que con su disco *Coge el tren* (1979) tuvo una gran influencia en músicos de blues madrileños que vendrían después.



Captura 4. Orígenes del blues en Madrid

La cartografía musical de los orígenes de la escena de blues en Madrid incluye 21 lugares de interacción musical: 14 inactivos y 7 activos. Generalmente, los locales representativos están situados en las zonas centro, nordeste y este de la ciudad (incluyendo barrios del distrito de Salamanca como Recoletos, Castellana, Goya y Fuente del Berro). Geográficamente, el Teatro Gran Metropolitano (1930-c.1965) –marcado con un círculo rojo en la zona norte– supone una excepción a la distribución predominante. Mayoritariamente, los lugares de esta fase son teatros-cines, salas de baile y clubs de un notable nivel socioeconómico, donde se celebraron actuaciones de referencia en la recepción del jazz, el blues y el rock (Teatro Infanta Isabel, 1906; Teatro Monumental, 1923; Whisky Jazz, 1959-1991; Club Mónaco, 1964-1966, etc.).[176] Encontramos también recintos militares, deportivos y taurinos como la base militar de Torrejón de Ardoz (marcada con un rombo verde al nordeste de Madrid, más allá de los límites de la captura), el Palacio de Deportes (marcado con un cuadrado verde al este del centro) y la Plaza de Toros de Las Ventas (marcada con un círculo verde en la zona este). Si

[175] En distintas maneras, la influencia del blues se aprecia en "Rock and roll en la plaza del pueblo" y "Necesito un trago" de Tequila (1978); y "El Tren" (1979) y "Como debe de ser" (1980) de Leño.

[176] Consideremos el anuncio en prensa de la Club Mónaco (donde actuaron The Animals) para aproximarse a la asociación entre música en directo, cultura juvenil y clase acomodada: "Para la juventud. La sala selecta del barrio de Salamanca. ¡Éxito arrollador!" (*ABC*, 04/06/1965, p.113).

bien la importancia histórica de estos lugares es innegable, su relación actual con la escena de blues es muy limitada; los que permanecen activos están dedicados y definidos por otras actividades y los músicos locales representativos de la escena se forman al margen.

La tabla de conciertos destacados durante los orígenes del blues en Madrid presenta el proceso de apropiación del blues a través de la interrelación entre blues, jazz, pop-rock y blues-rock. Esta perspectiva inclusiva evita aislar el blues como categoría cerrada y busca ser más fiel a la experiencia musical de los participantes, que mayoritariamente descubrieron y apropiaron el blues en relación a otros géneros y subgéneros.

Orígenes del blues en Madrid		
Actuaciones destacadas relacionadas con el blues ("jazz"; "Invasión Británica"; rhythm & blues; pop-rock; blues-rock)		
1926	Sam Wooding & His Chocolate Kiddies	Teatro Infanta Isabel
1928	Louis Douglas	Teatro Novedades
1929	Sam Wooding & His Chocolate Kiddies	Florida Dancing; Cine Royalty
1929	Harry Flemming (con Little Esther y Oscar Alemán)	Teatro de la Zarzuela; Cine Avenida; Teatro Infanta Isabel
1930	Josephine Baker	Teatro Gran Metropolitano
1956	Lionel Hampton	Teatro Carlos III
1960	Bud Powell; Donna Hightower	Base militar de Torrejón de Ardoz
c.1960	Bud Powell; Donna Hightower; Dexter Gordon; Donald Byrd; Carmen McRae; Gerry Mulligan	Whisky Jazz
1961	Buck Clayton's All-Stars feat. Jimmy Witherspoon	Palacio de Deportes
1962-1964	Festivales de Musica Moderna	Teatro Circo Price
1965	The Beatles	Plaza de Toros de Las Ventas
1965	The Animals + Micky y los Tonys	Club Mónaco
1966	Ella Fitzgerald & Duke Ellington	Teatro Monumental
1966	The Kinks + Los Silver's + Micky y los Tonys	El Paladium de Cristal
1970	Taj Mahal	La Ciudad del Espacio
1971	Ray Charles	Teatro Salamanca
1973	Santana	Teatro Monumental
1974	Canned Heat	Teatro Monumental
1974	The Mick Abrahams Band	Sala M&M
1974	John Mayall	Pabellón deportivo del Real Madrid
1974	Dizzy Gillespie Quartet; McCoy Tyner & Orchestra	Festival de Jazz de Madrid
1975	Rory Gallagher	Teatro Monumental
1978	Pappo's Blues	Sala M&M
1978	Ray Charles	Aplauso (Programa TV)

4.4.2. Cristalización de la escena de blues en Madrid (1980-1990)

En los años 1980 se produjo la cristalización de la escena de blues en Madrid, una culminación de la fase de los orígenes que supuso una consolidación inicial de la escena, así

como un punto de inflexión –y a la vez un punto de partida–, que potenció las posibilidades de encuentro y experiencia musical compartida en torno al blues. Frente al estatus del blues como influencia en las escenas de jazz y de pop-rock, la cristalización de la escena se caracteriza por la reivindicación del blues como un género autónomo y suficientemente complejo como para dedicarse a él de manera prácticamente exclusiva. Además, en el caso de Madrid hay que destacar que la cristalización de la escena de blues se produjo en momento sociocultural y político complejo, donde la efervescencia de movimientos musicales contribuyó y a la vez fue impulsada por la apertura política y estética propia de la Transición (1975-1986), donde también emergieron nuevos retos y conflictos sociales de gran incidencia (Fouce, 2002; Mora y Viñuela, 2013; Del Val, 2014).



B.B. King actuando ante más de 8.000 personas. Palacio de los Deportes, Festival de Jazz de Madrid, 20/10/1982 (Foto: Andrés Palomino)

Como la fase de los orígenes, la cristalización de la escena de blues en Madrid puede entenderse a partir de la combinación e interrelación de los procesos de recepción activa del blues y la música afroamericana, y los procesos de reinterpretación y producción propia del blues. Por una parte, las actuaciones de músicos de blues afroamericanos aumentaron debido a la continuidad del Festival de Jazz y a la destacada programación del Colegio Mayor San Juan Evangelista, que tras sus esfuerzos por difundir el jazz empezó a producir conciertos de blues, góspel y flamenco. El Festival de Jazz consolidó su actividad con numerosas actuaciones de destacados artistas afroamericanos de blues y jazz, que actuaron en instalaciones deportivas, teatros y salas de concierto. Destaca el predominio del blues urbano frente al rural (con las excepciones de Louisiana Red y James Son Thomas) y la presencia de estrellas como B.B. King, Buddy Guy, Junior Wells y Memphis Slim, además de las visitas de músicos texanos como Johnny Copeland y Albert Collins. Por otra parte, además de las actuaciones de músicos de jazz con estilos próximos al blues (por ejemplo, Art Blakey, Miles Davis, Lou Donaldson y Jimmy Smith), se observa cierta continuidad en la recepción de músicos asociados a la "Invasión Británica" como Eric Burdon (The Animals) y The Rolling Stones. De hecho, en algunos casos, los músicos de blues afroamericanos compartieron cartel y escenario con

músicos británicos de blues-rock, que se encontraban en una posición de mayor reconocimiento público, comercial y mediático.[177]



La Tonky Blues Band en La Coquette. De izq. a der.: Francisco Simón, Josele Martín, Ñaco Goñi, Pancho Company y Tonky de la Peña

Por otra parte, destaca la emergencia sin precedentes de grupos, públicos y locales dedicados específicamente al blues, que favorecieron e impulsaron la apropiación del género y las posibilidades de experimentarlo en vivo regularmente. Entre el diverso y reducido grupo de músicos de blues emergentes, sobresalió la importancia de la Tonky Blues Band, banda de referencia autodefinida como "banda de blues" y formada inicialmente por Tonky de la Peña (voz; guitarra), Ñaco Goñi (armónicas), Josele Martín (bajo) y Steve Jordan (batería). Su estrecha asociación con el emblemático local La Coquette Blues Bar (1984), fundado y regentado por el empresario suizo Albert Inauen, resultó especialmente significativa y ambos han adquirido un carácter mítico en la escena.[178] Ciertos músicos veteranos como el guitarrista J.b. Boni y el armonicista Fernando Jiménez se han referido a la influencia de Tonky de la Peña

[177] El cantante británico Eric Burdon y el cantante afroamericano Louisiana Red actuaron juntos (con Red como telonero) en 1980; el guitarrista Ron Wood (The Rolling Stones) actuó junto al cantante-guitarrista afroamericano Bo Diddley (1988). La crónica periodística del primer concierto estuvo centrada en Burdon en tanto mito glorioso y describió a Lousiana Red como "un tipo con aspecto de borrachín de taberna portuaria, que hacía un *blues* más bien gruñido, con una guitarra acústica no muy brillante" (Costa, 1980). Evidenciando la distancia y el desconocimiento respecto a la tradición afroamericana, Costa señaló –sorprendentemente, desde la óptica de los aficionados de la escena– que Red "chocó con la incomprensión de la audiencia, y [que] lo cierto es que no resultaba excitante y tampoco venía a cuento".

[178] Inauen visitó España por primera vez con un billete de Inter-raíl desde Ámsterdam y se instaló en Madrid en 1977 (conversación personal, 23/11/2015). Desde su perspectiva, España era un país atractivo por la cultura popular, la socialización juvenil y el clima, aspectos que contrastan con el recogimiento familiar que atribuye a Suiza. Recordó el convulso escenario político de Madrid y aludió a la represión policial, a los peligros de llevar el pelo largo siendo chico y a las cargas en manifestaciones contra la energía nuclear. Se refirió a un estilo de vida juvenil asociado a la música, el baile y la artesanía, y habló de las oportunidades de trabajar y ganarse la vida en el ocio nocturno. Tras una útil y esclarecedora experiencia dirigiendo con amigos un bar en Malasaña, invirtió en su propio blues bar, comprando el céntrico local que aloja La Coquette. Según Inauen, previamente era un club de espectáculos de travestismo, al que acudía "gente importante" que después se dirigió más hacia el barrio de Chueca.

señalando, respectivamente, que ha sido un "pionero" y un "maestro" (E.C.onl.1), y que su banda mostró que "se podía tocar blues sin necesidad de ser anglosajón" (E.C.onl.13). También hay que destacar la relevancia de otros músicos de referencia como el cantante-guitarrista Malcolm Scarpa, admirado por su particular genialidad y expresividad. Malcolm ha sido uno de los grandes compañeros del armonicista Ñaco Goñi (puede incluso considerarse uno de sus primeros mentores) y también ha desarrollado una original trayectoria artística en solitario en el ámbito del pop-rock.

Consideremos también el papel transicional y mediador de músicos extranjeros que interpretaban blues y que contribuyeron al desarrollo del blues y a la cristalización de la escena madrileña. El cantante-pianista escocés Whisky David (1947-2011) –que llegó a España en 1966 con el grupo británico The Yardbirds y terminó quedándose hasta su fallecimiento (Balaguer, 2011)– constituye un vínculo histórico entre la emergente escena de blues –en la que organizó *jam sessions* y ejerció de mentor de músicos especializados pioneros como Tonky de la Peña y Ñaco Goñi– y la más establecida de pop-rock, donde colaboró con músicos como Miguel Ríos, Juan y Junior, Micky y Los Tonys y Fernando Arbex (Los Brincos), que le produjo su único disco a su nombre, *Rusty Rock* (1975) (Balaguer, 2011; Fabuel, 2011). Por su parte, la carrera del bajista y cantante-guitarrista uruguayo Jorge "Flaco" Barral (1945) expone la influencia del blues en diversas escenas musicales españolas. Barral, que ya había tocado blues en Uruguay con grupos pioneros como Opus Alfa y Días de Blues, llegó a España en 1973 y, tras un tiempo en Barcelona y en Menorca, se instaló en Madrid en 1976-77. Flaco se ha referido a la escasa presencia del blues en España hasta los años 1980, así como a las reacciones negativas del público en sus primeras experiencias tratando de tocar blues –lo cual ilustra que, a pesar del proceso histórico de apropiación, la interpretación del blues generaba extrañamiento e, incluso, rechazo entre ciertos públicos (E.P.p.27).[179] A través de sus múltiples proyectos, Flaco ha demostrado ser un músico heterogéneo, interesado en la hibridación y la experimentación. En los años 1970 colaboró con músicos de la escena catalana de rock progresivo –como Enrique Herrera y Emili Baleriola del grupo Màquina (también influenciados por el jazz y el blues)– y con destacados cantautores como el madrileño Hilario Camacho, con quien entabló una estrecha relación personal y artística.[180] Más tarde, formó parte de grupos asociados al rock andaluz y al rock urbano como Azahar y Raza, respectivamente, y fue socio fundador del estudio de grabación Colores, donde grabaron grupos representativos de la "movida" como Siniestro Total (*¿Cuándo se come aquí?*, 1982), Derribos Arias y Glutamato Ye-Yé, entre otros (VV.AA., *Navidades Radioactivas*, 1982).

En sus primeras experiencias con el blues en Madrid, Barral formó parte del "Colectivo de Blues", una agrupación de músicos con un importante papel transicional en la construcción de la escena, que contribuyó a la formación de redes colaborativas: "Había 3 bajistas, 5 o 6 guitarristas, el violinista de la banda, teclistas… (…) Teníamos unos 20 [o] 25 temas en común, ensayábamos un poco antes e íbamos a tocar. Eso fue lo que aglutinó a un montón de gente que le gustaba el blues" (E.P.p.27). En el "Colectivo" coincidió con el cantante-guitarrista Tonky de

[179] En su primera experiencia los contratantes dijeron que o paraban de tocar blues o no les pagaban. En la segunda el público les arrojaron monedas y no llegaron a completar ni una canción (E.P.p.26).

[180] Tras encontrarse en Menorca, Flaco fue un estimuló personal y creativo para Hilario Camacho y éste le animó a grabar un disco con él en Madrid, *La Estrella del Alba* (1977), donde vive desde entonces. El productor del disco, Gonzalo García Pelayo, me contó que la primera nota de bajo de Flaco en "La estrella del alba (instrumental)" siempre le ha conmovido de un modo especial por la vibración sonora que transmite, representativa del poder de la experiencia musical (conversación personal, 16/06/2018).

la Peña, que se ha referido a la constante actividad de los músicos de blues y a la posición *underground* de la escena de blues con respecto al mayor triunfo de la "movida":

> Nacimos en un momento en el que la tendencia mayoritaria no tenía nada que ver. Éramos los *underground* de la movida. Estábamos en los clubs siempre tocando porque había una escena nocturna en Madrid enorme. La ciudad estaba efervescente (…) y la realidad supera la ficción. Era tocar todas las noches y algunas dos veces, con lo que eso favorecía tremendamente el desarrollo de mi banda y el interés por el blues en general (E.P.p.26).

Su testimonio asocia el desarrollo artístico (y económico) de los grupos de blues pioneros, así como el creciente conocimiento del género, al estimulante ambiente cultural del momento y a las múltiples oportunidades que ofrecía la ciudad. Así, Tonky afirma la centralidad del directo en la escena de blues, la vitalidad juvenil que impulsaba su desarrollo y, finalmente, el respeto hacia el blues por parte de músicos de distintas escenas (desde el rock hasta el jazz): "nos respetaban y tenían mucho gusto. Es lo bueno que tiene el blues. Tanto los roqueros como los *jazzeros* siempre reconocieron el blues como un punto intermedio entre diversos estilos, y a todos les gustaba venir a vernos" (*Ibíd*.).

El armonicista Ñaco Goñi, miembro destacado de la Tonky Blues Band durante los años 1980, también ha resaltado la extraordinaria actividad del grupo durante la cristalización y su influencia artística en el desarrollo posterior de la escena:

> Fue una banda que dejó mucha huella en Madrid. Tocábamos a diario, hacíamos dobletes, tripletes… nos reclamaban por todos lados, éramos una apisonadora. Ya éramos músicos curtidos y sonábamos muy diferentes a las bandas de pop. Nunca hemos tenido el éxito de ellos al no cantar en español pero musicalmente creo que siempre les hemos dado vueltas (E.P.p.22).

A través de la metáfora ("éramos una apisonadora"), Goñi incide en la fuerza expresiva y la intensidad sonora de la Tonky Blues Band. Además, pone en valor la especialización, la experiencia musical acumulada y su repercusión en la interpretación grupal, estableciendo una diferenciación entre los músicos de pop y los músicos de blues, tanto en términos artísticos como de éxito comercial. Por una parte, Goñi afirma la superioridad técnica de los músicos de blues frente a los de pop pero, por otra, atribuye una importancia decisiva al idioma en que unos y otros tienden a expresarse para explicar su éxito desigual.

En su firme convicción de crear un circuito urbano propio, los participantes de la escena de blues ocuparon una posición *underground* y minoritaria en la escena musical madrileña, marcada por un elevado número de actuaciones semanales (e incluso diarias) en distintos lugares como La Coquette (1984), el Populart (1988), Mr. Katena, el Bubión y, en menor medida, la Sala Clamores (1981) y el Café Central (1982), entre otros. La apertura de La Coquette en 1984 dotó a la escena de un lugar de encuentro especializado, definido por y dedicado al blues. Considerada un "templo" del blues por músicos especializados y aficionados comprometidos, La Coquette facilitó el encuentro cotidiano entre los diversos participantes de la escena, e impulsó la continuidad y el desarrollo artístico de grupos emergentes. Según el testimonio de Albert Inauen (conversación personal, 23/11/2015), los primeros en actuar fueron dos percusionistas y cantantes de Sierra Leona y, tras ellos, lo hicieron los estadounidenses David Gwynn (que sigue vinculado a la escena) y David Lamar.

El cantante-guitarrista David Gwynn (San Francisco, 1952), que ha trabajado en distintas formaciones vinculadas al blues y al pop-rock español (Christina Rosenvinge, Quique González, etc.), recordó la efervescente escena musical madrileña y explicó que "toda la gente de jazz, de flamenco y toda la gente joven tocando blues" acudía a La Coquette (E.P.p.33). A este tipo de públicos, identificados por gusto musical, hay que añadir la presencia de soldados afroamericanos de la base militar de Torrejón, que acudían a La Coquette a escuchar blues y disfrutar de la música en directo (E.P.p.27). Sintéticamente, Gwynn destacó la intensidad y unicidad del momento histórico y de las experiencias vividas en torno a la interpretación del blues en directo: "Entonces era muy intenso, porque era algo que iba a ocurrir". Sus palabras ilustran la emocionante y novedosa sensación de que un hecho o proceso sociocultural significativo –la propia cristalización de la escena– "iba a ocurrir" o, más exactamente, estaba ocurriendo, "cuajando", cristalizando.

La interpretación musical de David Gwynn y David Lamar se caracterizó por la variedad estilística ("hicimos muchos palos de la música", E.P.p.33) y la apropiación de un tipo de blues rural propio de la costa este, conocido como Piedmont blues o Appalachian blues. Si bien es muy valorado por los "puristas", se trata de un estilo minoritario dentro de la cultura contemporánea del blues, que resulta distintivo por el uso de técnicas de guitarra como el *fingerpicking* y la influencia del ragtime, el country e incluso el bluegrass (asociado a la tradición musical de inmigrantes blancos en la misma región). Sin duda, frente a la mayor difusión global del blues-rock británico y el blues de Chicago, la interpretación del blues de Piedmont y la exploración de la frontera estilística entre el blues y el country resultó novedosa para públicos y músicos locales, ansiosos por desarrollar su propia trayectoria en el blues. El propio Ñaco Goñi afirmó que, a principios de los años 1980, músicos extranjeros como Whisky David, Flaco Barral, David Gwynn y David Lamar les "quedaban muy grandes", pues "aquí estábamos despertando" (E.P.p.22).

La Tonky Blues Band surgió aproximadamente entre 1983 y 1984 como resultado del encuentro entre Tonky de la Peña y Ñaco Goñi en una *jam session* que dirigía Whisky David en el desaparecido local Bubión.[181] Tonky tomó inspiración de Paul Butterfield Blues Band, uno de los primeros grupos "integrados" de Chicago, liderado por el cantante-armonicista blanco Paul Butterfield. El grupo ofrecía un modelo musical de referencia y un ejemplo del diálogo intercultural en torno al género. Su estrecha asociación con La Coquette Blues Bar condujo a la producción del disco *Blues Corner* (1987), considerado el "primer disco de una banda de blues madrileña" (Sociedad de Blues de Madrid, 2012).[182] Traducible como "esquina de blues", el

[181] Según el relato de Ñaco (2010), acudió por el contacto con un músico llamado Santiago, que necesitaba una armónica, y terminó con un puesto fijo en la banda de Tonky. "Me presenté allí y vi que con Santiago tocaba un tipo mucho mayor que nosotros al que yo había visto ya en las *jam*[*s*] de Whisky David. Se trataba de Tonky de la Peña. (…) Tocaron y al final me sacó para tocar un tema con él. Salí y al instante, como luego decía Tonky, 'se me levantaron las orejas'. Al día siguiente me llamó para tocar ese mismo martes en La Coquette". Tonky (E.P.p.26) comprendió al momento el valor de la aportación de Ñaco: "Hasta que encontré a Ñaco no había pensado en meter un armonicista [en la banda] porque no les consideraba suficientemente competentes (...) Yo estaba de guitarrista con [Whisky David] en esa época, y en una de esas actuaciones apareció Ñaco, que tendría 15 años. Recuerdo que iba acompañado de su madre. (…) Le oí tocar y automáticamente le pedí el número de teléfono. Entró en la banda a los pocos días y ahí es cuando empezamos a despegar ya más seriamente".

[182] En *Blues Corner* la banda está formada por Tonky, Ñaco Goñi, José Luis Martín y Steve Jordan –que aparece como "Bill Hilly" porque en ese momento formaba parte del grupo de pop Los Secretos. Hay cuatro músicos invitados: Alfredo Laforet y Francisco Simón (guitarras), y las cantantes estadounidenses Pamela Cluckey y Louisa Justis. *Papa Blues* (1985), del grupo burgalés Dolphin Blues Band es

disco debut de la Tonky Blues Band combinó versiones de clásicos del blues ("Rollin' and tumblin'"; "Trouble in mind"; "Cryin' for my baby") con composiciones propias en castellano ("Ponme otro whisky"; "Quiero una explicación"; "Andando por la noche") y canciones instrumentales ("Blues Slider", "La última cerveza", "Blues Corner" y "Boogie de los locos"). En el texto de la contraportada, escrito en castellano e inglés, Albert Inauen presentó al grupo como "uno de los más solicitados por los amantes del blues aquí" y señaló su contacto presencial con músicos de la tradición (como el cantante-guitarrista texano Johnny Copeland). Asimismo, destacó la influencia de Muddy Waters y Paul Butterfield Blues Band en el grupo y se refirió a "un estilo urbano 'madrileño' muy peculiar", cuyas letras nos hablan "del vivir de la juventud de este Madrid nocturno".

El repertorio de *Blues Corner* ilustra el modo en que la apropiación del blues por parte de los músicos combina la reinterpretación de canciones de la tradición (seleccionadas a partir de diversos recorridos de apropiación por ella) con la composición de nuevas canciones en castellano, que exponen la hibridación entre características globales del blues y marcas de identidad local. Entendido como objeto cultural resultante de la reiterada interpretación del blues en la escena –y también como símbolo de su propia existencia y difusión–, el disco es representativo de la firme convicción de los músicos por incorporarse a la compleja tradición del blues y, al mismo tiempo, extenderla y transformarla inevitablemente. Alejadas de la traducción literal de *standards* que dominó la interpretación de "blues en castellano" en los orígenes de la escena, "Ponme otro whisky", "Andando por la noche" y "Quiero una explicación" están construidas en torno a la noche (como lugar de evasión y celebración) y al empobrecimiento material, un tema que conecta con la tradicional asociación entre el blues, la pobreza económica y la degradación social. Compuesta por el baterista estadounidense Steve Jordan (nacido en Illinois aunque identificado con Arkansas y residente en Madrid desde 1983), "Quiero una explicación" aborda el empobrecimiento del músico de blues y el músico popular a través de referencias a la falta de dinero, comida y objetos para vender, así como mediante referencias a la calle y al adelgazamiento físico.[183] Finalmente, el narrador en primera persona afirma su voluntad de salir adelante y se encomienda a la fe para encontrar "una solución" y una "buena explicación" a su desgracia. Así, la anunciada petición al papa ("pediré al padre santo…") remite a canciones de la tradición como "Key To the Highway" (Big Bill Broonzy, 1941), donde el narrador-protagonista cuenta que le preguntará al Dios qué mal ha hecho para encontrarse así ("*I'm gonna ask the good Lord what evil have I done*").[184]

---

considerado el primer disco de blues en España. Contó con la colaboración del cantante-pianista afroamericano Little Willie Littlefield. Otros discos de blues pioneros fueron: *Stratto Blues* (1988) del grupo catalán Harmonica Zumel Blues Band; el disco homónimo del grupo mallorquín Harmonica Coixa Blues Band (1988); el *single* "Ese Ron Negrita" (1989) de la banda madrileña Flying Gallardos (integrada, entre otros, por Steve Jordan, Jeff Espinoza y Francisco Simón); *Just Rhythm Blues* (1989) del grupo sevillano Caledonia Blues Band; el disco homónimo del grupo algecireño Algeciras Blues Express (1990); y *Mi Guitarra y el Blues* (1990) del grupo murciano Los Bluesfalos. Además, está la discografía del grupo de flamenco, blues y rock Pata Negra (que no suele considerarse): *Pata Negra* (1981), *Rock Gitano* (1983), *Guitarras Callejeras* (1985 [1979]) y *Blues de la frontera* (1987).

[183] En el disco la canción se atribuye a "Estivie Jordan" y a Tonky, y es Tonky quien canta la canción, pero Steve también la ha cantado y ha reivindicado su autoría en años posteriores. Su interpretación es especialmente interesante por tratarse de un inmigrante que, sin desprenderse de su acento estadounidense, compone en castellano, utiliza el lenguaje coloquial y ancla la acción en lugares locales.

[184] Lejos de referirse a una situación extraña, el armonicista Rafa Sideburns (compañero de Steve en otros proyectos) ha afirmado la vigencia de la ""Quiero una explicación, señalando que "refleja la realidad del

Por último, además de incidir en el esqueleto de la escena, es preciso destacar la importante labor de ciertos programas y publicaciones especializadas en los procesos de mediatización y apropiación del blues. El programa de radio *Tren 3* (1979-2007), dirigido por Jorge Muñoz "El Maki" en Radio 3 (RTVE) fue el único programa de alcance nacional vinculado al blues, y su importancia ha sido reivindicada por músicos y aficionados como el armonicista Osi Martínez, el cantante-guitarrista Xulián Freire y el periodista alternativo de blues Eugenio Moirón, entre otros. Si bien se consideraba *disc-jockey* y comentarista musical (no periodista), Jorge Muñoz ejerció de periodista musical durante décadas (desde los orígenes hasta la fase de post-cristalización) y fue una referencia radiofónica y mediática principal para aficionados y participantes de la escena de blues. *Tren 3* tuvo como objetivo difundir discos y canciones que no se escuchaban ni en Radio 3 ni en otras emisoras. Se emitió en distintos horarios, que tendieron hacia la programación nocturna y se caracterizó por "hacer escuchar las versiones originales de aquellas piezas que eran conocidas por grupos de rock, [por] dar a conocer los orígenes de las canciones de blues, descubrir quien eran los que se escondían tras la firmas de dichas canciones. Los auténticos creadores". Es decir, por seguir, con afán divulgativo, una aproximación dialógica, comparativa y reveladora en torno al blues y el rock.

Además, cabe mencionar la realización de programas locales como *El Sonido de los Pantanos* (1984-1989), dirigido por Ramón del Solo y por Carmen Ropero, emitido en Onda Verde y Radio Mercurio, y centrado en la difusión del blues y el jazz tradicional. *El Sonido de los Pantanos* aparecía en los listados de programas radiofónicos relevantes ofrecidos por la revista *Solo Blues* (1985-1998), la publicación musical de referencia creada por Javier y Juan Antonio Rodríguez. Bajo el nombre de "*D.J. Play My Blues*", la sección informaba de programas realizados en distintas partes de la península (Asturias, Catalunya, Andalucía, Madrid y País Vasco), contribuyendo así a difundir la pasión y el conocimiento del género. En la lista aparecían también el programa *Sólo para ellas* (Radio 3, 1984), dirigido por el destacado periodista musical Diego Manrique e identificado con el rock y el rhythm & blues; y *El rincón del blues* (Radio Egido, Pinto), dirigido por Javier King y Felix McKenzie (dentro del espacio *El jazz no es nada serio*). Todos ellos contribuyeron a la difusión del blues, a la reproducción y el cuestionamiento de discursos sobre el género y a la formación de redes entre los participantes de la escena.

La cartografía musical de la fase de cristalización confirma la importancia de la zona centro en tanto escenario de referencia para la música en directo y muestra la extensión de la escena en la zona sur, sureste, norte y noroeste (frente al protagonismo previo de la zona nordeste). Incluye 20 lugares de interacción musical: 10 inactivos y 10 activos. Principalmente, destaca la presencia de La Coquette Blues Bar (1984), marcada con una estrella verde en la Calle Hileras, muy próxima a la Puerta del Sol; y del Colegio Mayor San Juan Evangelista (1970-2014), marcado con una estrella roja en la zona universitaria, y actualmente en proceso de revitalización tras años de decadencia. En lo respecta a la naturaleza de los locales, advertimos la continuada relevancia de teatros (por ejemplo, el Teatro Albéniz [1945] y el Teatro Pavón [1925]), pero sobre todo la emergencia de nuevas salas de conciertos de carácter popular y/o de atracción turística como Sala Hebe (1980), Clamores Jazz (1981), Café Central (1982), Honky Tonk Live Music Bar (1987) y Café Jazz Populart (1988-2016), entre otros. Si bien algunos están actualmente inactivos, la permanencia y "resistencia" de locales emblemáticos como La

---

músico que no puede subsistir, pues se cobra una miseria –y tienes que acabar por vender lo poco que tienes para poder llegar a fin de mes..." (E.C.onl.14).

Coquette, Clamores y el Café Central, que siguen siendo fundamentales para la interpretación del blues en Madrid, pone de manifiesto la importancia del legado de la fase de cristalización.



Captura 5. Cristalización de la escena de blues en Madrid

En la siguiente tabla se aprecia el crecimiento de las actuaciones musicales relacionadas con el blues durante los años 1980. Vemos a músicos de blues rural y urbano, rhythm & blues, jazz moderno y flamenco-blues. La mayoría son negros estadounidenses aunque también hay blancos británicos (Eric Burdon) y gitanos españoles (Pata Negra). Entre la variedad de artistas de referencia citados, cabe destacar –por su relación con el blues de Texas y con la escena de Austin– las visitas de los cantantes-guitarristas afroamericanos Johnny Copeland y Albert Collins, y del cantante-guitarrista albino Johnny Winter.

Cristalización de la escena de blues en Madrid		
Actuaciones destacadas relacionadas con el blues (blues rural; blues urbano; rhythm & blues; jazz moderno; flamenco-blues)		
1980	Sugar Ray & The Bluetones	Colegio Mayor San Juan Evangelista
1980	Eric Burdon + Louisiana Red	Pabellón deportivo del Real Madrid
1981	Art Blakey & The Jazz Messengers	Colegio Mayor San Juan Evangelista
1981	Chuck Berry + Cucharada + Pata Negra	Campo de La Mina
1982	Chicago Blues Festival (Lonnie Brooks, Eddie Shaw, Lefty Dizz, Melvin Taylor)	Centro Cultural Conde Duque (Fiestas San Isidro)
1982	The Rolling Stones	Estadio Vicente Calderón
1982	B.B. King; Sonny Rollins Quartet; Oscar Peterson Trio	Festival Internacional de Jazz

1983	Miles Davis; Wynton Marsalis; Count Basie's Men	Festival de Jazz de Madrid
1984	Lou Donaldson Quartet	Colegio Mayor San Juan Evangelista
1984	B.B. King	Palacio de los Deportes
1984	Pharoah Sanders Quartet; Jimmy Smith Trio; Lester Bowie From The Roots To The Source	Festival de Jazz de Madrid
1985	Jerry Lee Lewis	Casa de Campo (Gran Festival Marlboro Country Musical)
1985	Jimmy Witherspoon	Palacio de Congresos (Fiestas San Isidro)
1985	Chet Baker; Toots Thielemans & Philip Catherine Quartet; George Adams & Don Pullen Quartet; Junior Wells & Buddy Guy; Dirty Dozen Brass Band	Festival Internacional de Jazz
1986	B.B. King; Miles Davis; Ray Charles; Sonny Rollins; Herbie Hancock Quartet; Kenny Burrell Trio	Festival de Jazz de Madrid
1986	James Son Thomas + Memphis Slim; Pharoah Sanders Quartet; Chicago Blues Festival	Colegio Mayor San Juan Evangelista
1987	Magic Slim & the Teardrops	Colegio Mayor San Juan Evangelista
1987	Buddy Guy & Junior Wells + Big Band del Foro	Teatro Albéniz (Festival de Jazz de San Isidro)
1987	Johnny Copeland Texas Blues Band; Ornette Coleman	Colegio Mayor San Juan Evangelista
1987	Albert Collins & The Icebreakers; Miles Davis; Donna Hightower & Trio con Antonio Moltó y Pedro Iturralde	Festival de Jazz de Madrid
1987	George Adams & Don Pullen Quartet	Colegio Mayor San Juan Evangelista
1988	Pata Negra; Chet Baker Trio; Buster Benton's Chicago Blues Ambassadors	Colegio Mayor San Juan Evangelista
1988	George Adams & Don Pullen Quartet	Café Central
1988	Johnny Mars Blues Band	Colegio Mayor San Juan Evangelista
1988	Bo Diddley + Ron Wood; Eric Burdon	Sala Universal
1988	James Brown	Sala Jácara
1988	Art Blakey & The Jazz Messengers; Pata Negra; Oliver Sain's St Louis Rhythm & Blues All Stars; Miles Davis	Festival de Jazz de Madrid
1989	Dizzy Gillespie; Luther Allison Blues Band	Colegio Mayor San Juan Evangelista
1989	Art Blakey; Miles Davis	Festival de Jazz de Madrid
1990	Jerry Lee Lewis	Sala Jácara
1990	Lonnie Brooks Blues Band	Colegio Mayor San Juan Evangelista
1990	Pata Negra; Robben Ford + Johnny Winter	Estadio Román Valero

4.4.3. Post-cristalización de la escena de blues en Madrid (1990-2018)

Con la llegada de los años 1990 se inicia la fase de post-cristalización, un periodo de desarrollo y superación de la cristalización de la escena, marcado por una mayor presencia de

músicos afroamericanos, así como por la incorporación de nuevas generaciones de músicos, aficionados, promotores y periodistas alternativos. La escena de blues en Madrid siguió desarrollando cierta autonomía con la aparición de festivales especializados organizados por el San Juan Evangelista (como el Festival de Blues Villa de Madrid), y se fue normalizando el número y la frecuencia de las giras de músicos internacionales asociados con el blues. En lógica continuidad con los procesos históricos, se aprecia la presencia de músicos de jazz y blues-rock, así como la consolidación del número de conciertos de músicos de blues afroamericanos. Algunos de ellos, como el cantante-armonicista Carey Bell (asociado al Chicago blues) actuaron en Madrid en varias ocasiones y expusieron las posibilidades de encuentro intercultural entre músicos negros de la tradición y músicos blancos locales.[185]



Carteles de conciertos en el Colegio Mayor San Juan Evangelista: Chicago Blues Festival, The Johnny Copeland Texas Blues Band y Joe Guitar Hughes Texas Blues Band (Javier Rodríguez, 1992; 1993; 1996)

Esta evolución fue acompañada por el desarrollo de músicos de blues de la fase de cristalización y por la emergencia de nuevos grupos que, pese a centrarse principalmente en la interpretación en directo, realizaron grabaciones discográficas que dan constancia cronológica de su trabajo, repertorio y estilo. Entre el año 1990 y el 2000, asistimos a la publicación de más discos debut de músicos de la escena que adquieren gran relevancia y que continúan en activo (si bien en distintas formaciones): *Doin' Our Kind* (Malcolm Scarpa, Ñaco Goñi y Los Jokers, 1991); *All Around Blues* (Vargas Blues Band, 1991); *Antonio Serrano and His Romantic Harmonica* (Antonio Serrano, 1991); *Directo en Vallekas* (Chocolate Blues Express, 1994); *First Night with The Blues* (Smiling Jack Smith, 1996); *Red House* (Red House, 1998); *Con el corazón en la mano* (Fede Aguado y Osi Martínez, 1999); y *Directamente* (Whiskey Tren, 1999). Por su parte, tanto la Tonky Blues Band como el propio Ñaco Goñi (que forma su propia banda) aumentan su discografía con diversos trabajos a lo largo de la década.[186] De ellos cabe

[185] Bell llegó a Madrid en 1992 con el guitarrista alemán Uwe Gleich y de la mano de las labores de producción de Javier Rodríguez (*Solo Blues*). Actuó en diversos locales y volvió al año siguiente (ver siguiente tabla). Louisiana Red también actuó en Madrid durante esos años y tanto él como Carey Bell colaboraron en el disco *Madrid-Memphis* (1992) de Vargas Blues Band. Veánse imágenes de la actuación de Bell en la Sala Die Mauer en: http://bit.ly/2K0ki82 [Consulta: 12/03/2018].

[186] Goñi (2010) explicó su salida de la Tonky Blues Band a principios de los años 1990 refiriéndose a problemas de liderazgo y convivencia: "A lo largo de los años, la convivencia, el desgaste, los malos detalles y el mal trato económico me hicieron dejar a Tonky (…) Siempre le he hecho responsable de la disolución de esta formación, una auténtica pena. (…) Pienso que Tonky (…) no supo dirigirnos y alguna

resaltar la presencia de músicos más jóvenes y el gran número de colaboraciones, especialmente de músicos locales pero también de guitarristas de referencia como el británico Mick Taylor, antiguo miembro de John Mayall's Bluesbreakers y The Rolling Stones, que participó en *Piedra Rodante* (Tonky Blues Band, 1992).[187]

También cabe destacar el singular caso del guitarrista Javier Vargas (Madrid, 1958), formado musicalmente en Argentina, Venezuela y EE.UU. (Nashville y Los Ángeles). Vargas regresó a Madrid en 1977 y quedó gratamente sorprendido por su vitalidad y ambiente festivo, que resultaba un estímulo y una fuente de inspiración continua frente al mayor tedio que sentía en Los Ángeles (Aranda López, 2016; Neira, 2016). Tras trabajar con músicos de pop y de rock como Salvador Domínguez, Miguel Ríos y Joaquín Sabina, entre otros, a principios de los años 1990 formó su propia banda –Vargas Blues Band– y con ella alcanzó un reconocimiento internacional en el ámbito del blues-rock sin precedentes para un músico español asociado a esta música. En sus primeros discos –*All Around Blues* (1991), *Madrid-Memphis* (1992), *Blues Latino* (1994) y *Texas Tango* (1995)– Vargas puso de manifiesto las principales características de su estilo y orientación: una propuesta moderadamente ecléctica dentro del marco del blues-rock, con influencias del funk, el hard rock y los ritmos "latinos"; una destacada proyección internacional, marcada por referencias dialógicas a ciudades y estados de referencia (como Memphis, Texas y el propio Madrid), así como por la colaboración de músicos extranjeros; y una especie de marca personal, identificada con su propia composición instrumental "Blues Latino" (interpretada posteriormente por el guitarrista mexicano Carlos Santana).

Especialmente relevantes, desde nuestra perspectiva, fueron las colaboraciones de los *bluesmen* Carey Bell y Louisiana Red ("One Day I Get Lucky" y "I'm Ready", *Madrid-Memphis*), y de Junior Wells ("Rock Away The Blues", *Blues Latino*), así como la grabación de parte del disco *Texas Tango* en estudios de Austin y con la colaboración especial miembros de Double Trouble (Tommy Shannon: bajo; Chris Layton: batería; y Reese Wynans: teclado), la banda de acompañamiento de Stevie Ray Vaughan. Por una parte, las colaboraciones discográficas de Bell, Red y Wells ponen de manifiesto la dimensión receptiva de la escena de blues en Madrid y la articulación de diálogos interculturales de gran relevancia artística entre músicos madrileños y músicos afroamericanos representativos de la tradición original del blues.[188] Por otra, las grabaciones en Austin y las colaboraciones con músicos asociados a Stevie Ray Vaughan (clara fuente de inspiración de Javier Vargas y de otros músicos de la escena como Alex Caporuscio) ilustran la potencial multi-direccionalidad de los flujos socioculturales en la escena global del blues y apuntan hacia el vínculo interpersonal y artístico entre la escena de blues en Madrid y la escena de blues en Austin, que seguirá desarrollándose en décadas posteriores. Madrid no solo recibe y apropia elementos de diversos músicos de la

clase de ego o avidez mandó todo al traste". También señaló su voluntad de liderar y no ser un mero acompañante del líder: "[Armando Marcé y yo] decidimos que ya estaba bien de ser siempre los músicos de un cantante guitarrista. Decidimos hacer una banda donde el cantante fuera un instrumentista más como una armónica o un bajo. Es decir, que éramos los jefes" (E.P.p.22).

[187] Además, Tonky acompañó (al bajo) al legendario cantante-pianista de rock 'n' roll Jerry Lee Lewis y, posteriormente, al cantante-baterista afroamericano Buddy Miles, colaborador de Jimi Hendrix y residente en Texas desde 1997, con el que grabó *The Blues Side of Buddy Miles* (2000), y al cantante-armonicista de Port Arthur, TX, Paul Orta, asociado a la escena de blues de Antone's (Austin), con el que ha grabado *Pawn Shop Blues* (2008) y *Hard Times Blues* (2016).

[188] No obstante, la colaboración del cantante-armonicista afroamericano Junior Wells, conocido por su estilo vocal intensamente personal y callejero, resulta decepcionante porque apenas se le escucha salvo en breves intervenciones con la armónica.

tradición, sino que también hay músicos madrileños, como Vargas y el propio Tonky de la Peña, entre otros, que viajan a EE.UU. en tanto lugar de referencia para el blues, y establecen vínculos enriquecedores con músicos a los que admiran.

Sin embargo, si bien desde el exterior de la escena de blues en Madrid se ve a Javier Vargas como un referente incuestionable –incluso como alguien capaz de "hacer desde España blues con pasaporte internacional"; como "el único músico que ha logrado sacar en España al blues del reducido gueto de los seguidores especializados" (Puchades, s.f.)–, en el interior se pone en cuestión su misma pertenencia a la escena. En general, tanto por motivos estilísticos como por cuestiones relativas a su asociación con la industria musical tradicional y con distintos circuitos de música en directo, Vargas tiende a no formar parte de la conversación interna sobre la escena de blues madrileña. Cuando lo hace, suele ser como referente cuestionable de blues-rock, más identificado con el rock que con el blues. Por ello, ocupa una posición periférica en la escena, asociada a la frontera estilística más problemática (blues-rock) y caracterizada por un mayor éxito comercial y de público –lo cual le sitúa en lugares de interacción musical diferenciados de los más representativos de la escena. No obstante, Javier Vargas también ha trabajado con músicos destacados de la escena como el cantante estadounidense Jeff Espinoza (Red House), antiguo miembro de su banda (1992-1995), y Ñaco Goñi, entre otros.[189]



Doin' Our Kind (Malcolm Scarpa & Ñaco Goñi, 1991); *All Around Blues* (Vargas Blues Band, 1991); *Piedra Rodante* (Tonky Blues Band, 1992)

Desde el año 2000, la escena de blues en Madrid se ha expandido considerablemente con el desarrollo de grupos, músicos y discos, revelando nuevas formas de apropiación, diálogo e hibridación musical. Entre la notable variedad de propuestas y asociaciones musicales destaca la emergencia de ciertos músicos que, con la transformación generacional de la escena, han logrado convertirse en referentes "jóvenes" de la misma: el cantante-guitarrista Edu Bighands (o Edu Manazas), admirado por su expresividad y "autenticidad"; el popular grupo Los Reyes del K.O., formado por los músicos gallegos Adrián Costa y Marcos Coll; el cantante-armonicista Quique Gómez, líder de distintas formaciones y dinamizador de la escena por su asociación con músicos de blues de Chicago; y el cantante-guitarrista argentino José Luis Pardo, director de la Escuela de Blues de Madrid (2012) y también habitual colaborador de músicos extranjeros. Además, cabe destacar a otros músicos y grupos relevantes como Gaby Jogeix, The Downtown Alligators, Susan Santos, Alex Caporuscio, King Bee, The 44 Dealers, The Tremendous, César

[189] Conocido principalmente por su trabajo con el grupo Red House, el músico californiano Jeff Espinoza llegó a España en 1980 con el grupo No Justice, del que también formó parte David Gwynn. Coincidió con el guitarrista Francisco Simón en el grupo Flying Gallardos (donde también estuvo Steve Jordan) y posteriormente formó Red House con él. Sirvan estos detalles para ilustrar la constante asociación entre músicos locales (nacionales y extranjeros) en el contexto de la escena de blues en Madrid.

Crespo & The Pinball's Party, The Luckymakers, Pere Mallén, Sleepy Roosters, Disfrutones, Fernando Beiztegui, Danny del Toro, Juan Cruz y Oscar Linares, entre otros. Debido a su inmersión y desarrollo formativo en la escena, muchos de los músicos citados han tenido como referentes a músicos locales veteranos (Tonky de la Peña, Ñaco Goñi, Malcolm Scarpa, Fede Aguado, etc.), y sus trayectorias han supuesto una afirmación de lo aprendido en esos contextos (tipo de apropiación; repertorio; conexiones y vínculos interpersonales; etc.). No obstante, también han supuesto una contestación y una réplica negociada a los modos de hacer heredados, marcada por la búsqueda de un camino propio y la consolidación de una posición relativamente estable en la escena.

A lo largo de las décadas, la escena de blues ha adquirido un carácter intergeneracional y ha sido definida, más que por grupos fijos e inquebrantables, por asociaciones musicales constantes en torno a un lenguaje musical común, ya sea en proyectos diversos, directos o *jam sessions*. En conjunto, su sonido resulta de la apropiación e interpretación de los diversos subgéneros del *blues*; desde la autenticidad del *blues rural* a la potencia eléctrica de Chicago**,** pasando por la influencia guitarrera de Texas, la *sofisticación jazzy* de la costa oeste, y la particularidad de los ritmos y melodías de Nueva Orleans. Junto a ello aparecen también huellas de géneros emparentados (ragtime, jazz, rock 'n' roll y soul/funk). Además, los procesos dialógicos del desarrollo musical han ido revelando composiciones propias de músicos de blues locales que, si bien no superan cuantitativamente la reinterpretación de canciones de la tradición, sí reivindican la búsqueda de una identidad musical propia, marcada por la hibridación entre convenciones del blues como género global y formas de representación de la identidad madrileña, expresadas mediante un uso particular de la lengua castellana y de referencias socioculturales y espaciotemporales a la ciudad como contexto de producción y lugar de pertenencia.

En este sentido, destacamos una selección de composiciones de blues en castellano que afirman el anclaje local e identitario del género, que manifiestan un alto grado de apropiación musical y cultural del blues y que resignifican la tradición a través de procesos creativos de hibridación y traducción cultural: "Tronco de Madrid" (1992) y "Vagabundo" (1994) de Tonky de la Peña; "Quiero una explicación" (1987) y "Ese Ron Negrita" (1989) de Steve Jordan; "Vuelvo al foro" (2003) de Ñaco Goñi y "El Blues Ke Te Cuén" (Freire y Goñi, 2010); "Dejar el Blues de una vez" (2003) y "Peña, Peña, Peña" (2003) del cantante-guitarrista Kapo Alburquerque; y "Ni en la maleta ni en el alma", "La calle del ayer" (grabadas en 1999) y "Dices que no tengo *feeling*" (2006) de Fede Aguado. Desde unas coordenadas más periféricas, ilustrativas de la interconexión entre escenas, podemos mencionar "Cosas que le debo a Madrid" (2004), un blues de Miguel Ríos dedicado a Madrid, con Ñaco Goñi a la armónica; y "Negro como un blues" (1995), compuesta por Joaquín Sabina, Alejo Stivel (Tequila) y el guitarrista de blues argentino Claudio Gabis (pionero del blues y el rock argentino con el grupo Manal y residente en Madrid desde los años 1990) y grabada también con la colaboración de Goñi.[190]

[190] En los discos *Convocatoria I* (1995) y *Convocatoria II* (1997), donde se incluye "Negro como el blues", Gabis reunió a un gran número de músicos argentinos y españoles de pop-rock (Charly García, Fito Paéz, Andrés Calamaro, Alejo Stivel, Pedro Guerra, Joaquín Sabina, Coque Malla, etc.). Otras colaboraciones incluyen la participación del armonicista Osi Martínez ("Fuego y miedo", Ska-P, 2008) y la integración, desde 2016, de músicos como Pere Mallén, Adrián Costa, Dani Herrero, Sergio Bárez y Pablo Bárez en la banda del rapero El Langui (Juan Manuel Montilla). En el sentido contrario, destacan

Este tipo de composiciones plantean la idea de un "blues español", cuya propia existencia es afirmada y cuestionada por los participantes de la escena en función de las trayectorias y las producciones discográficas de los músicos representativos, así como del grado de apropiación del género. Músicos de referencia asociados al llamado "blues en castellano" (como Flaco Barral, Ñaco Goñi, Fede Aguado, Osi Martínez, Claudio Gabis y el propio Steve Jordan, entre otros) han reivindicado la necesidad de desarrollar una identidad propia en la tradición del blues. No obstante, la evolución de la escena –históricamente definida por un particular bilingüismo (inglés-castellano) con acento español– ha mostrado que prevalece cuantitativamente la interpretación de versiones en inglés.[191] Así, frente a la composición en castellano –vinculada a una identidad cultural más tradicional y "castiza"– se ha naturalizado el uso del inglés como lengua dominante del blues y como representación más cosmopolita de la identidad cultural madrileña. Analizaremos estas cuestiones en el apartado 5.2.

En lo que respecta a los lugares que definen la escena de blues, los años 1990 fueron especialmente relevantes por la apertura de diversos locales asociados y, en buena manera, definidos por el blues: Cotton Blues (1991-1994), Downtown (1993-2000), Kenny Bell (1995-1996), Beethoven Blues Bar (1996-2011), Vapor Blues (1997-2001) y Moe Club (1998). La apertura de este tipo de locales y el firme compromiso de los socios dirigentes con la programación de música en directo contribuyó a la reproducción cotidiana y a la expansión de la escena. A través de la producción de conciertos y *jam sessions*, estos locales ofrecieron nuevas oportunidades para el desarrollo y la profesionalización de la práctica musical, impulsando los encuentros entre músicos y aficionados que vivieron experiencias memorables en torno al blues y la socialización nocturna. No obstante, desgraciadamente para los aficionados, todos los locales salvo el Moe (que sigue siendo un referente para la música afroamericana) cerraron debido al agotamiento, los problemas económicos, las trabas burocrácticas y el envejecimiento de sus dirigentes, si bien permanecen vivos en la memoria y en las conversaciones de participantes comprometidos. Las historias de los lugares que cerraron ayudan a comprender la naturaleza de muchos locales de música en vivo, así como las dificultades y problemas a los que se enfrentan en Madrid. Tuvieron una motivación vocacional y emocional y operaron con un modelo de negocio comprometido y colaborativo que, pese al complicado balance económico, generó un conjunto de experiencias gratificantes y emocionantes, que forman parte importante de la identidad de cultural los participantes.[192]

---

las participaciones de Raimundo Amador en *Nada que perder* (Ñaco Goñi y los Bluescavidas, 2003) y de la cantante Miren Iza (del grupo *indie* Tulsa) en la canción "The Break" (Gatos Bizcos, 2014).

[191] Generalmente, el inglés de las canciones del blues en Madrid no es el inglés de un afroamericano, ni el de un estadounidense blanco, ni el de un británico, sino el de un español que, frecuentemente en oposición a su lengua cotidiana, adopta el inglés como lengua de la canción. Se habla inglés como una "forma nueva de lenguaje internacional" y en "una variedad de formas quebradas del inglés" (Hall, 1991: 28), en la que resuenan acentos locales que evidencian diversas formas de apropiación verbal y musical.

[192] Los testimonios de José Antonio Muñoz "Jopo" (Cotton Blues), David Menor (Vapor Blues) y Javier Minguela (Kenny Bell) ilustran el carácter aventurero o emprendedor de la programación de música en vivo, e inciden en el contraste entre las extraordinarias experiencias socioculturales vividas y el complicado balance económico. Jopo (E.B.tlf.27) explicó que el Cotton Blues surgió como un local de amigos en Vallecas. Como aficionados y, en algunos casos, músicos *amateurs*, los tres socios apreciaban el blues por su sonido, historia e interpretación en vivo. La actuación del *bluesman* Carey Bell en 1992 supuso un evento especial, donde todos los implicados (Carey Bell, la banda de acompañamiento y el propio bar) aceptaron rebajar sus expectativas económicas para construir y disfrutar colectivamente de una experiencia musical significativa. La aventura llegó a su fin por problemas con los vecinos derivados del ruido y el tránsito de gente, así como por la necesidad de hacer obras en el local para ajustarse a la

El Beethoven Blues Bar, en activo durante 15 años e identificado con socios-trabajadores como Jose "Beethoven" y Paco "Beethoven", alcanzó un estatus emblemático en la escena y, junto a La Coquette Blues Bar, era considerado el principal lugar de blues en Madrid. Situado al nordeste de Madrid, en el barrio de Pueblo Nuevo, el Beethoven era un local espacioso (en comparación con los del centro), caracterizado por el ambiente distendido y la "buena" música (blues, rock y, en menor medida, country). Sirvió de punto de encuentro para músicos y aficionados de distintas generaciones, de catalizador de nuevas formaciones musicales y también de lugar de grabación de discos de blues.[193] Facilitó la integración de nuevos participantes en la escena, algunos de los cuales acudieron inicialmente como espectadores y terminaron siendo músicos de blues (en buena medida, a través de la participación en *jam sessions*). De esta manera, el Beethoven Blues Bar estimuló decisivamente el sentimiento de pertenencia de los participantes y se convirtió en un hogar para músicos y aficionados, que siguen recordándolo con especial cariño y nostalgia. Como ejemplo del tipo de recuerdos rituales sobre la experiencia musical y sociocultural vivida, reproduzco el siguiente testimonio *online* del cantante-guitarrista y compositor Fede Aguado:

> El Beethoven se convirtió poco a poco para mí y otros, no solo en un sitio donde tocar, allí pasamos una gran parte de nuestras vidas. Allí bailamos, reímos, nos enamoramos, trabajamos, presentamos algunos discos, hicimos nuevos amigos y también lloramos por la marcha de algunos, hicimos proyectos, celebramos nuestros cumples, nocheviejas y también padecimos las consecuencias de la puñetera crisis. Beethoven ya no está pero para quienes tuvimos la suerte de vivirlo, siempre quedará en nuestra retina un bonito recuerdo del que fue el mejor garito de la ciudad (Fede Aguado, *Facebook*, 01/02/2015).

Esta declaración de luto virtual, realizada cuatro años después del cierre del Beethoven, ilustra el modo en que, junto a la idea del local como hogar y como refugio, encontramos también la asociación entre lugar, vida y experiencias grupales vinculadas a celebraciones periódicas y rituales. Por su parte, la mención a la "puñetera crisis" remarca las dificultades y pérdidas que ésta ha acarreado (incluyendo el cierre del "mejor garito de la ciudad"), y alude implícitamente a la situación de precariedad laboral en la que opera la escena de blues.[194]

La creación y desarrollo independiente de la Sociedad de Blues de Madrid (2012) y de la Escuela de Blues de Madrid (2011) ha puesto de manifiesto la capacidad de la escena de blues para generar mecanismos de reproducción específicos a través de procesos de asociacionismo, organización e institucionalización. Si bien la SBM y la EBM han contribuido a aumentar el número de participantes habituales, reforzando sus identidades *blueseras* y la

---

legislación. David Menor (E.B.onl.1) se refirió a la facilidad para programar música en vivo (dada la cantidad de bandas locales) y también a la escasa rentabilidad económica con un modelo (bastante generalizado) de entrada gratuita. "A pesar de todo", afirmó que "no cambiaría por nada" los "grandes momentos" vividos. En 2001, la junta municipal de Retiro le prohibió la celebración de actuaciones y, aunque Vapor Blues siguió abierto como bar hasta 2006, "la incompatibilidad de este tipo de local con la vida familiar" llevó a Menor cerrar el club. Javier Minguela (E.B.onl.5) explicó que, salvo la parte económica, la experiencia fue muy positiva: "Llevar la Kenny Bell Sala fue como estar en la fiesta de tu cumpleaños continuamente, a pesar del trabajo que conllevaba. (…) Fue una de las épocas más importante y gratificantes de mi vida". Sobre los motivos del cierre, se refirió al exceso de requisitos y normativas exigidas, así como a un cierto declive del público de música en directo.

[193] Los siguientes discos fueron grabados en el Beethoven: *Directamente* (Whiskey Tren, 1999), *Beethoven Hot Sessions Vol. 1* y *Vol. 2* (Edu Manazas & Whiskey Tren, 2004, 2009), *Blues Reunion* (Stevie Zee y Ñaco Goñi, 2010), *Blues Ke Te Cuén* (Xulián Freire y Ñaco Goñi, 2011), y gran parte de *Blues con los colegas Vol. II* (Goñi, 2012).

[194] Como causas del cierre del Beethoven Blues Bar, varios músicos se han referido al agotamiento de Jose "Beethoven", a los problemas económicos y la disminución de público.

conciencia colectiva de la escena, se trata de entidades de distinta naturaleza y orientación. La SBM es una organización sin ánimo de lucro formada por una junta directiva de voluntarios (aficionados comprometidos y músicos) y respaldada por aproximadamente 300 socios, cuyo objetivo principal es "divulgar y promocionar el blues a todos los niveles, recurriendo a la programación de todo tipo de actividades artísticas, educativas y sociales".[195] Por su parte, la EBM es una empresa privada que, a través de la enseñanza, busca difundir el blues y consolidar un modelo de negocio educativo que contribuye tanto a la formación de nuevos músicos como al sustento económico de sus profesores (músicos de la propia escena). Desde distintas perspectivas, la SBM y la EBM han contribuido a la celebración habitual de conciertos y *jam sessions* en la escena, a la producción de discos como *Los Blues de la Ciudad* (SBM, 2012) y *Madrid Blues Ghetto* (EBM, 2014), y a la organización de actividades de divulgación como *master-classes* y conferencias, además de exposiciones fotográficas y charlas en centros penitenciarios en el caso de la SBM. Junto a estas iniciativas cabe mencionar la creciente popularización del baile de blues, enseñado y practicado en academias y salas de baile *vintage* como Big Mama Swing Madrid (2012), Swing Maniacs (2014) y la escuela Caraban Music School (2018). Con el desarrollo de este tipo de iniciativas divulgativas se generan nuevos mecanismos de reproducción de la escena, todavía minoritaria y *underground*. Destaca por sus numerosas actividades semanales y por una creciente conciencia y organización colectiva, pero en su interior también se producen conflictos y tensiones habituales, aunque no siempre visibles, en torno a la competencia, la colaboración y la interpretación musical.



Captura 6. Post-cristalización de la escena de blues en Madrid

[195] http://www.sociedaddebluesdemadrid.com/find_us/ [Consulta: 09/04/2017]. El número de socios de la SBM ha oscilado desde su creación; a 31 de octubre de 2016 eran un total de 245 socios.

En la cartografía musical de la fase de post-cristalización se aprecia el aumento de lugares de interacción musical. Hay un total de 60 lugares: 15 inactivos y 45 activos.[196] La concentración de locales de música en vivo en la zona centro es todavía mayor que en la fase anterior y en la zona este se observa una mayor extensión hacia barrios como Ventas, Pueblo Nuevo y San Blas. Además, en los barrios de mayor poder adquisitivo, donde había salas de conciertos en fases anteriores (Recoletos, Castellana y Goya), ya no detectamos la presencia de este tipo de negocios musicales. La naturaleza de los lugares cartografiados es muy diversa. En la dimensión más próxima al blues es importante recordar la emergencia y cierre de locales históricos como Cotton Blues (1991-1994), Downtown (c.1993-2000), Vapor Blues (1997-2001), Beethoven Blues Bar (1996-2011) y Café Jazz Populart (1988-2016), y la continuidad de La Coquette Blues Bar (1984), que permanece como el principal referente. Por otra parte, se aprecia un crecimiento de locales definidos por distintos géneros (jazz, soul-funk, rock, etc.) y por el eclecticismo en la programación. También podemos destacar la relevancia y particularidad de la Taberna Alabanda (marcada con una estrella verde en el barrio de Embajadores), un bar que acoge regularmente conciertos y *jam sessions* organizados por la Sociedad de Blues de Madrid (2011). En el mapa también se aprecian iconos azules que representan lugares relevantes para la escena como la Escuela de Blues de Madrid (2012), situada en Carabanchel; el estudio de grabación Enfase (2004), en Puerta del Ángel; y la sede de la asociación de salas musicales La Noche en Vivo (2001).

La tabla de conciertos muestra el crecimiento de actuaciones destacadas por parte de músicos de blues (tanto negros como blancos), así como de músicos afroamericanos de géneros afines como el jazz, el rock y el soul/funk. Por su relación con el blues de Texas y la escena austinita, destacan las actuaciones del grupo Texas Tornados, presentado como "música de la frontera"; del cantante-armonicista estadounidense de origen mexicano Hook Herrera, que ha residido tanto en Austin como en Barcelona; y del *bluesman* de Louisiana Lazy Lester, vinculado tanto a la escena de Austin como a la escena madrileña, donde ha actuado en 2014, 2016 y 2017 de la mano del grupo Lazy Boots. Además, cabe remarcar la "habitual" presencia de Carey Bell y del cantante-guitarrista Eddie C. Campbell (ambos asociados al Chicago blues). Entre 2010 y 2012, Campbell colaboró con músicos madrileños e impulsó el desarrollo del grupo Gatos Bizcos. El listado se cierra con la llegada del año 2000, pues la muestra ofrecida es suficientemente representativa como para entender los procesos y tendencias dominantes de este periodo.

Post-cristalización de la escena de blues en Madrid (1990-2000)		
Actuaciones destacadas relacionadas con el blues (blues urbano; góspel; rhythm & blues; jazz moderno; blues-rock; soul-funk)		
1991	Clark Terry All-Stars and Oliver Jones; Max Roach Quartet; Lou Bennet	Colegio Mayor San Juan Evangelista
1991	Dolphin Blues Band; Bluesfalos; Caledonia Blues Band; Harmonica Coixa Blues Band	Colegio Mayor San Juan Evangelista (Festival de Blues Villa de Madrid)
1991	Texas Tornados	Sala Universal Sur (Leganés)
1991	Wilko Johnson	Revolver Club
1991	The Blues Brothers	Sala Canciller

[196] Los datos cuantitativos deben tomarse con cautela puesto que la contabilización de los locales activos ha sido más sencilla y cuantiosa que la de los inactivos.

1991	Eddie C. Campbell; Otis Grand & Dancekings; Vargas Blues Band; Big Mama & The Blues Messengers	Colegio Mayor San Juan Evangelista (II Festival de Blues)
1991	Conferencias-audiciones “Historia de los Espirituales y el Góspel” (Xavier Rekalde) e “Influencia de los Espirituales & Góspel en el Jazz” (Javier de Cambra)	Colegio Mayor San Juan Evangelista (I Festival Góspel & Negro Spirituals Caja Madrid)
1992	Louisiana Red & Bluebird + Ciro Fogliatta; Carey Bell Duo + Hot Dogs; Carey Bell Duo + Vargas Blues Band	Centro Cultural García Lorca (Festival de Blues de San Fernando de Henares)
1992	Carey Bell Duo & Bluebird	Colegio Mayor San Juan Evangelista; Sala Die Maüer; Cotton Blues
1992	Lazy Lester + Blue Sister	Sala Die Maüer
1992	John Mayall & Bluesbreakers	Sala Canciller
1992	B.B. King	Centro Cultural Conde Duque
1992	Nina Simone; Etta James & The Roots Band; Charles Brown Blues Band; B.B. King & The Robert Cray Band	Festival de Jazz de Madrid
1992	Chicago Blues Festival (Chick Willis, Luther “Houserocker” Johnson, Jerry McCain); II Festival Gospel & Negro Spirituals Caja Madrid	Colegio Mayor San Juan Evangelista
1992	Chuck Berry	Sala Aqualung
1993	Johnny Copeland Texas Blues Band; Eddie Clearwater Blues Band; Luther Allison Blues Band; Louisiana Red & Carey Bell Blues Band; Ali Farka Touré	Colegio Mayor San Juan Evangelista
1993	Carey Bell & Louisiana Red Blues Band	Discoteca La Argentina; Sala Canciller
1994	Vargas Blues Band (con Jeff Espinoza y Ñaco Goñi)	Colegio Mayor San Juan Evangelista (IV Muestra de Jazz y Blues de la Com. de Madrid)
1994	Lucky Peterson Blues Band; Tribute to Muddy Waters	Colegio Mayor San Juan Evangelista
1994	Charlie Musselwhite Blues Band	Colegio Mayor San Juan Evangelista
1995	Sugar Blue Blues Band; Clarence Gatemouth Brown Blues Band; Joe Louis Walker; III Festival de Negro Spirituals & Gospel Songs	Colegio Mayor San Juan Evangelista
1995	Koko Taylor	Círculo de Bellas Artes
1995	Otis Rush	Revolver Club
1996	Joe Guitar Hughes Texas Blues Band; Bob Margolin Blues Band; Phillip Walker Blues Band; John Hammond; Saffire (The Uppity Blues Women)	Colegio Mayor San Juan Evangelista
1997	Hook Herrera’s Austin Blues Band; Hot Fusion Blues (Velma Powel et al.); Carey Bell Blues Band; Long John Hunter & The Walking Catfish	Colegio Mayor San Juan Evangelista
1997	Herbie Hancock; Ronnie Earl; Jimmie Vaughan; Robert Cray; Keb’ Mo; Isaac Hayes; Ray Charles	Centro Cultural Conde Duque (Johnny Walker Music Festival)

1998	Smokey Wilson Blues Band; The New Orleans Olympia Brass Band; Charlie Musselwhite Band + Hook Herrera; Maceo Parker	Colegio Mayor San Juan Evangelista
1998	Raimundo Amador + B.B. King	Plaza de Toros de Las Ventas
1999	Billy Branch & The Sons of Blues; Vargas Blues Band + Larry McCray; Red House + Popa Chubby Band	Colegio Mayor San Juan Evangelista
2000	Siniestro Total (presentación disco *Historia del Blues*); Luther Guitar Jr. Johnson & The Magic Rockers	Colegio Mayor San Juan Evangelista

4.4.4. Conclusiones

Esta conceptualización musical y socio-histórica de la escena de blues en Madrid ha puesto de manifiesto la construcción gradual y colectiva de las escenas musicales en tanto contextos espaciotemporales glocales en torno a la experiencia musical. A partir de la subdivisión de la escena en tres fases de construcción interrelacionadas aunque cualitativamente distintas, este apartado explica la apropiación del blues en tanto género musical extraño (propio de la cultura afroamericana) y la consecuente cristalización de una escena especializada a través de procesos complejos y extensos, condicionados por aspectos contextuales de índole musical, sociocultural, económica y política.

Durante los orígenes del blues en España y en Madrid, el género formó parte importante de los procesos de modernización nacional que "contaminaron" la concepción cultural cerrada y autárquica que defendía el régimen franquista. No obstante, pese a su rol fundacional en el desarrollo histórico del jazz y el rock, la apropiación inicial del blues se produjo a partir de la mayor consolidación de las escenas del jazz y el pop-rock y de las hibridaciones musicales generadas. La cristalización de la escena conllevó el surgimiento y la interrelación entre músicos, públicos y promotores especializados, que –en contraste con la dependencia y el "sometimiento" histórico del blues– reivindicaron, a través de prácticas y discursos, la consideración del blues como un género autónomo capaz de definir una escena especializada. Como resultado de este proceso han surgido también nuevas composiciones de blues, que ilustran los procesos de hibridación musical e identitaria entre el blues como género global y la expresión e identidad local madrileña.

Por último, la fase de post-cristalización muestra una clara expansión cuantitativa de la escena, reflejada en la recepción de músicos afroamericanos, en la organización de festivales especializados y en el desarrollo de músicos locales en directo y en estudio. Cabe destacar la variabilidad e inestabilidad de los lugares de interacción musical a lo largo de los años, así como la apreciada continuidad de locales emblemáticos como La Coquette y la necesaria adaptación de músicos, promotores y aficionados a las dinámicas cambiantes de la escena. El aumento de la presencia del blues en el espacio urbano madrileño ha ido acompañado por una situación de precariedad laboral que se ha agudizado en el contexto de crisis económica y que contrasta con las narrativas sobre la efervescencia cultural de los años 1980. En este sentido, frente a la idea general de progreso colectivo en democracia, distintos músicos experimentados se han referido a un proceso de regresión respecto al cobro de cachés por ejercer de músicos profesionales y al valor social de la música. En ese escenario ambiguo, las habituales reflexiones sobre el estado de la escena de blues están marcadas por el énfasis en el creciente desarrollo de grupos,

festivales y asociaciones especializadas, por una parte, y por las limitaciones económicas y el deterioro de las condiciones laborales de los músicos, por otra.

Reproducido cotidianamente en la escena de blues en Madrid, este debate ha sido planteado por escrito por el destacado escritor y periodista musical Manuel López Poy (2016: 47) en un artículo sobre el blues en España, donde señala que "el blues español atraviesa por el mejor momento de su historia aunque tiene sus sombras". Poy se apoya en los testimonios de productores, aficionados y periodistas alternativos de blues, entre los que destacan, por su vinculación con Madrid, Javier Rodríguez, Ramón del Solo y Eugenio Moirón (de quienes hablaremos en mayor profundidad en el siguiente apartado). De sus aportaciones en el artículo cabe destacar la alusión a una preocupación creciente en la escena de blues: el hecho de que los festivales de blues (celebrados generalmente fuera de la ciudad de Madrid, si bien con la potencial participación de bandas madrileñas) programen e inviertan grandes sumas de dinero en contratar a músicos que no son representativos del género para un evento que, según su formulación, debería contribuir a la difusión del blues. En este sentido, Eugenio Moirón ha señalado críticamente que este tipo de programación "genera confusión entre el público (…) No estamos educando, estamos engañando" (*Ibíd.*).

Nos encontramos, por tanto, ante un panorama complejo en el que sobresale la tensión entre lo artístico y lo económico, en el que los aficionados comprometidos siguen debatiendo sobre la definición, el sentido y los límites del blues; sobre lo que López Poy (2016) ha descrito como "la eterna polémica de qué es blues y qué no". De esta manera, advertimos que los géneros musicales no remiten a categorías fijas e inamovibles sino, más bien, a construcciones musicales y socioculturales en permanente disputa, que conllevan la participación activa de distintos sectores de público con gustos, intereses y formas de apropiación diversas.

4.5. Contextos urbanos y música popular: las escenas de blues en Austin y Madrid

En los últimos años, Austin y Madrid se han caracterizado por dinámicas macroeconómicas y poblacionales notablemente diferenciadas o, incluso, directamente opuestas. El destacado crecimiento económico y poblacional de Austin ha contrastado con el contexto madrileño de crisis, en el que también se ha producido una desaceleración del crecimiento poblacional. En lo que respecta al desempleo, en 2015 y 2016 el área de Austin tuvo una tasa de paro del 3,6% y la Comunidad de Madrid del 16,5% (superando el 40% entre los menores de 25 años).[197] Indudablemente, estos datos han dibujado escenarios macro claramente contrapuestos. Los austinitas han estado y siguen estando principalmente preocupados por el imparable crecimiento de la ciudad y, con ello, por el impacto de las

[197] Según el censo estadounidense y el ayuntamiento de Austin (s.f., 2016a), su población en 2016 era más del doble que la de 1990. Solo en 2016 se registró un crecimiento poblacional del 2,9%. Según la revista *Forbes* (Carlyle, 2016), Austin es la ciudad de EE.UU. que más rápido creció económicamente en 2016. La población en Madrid ha disminuido durante los años centrales de la "crisis económica". Según los datos del Área de Gobierno de Economía y Hacienda, "en 2010 la ciudad de Madrid alcanza su nivel de población más alto para, a continuación, iniciar un descenso que tiene en 2011 y 2013 su máxima expresión" (s.f., 2016b), debido principalmente al regreso de inmigrantes a sus lugares de origen y a la emigración de jóvenes madrileños al extranjero (Villalba, 2015). En 2015 se produce una inflexión en la tendencia de decrecimiento y la población incrementa en 0,76%. Los datos sobre la tasa de desempleo en Austin han sido extraídos de la Oficina de Estadísticas Laborales de EE.UU. (s.f., 2016c); los de Madrid provienen de la Encuesta de Población Activa (s.f., 2016d).

diversas migraciones, las grandes inversiones económicas, las subidas de los alquileres, los impuestos de la propiedad y la gentrificación; en Madrid las preocupaciones más generalizadas han incluido el paro y la emigración juvenil, la extendida corrupción, los recortes y el problema de la vivienda, que ha alcanzado su expresión más dramática con los desahucios.



Austin, Texas, "la capital mundial de la música en vivo" (Foto: Ed Schipul)

Definida por una identidad progresista excepcional en el estado de Texas, Austin se ha consolidado regional, nacional e internacionalmente como un ejemplo de ciudad creativa y "post-industrial" (Florida, 2012; Long, 2010).[198] Además de la concentración histórica de instituciones gubernamentales, cabe destacar la importancia de diversos factores clave en su desarrollo contemporáneo y reconocimiento público: el enriquecedor influjo de estudiantes venidos de Texas y de otras partes de EE.UU. y del mundo, que ha contribuido poderosamente al crecimiento de la ciudad; el gran desarrollo de las industrias culturales, especialmente de la música, el cine y el sector tecnológico; la emergencia del ecologismo, vinculado a la defensa de las energías renovables, los espacios verdes, la calidad de vida y la comida "orgánica"; y, más recientemente, la organización de grandes eventos deportivos. En lo que respecta a los festivales de música, que han adquirido una relevancia global creciente en los últimos años, Austin es conocida por la celebración de eventos como *South by Southwest* (*SXSW*, 1987), *Austin City*

[198] Florida (2012: 339-341) pone a Austin como ejemplo exitoso de una comunidad creativa definida por la tecnología, el talento y la tolerancia. Sus argumentos han influido en la planificación de políticas públicas de Austin y de otras ciudades (Long, 2010: 55, 160, 162). Sin embargo, han sido criticados académicamente por su categorización excesivamente amplia de la "clase creativa", que no permite entender, por ejemplo, las diferencias entre trabajadores cualificados del sector tecnológico y músicos populares; y por la poca atención prestada a los aspectos negativos del "desarrollo creativo", a las desigualdades y a los movimientos de resistencia opuestos a la pérdida del "alma" de Austin.

Limits Festival (2002) y, en menor medida, *Austin Psych Fest* (2008) y *Eastside Kings Festival* (2013).[199]

Estos procesos han contribuido de manera decisiva a la construcción colectiva de la identidad cultural y urbana de Austin, generando una imagen de marca dinámica y pluridimensional asociada a distintos lemas, etiquetas o índices como "*Live Music Capital of the World*" ("capital mundial de la música en vivo", 1991), "*Sillicon Hills*" (años 1990) y "*Keep Austin Weird*" ("mantén Austin raro", 2000), posteriormente adoptado por otras ciudades estadounidenses como Portland (2003), Louisville (2005) e Indianápolis (2013). Así, los discursos sobre Austin han incidido en su carácter, en su capacidad para atraer y concentrar sedes del sector tecnológico (Apple, Google, eBay, IBM, etc.), y en la construcción y preservación de una identidad cultural alternativa, diferenciada de la norma y orgullosamente rara (en contraste con el resto de Texas y del sur estadounidense). En ese contexto, y ante los grandes cambios que afectan a la ciudad, han surgido voces en defensa del particular "alma" y sentido del lugar de Austin, así como movimientos de resistencia creativa a las fuerzas externas de grandes inversores, que tienden a una mayor homogeneización (Long, 2010).[200]

La historia de Madrid ha estado más vinculada a la industrialización que la de Austin, si bien la capital española –centro político, administrativo, cultural y financiero– no tiene "una personalidad fabril como la característica de otras urbes peninsulares como Barcelona o Bilbao" (Méndez, 2002: 340). La industrialización madrileña ha tenido un impacto duradero en la organización del territorio, la estructura urbana y las diferencias entre distintos barrios de la ciudad. Pero con el advenimiento global de la era post-industrial, la ciudad ha experimentado una profunda reestructuración, que ha transformado "tanto su fisonomía externa como su organización interna" (*Ibíd*.: 342-343).[201] Como otras ciudades crecientemente globales, Madrid se encuentra en una nueva fase de industrialización, "en la que se transforman de forma rápida y profunda algunos de [los] rasgos heredados del pasado para adaptarse al nuevo marco tecnológico, productivo y regulador asociado al capitalismo global" (*Ibíd*.: 343). Se trata de una fase compleja y ambigua, marcada por la desindustrialización, la consecuente pérdida y transformación del empleo (más centrado en el sector servicios), el potencial crecimiento de la

[199] El macro-festival SXSW se define por la confluencia multimedia (música, cine y medios digitales), su duración semanal y la visita de importantes personalidades (Barack Obama en 2016). Es un evento multitudinario de precios elevados para el público, donde mayoritariamente los músicos no reciben remuneración económica. Esta situación ha sido criticada por diversos músicos de la escena de blues, que se niegan a participar oficialmente, si bien participan en programaciones extraoficiales durante la semana del festival. Su reconocimiento en España ha sido creciente y en la revista *Ruta 66* lo han descrito como "el mejor festival del mundo", como un "evento diferente e inimitable" (Jet Lag, 2008: 36-37).

[200] Sobre el lema *Keep Austin Weird*, véase Wassenich (2007). Los músicos de blues y jazz tratan de mantener el carácter artístico de la ciudad, pero existe impotencia y resignación frente a los cambios. El saxofonista austinita Elias Haslanger señaló que ha superado las discusiones sobre el "viejo Austin", que la ciudad ha vendido su alma y que hay que aceptar el cambio o mudarse (*Facebook*, 28/05/2016).

[201] Históricamente, la industrialización se localizó en las zonas periféricas del sur y el este de la ciudad. No obstante, la progresiva desindustrialización ha conducido a pérdidas de empleo en los distritos de mayor tradición y densidad fabril (Usera, Arganzuela, Villaverde, Carabanchel, Puente de Vallecas, Vicálvaro y San Blas), mientras que el empleo ha crecido en distritos del centro y el norte de la ciudad (Salamanca, Retiro, Chamartín, Fuencarral-El Pardo, Hortaleza y Barajas) (Méndez, 2002: 342-346).

desigualdad social y la emergencia de nuevos modelos representativos del ideal de ciudad post-industrial y post-moderna.[202]

Política y culturalmente, Madrid ha atravesado un periodo especialmente convulso y conflictivo, marcado por la extendida crisis y por el auge de movimientos sociales de carácter reivindicativo como el 15-M, que ha tenido un fuerte impacto en los modos de entender y participar en la política y la vida en común. Estos procesos también han contribuido a (y a la vez han sido impulsados por) una mayor reflexión pública sobre el pasado reciente, el problemático presente y los posibles modos de afrontar el futuro. Además, la escena cultural ha estado marcada por las tensiones y dificultades provocadas por medidas legislativas polémicas como la subida del I.V.A. (del 8 al 21%) y la prohibición del acceso de menores en salas de concierto (bajo el pretexto de que venden alcohol). Así, se han alimentado también las discusiones sobre el modelo de ciudad al que se aspira. En lo que respecta a las condiciones medioambientales, Austin ha obtenido un notable reconocimiento público, llegando a situarse en los rankings de "ciudades verdes" en EE.UU. (Chief, 2009), mientras que la capital española ha alcanzado niveles avanzados de contaminación, incumpliendo los niveles de calidad del aire fijados por la OMS y obligando a tomar medidas regulatorias (EFE, 2016b).



"De Madrid al cielo", panorámica de la Gran Vía madrileña (Foto: Gran Vía Capital)

No obstante, pese a las claras diferencias y el contraste de sus dinámicas recientes, Austin y Madrid tienen también mucho en común y siguen siendo tremendamente atractivas tanto para la población local, como para migrantes nacionales e internacionales. Se trata de dos ciudades globales con un tamaño y localización similar en el centro de sus respectivos estados,

[202] Resulta llamativo y preocupante que el paradigma de ciudad post-moderna, generalmente identificado con Los Ángeles, conlleve un aumento de las desigualdades asociado al crecimiento de trabajos de alta y baja cualificación, así como un aumento de la gentrificación y del número de personas sin hogar –en Los Ángeles más de un tercio de estas personas tiene trabajo pero no puede permitirse pagar el coste de los alquileres (Abrahamson, 2014: 113-119).

que pese a los retos y dificultades reivindican con orgullo su vitalidad musical y sociocultural.[203] Su posición e importancia, tanto en sus respectivos estados como en el entramado de ciudades globales, hace que Austin y Madrid puedan verse como núcleos urbanos que albergan una variedad de escenas musicales, localizadas geográficamente en la ciudad y, al mismo tiempo, en interacción translocal y virtual con otras escenas, poblaciones y culturas alrededor del mundo. En este sentido, podemos entender las escenas de blues estudiadas como contextos de experiencias musicales atravesados por fuerzas centrípetas y centrífugas que la modelan y reconfiguran, manteniéndola en constante movimiento.

Por una parte, las escenas estudiadas son centros de atracción poblacional, que reciben regularmente a una gran variedad de músicos y aficionados que, con distinto grado de implicación, se incorporan a su reproducción cotidiana. Las giras de conciertos, las colaboraciones musicales, el turismo y las migraciones tanto temporales como permanentes –frecuentemente asociadas a la búsqueda de oportunidades laborales (relacionadas o no con la profesión musical)– contribuyen decisivamente al dinamismo de las escenas de Austin y Madrid. De hecho, tanto Austin como Madrid destacan por la gran presencia de personas "de fuera" que, a menudo, convierten las capitales en sus hogares y las escenas de blues en sus contextos primarios de socialización y experiencia musical. En la escena de blues austinita encontramos a muchos músicos, tanto blancos como negros, de distintos pueblos y ciudades de Texas (Bastrop, La Grange, Emory, Houston, etc.); a otros de ciudades y estados del sur y del norte de EE.UU. (por ejemplo, Mississippi, Memphis, Vermont y Portland, respectivamente); y también a músicos extranjeros, tanto europeos como asiáticos. En la escena de blues madrileña participan músicos de distintas comunidades españolas (Catalunya, Castilla y León, Galicia, Andalucía y País Vasco, entre otras), así como de países europeos y americanos, y existen vínculos colaborativos con músicos de blues de otras escenas nacionales (como, por ejemplo, Barcelona y Sevilla) e internacionales (incluyendo Berlín, Londres y Buenos Aires, entre otras).

Por estos motivos, ser nativo de ciudades cosmopolitas como Austin y Madrid puede adquirir un valor especial para ciertos participantes de las escenas estudiadas. Por ejemplo, el veterano *bluesman* Matthew Robinson (Austin, 1948) afirmó su amor hacia su ciudad natal, expresando también su malestar por la escasa valoración y las dificultades económicas a las que deben hacer frente los músicos:

> Mucha gente de otras partes viene aquí y les va muy bien –eso está bien. Pero cuando has nacido y crecido aquí, es algo especial en sí mismo. (…) Ésta es la ciudad que quiero. Tan solo desearía poder hacer más. Supongo que realmente no les importa un músico pequeño o algo así, pero si en algún momento puedo hacer algo para ayudar sería fantástico. Creo que la ciudad tiene mucho potencial. Ojalá las familias de músicos pudieran estar en una posición como para ganarse la vida (E.P.p.10).

Robinson, que hasta hace poco ha combinado su actividad musical con distintos trabajos diurnos (siendo, durante 28 años, personal de mantenimiento de instituciones estatales), expresó

[203] Como señala Sassen (2005: 39), las ciudades globales y las redes que conforman son espacios definidos por el lugar –están insertos en localizaciones concretas y estratégicas– y también espacios trans-territoriales que conectan lugares que no están geográficamente próximos, pero que están intensamente conectados entre sí. Concentran sectores de liderazgo en el capital global y también poblaciones desfavorecidas crecientes, de manera que constituyen terrenos estratégicos donde convergen conflictos y contradicciones (*Ibíd.*). Madrid aparece en los *rankings* de ciudades globales (Abrahamson, 2014: 34), pero Sassen la ha descrito como una ciudad global debilitada por la deuda nacional (Ramírez, 2013).

con humildad su deseo de que los músicos locales y sus familias tengan un papel más relevante y un mayor reconocimiento en la ciudad.

No obstante, al mismo tiempo, la identidad local de ciudades como Austin y Madrid se define de manera más libre por las prácticas de aquellos que habitan la urbe. Esta idea se encuentra en el discurso del bajista madrileño Diego de la Torre. Preguntado por tres canciones para definir la escena de blues en Madrid, de la Torre explicó la elección de "No Fun" del cantante-guitarrista Nick Curran (asociado a la escena austinita y admirado por jóvenes músicos madrileños) relacionando la "mezcla bastarda (nada purista)" de estilos que él asocia a la canción con una idea plural de la identidad madrileña:

> Madrid [es] un sitio donde no importa mucho quién eres ni de dónde vienes porque madrileños son los que viven en Madrid. La letra [de "No Fun"] habla de un tema tristón: no hay diversión cuando te deja la novia y estás solo, ni cuando te dejas caer por los mismos sitios de siempre y ni eso te consuela. Madrid tiene sitios muy blues: Paseo de los melancólicos, Costanilla de los Desamparados… (E.C.onl.3).

Sus palabras ilustran el modo en que los sentidos atribuidos al blues –construidos a través de la apropiación musical especializada–, se relacionan y se funden con los sentidos, los lugares y las experiencias asociadas a Madrid en tanto ciudad de residencia.

Por otra parte, existen constantes movimientos hacia el exterior, emprendidos por la gente que regresa a sus lugares de residencia y por los propios músicos de las escenas estudiadas, que buscan bolos y realizan pequeñas giras o estancias en distintas partes de España, Europa y EE.UU.[204] En este tipo de relaciones, relativamente fluidas aunque limitadas por las dificultades económicas para viajar, destacan los vínculos entre las escenas de Austin y Madrid, evidenciados en colaboraciones como la del cantante-armonicista Greg Izor (residente en Austin) y el grupo madrileño King Bee, y la del *bluesman* Birdlegg y Javier Rodríguez (*Solo Blues*). También cabe destacar las colaboraciones del cantante-armonicista madrileño Quique Gómez con músicos de blues de Chicago, que han favorecido las visitas a Madrid de músicos afroamericanos como Taildragger, Jimmy Burns, Bob Stroger y John Primer, además de las de músicos blancos más jóvenes como Johnny Burgin y el guitarrista italiano Luca Giordano.

El dinamismo de las escenas de blues en Austin y Madrid es estimulado por la multiplicidad de movimientos y asociaciones colaborativas que aportan vitalidad, variabilidad y experiencias novedosas, contribuyendo a su carácter intercultural. Pero, de nuevo, pese a sus diferenciados contextos espaciotemporales, las escenas de blues en Austin y Madrid permanecen en una esfera cultural *underground* y minoritaria análoga, si bien la de Austin tiene un mayor reconocimiento simbólico a nivel global. Definidos por relaciones de amistad y familiaridad, así como de competitividad y rivalidad, los núcleos de las escenas estudiadas no solo se definen por prácticas comunes en torno a la experiencia musical urbana (como la asistencia a conciertos y *jam sessions*, la socialización nocturna y la interconexión *online*), sino que también cumplen un rol muy similar en sus respectivas ciudades: permanecen generalmente al margen de la cultura y la industria *mainstream*, pero son capaces de incidir en ella y

[204] Las actuaciones y pequeñas giras en localidades cercanas son relativamente habituales. En Madrid se viaja frecuentemente a comunidades como Catalunya, Navarra, Asturias y Canarias, entre otras. En Austin distinguimos entre actuaciones en localidades al sur de la ciudad (como Manchaca y Kyle) y giras emprendidas por el estado de Texas y hacia California. La participación de los músicos en escenas de otros países (Francia, Alemania, Reino Unido, España, EE.UU., etc.) es más excepcional y suele contar con la colaboración de músicos de los lugares de destino.

despliegan una presencia constante en la vida nocturna urbana –de la que depende, en buena medida, la carrera profesional, el estatus simbólico y la subsistencia económica de los músicos.

Para entender el estado actual y la reproducción cotidiana de las escenas de blues en Austin y Madrid desde una perspectiva histórica, recurriremos a la idea del "trabajo de la imaginación" en tanto elemento constitutivo principal de la subjetividad moderna, relacionado y transformado por los medios de comunicación y los movimientos migratorios (Appadurai, 2001: 19). Así, la imaginación es entendida como un hecho social, colectivo y proyectivo, que forma parte del trabajo mental cotidiano de la gente común y corriente, que "no es ni puramente emancipatorio ni enteramente disciplinado, sino que, en definitiva, es un espacio de disputas y negociaciones simbólicas mediante el que los individuos y los grupos buscan anexar lo global a sus propias prácticas de lo moderno" (*Ibíd.*: 20). En el caso de las escenas estudiadas, el trabajo de la imaginación implica la capacidad de los participantes para imaginar un género musical en sus distintas dimensiones; para imaginarse a sí mismo, en un proyecto reflexivo sobre el yo, como un músico de blues, incluso como un *bluesman* o *blueswoman*; y también para construir un imaginario común en el que conviven distintas formas de apropiación, diálogo e hibridación.

En el caso de Austin, la existencia actual de la escena de blues es muestra de la continuidad de una tradición musical y cultural propia del sur de EE.UU., que –estando originalmente anclada en la era de *Jim Crow*– ha evolucionado generacionalmente y ha atraído a participantes de diversos orígenes étnicos o "raciales". Por su parte, la actualidad de la escena de blues madrileña supone una culminación de la apropiación histórica de una música y cultura extraña; una operación que muestra que los textos ajenos y los contactos con otros "yos" constituyen una condición necesaria del desarrollo creador de la propia conciencia y expresión artística (Lotman, 1996: 42). Tanto en Austin como en Madrid asistimos a una construcción dialógica de la escena, marcada por la interacción musical, sociocultural y comunicativa entre los participantes presentes y otros músicos y representantes de la tradición del blues, situados en distintos tiempos y espacios, con los que se establecen relaciones con distintos grados de proximidad y distancia. Así, se entiende la idea de que "el desarrollo inmanente de la cultura no puede realizarse sin la constante afluencia de textos de afuera"; de que "la introducción de las estructuras culturales externas en el mundo interior de una cultura dada supone el establecimiento de un lenguaje común con ella", y de que "un aspecto esencial del contacto cultural está en la denominación del *partenaire*", que equivale a su inclusión en el mundo cultural propio y a la determinación de su puesto en nuestro cuadro del mundo (*Ibíd*.: 47-48).[205]

4.5.1. Características urbanas, transformación y gentrificación

Desde los primeros trabajos sobre geografía urbana a principios de siglo XX (Park, 1999; Weber, 1966; Wirth, 1938) hasta los planteamientos contemporáneos sobre las ciudades post-industriales (Bell, 2006), globales (Sassen, 2005) y creativas (Florida, 2012) afectadas por la gentrificación (Shaw, 2008; Zukin, 1987, 2000), las ciudades se han entendido como contextos complejos en permanente cambio, construidos en relación con los sistemas productivos dominantes y definidos por su dimensión material y simbólica. La ciudad era vista como un contexto de residencia con capacidad de incidir en la naturaleza y la vida de sus

[205] Los planteamientos dialógicos de Lotman son útiles para reflexionar tanto sobre músicos de contextos extraños a la tradición del blues como sobre músicos de contextos propios. En estos últimos hay una menor distancia respecto a la tradición, pero también intervienen factores de "raza", edad y/o clase social que influyen en el tipo de apropiación y relación cultural que se establece con otros músicos-*partenaires*.

habitantes puesto que, como señaló Robert Park (2014: xxvii), "si es cierto que el hombre hizo la ciudad, también lo es que la ciudad está haciendo al hombre", transformando sus modos de ser, sus relaciones interpersonales y sus estilos de vida.

Sociológicamente, las ciudades han sido definidas por su extensión y población, por su densidad, heterogeneidad y especialización laboral, así como por un tipo de relaciones sociales más impersonales que las de poblaciones más pequeñas (Abrahamson, 2014: 3-5). Empecemos, pues, señalando que, aunque puede sorprender por la experiencia urbana característica de ambas ciudades, Austin es un poco más grande en extensión que Madrid. Su superficie supera los 700 km^2 y la de Madrid apenas supera los 600 km^2. Además, Texas es considerablemente más grande que España: su superficie ronda los 700.000 km^2, mientras que la de España apenas supera los 500.000 km^2. Sin embargo, a pesar de su mayor tamaño, Austin y Texas tienen una población notablemente menor que Madrid y España: la de Austin –la onceava ciudad más poblada de EE.UU.– ronda el millón de habitantes, mientras que la población de Madrid –la ciudad más poblada de España– supera los tres millones. Por su parte, Texas tiene una población aproximada de 27 millones de habitantes y España de 46 millones. Por tanto, las densidades poblacionales de Austin y Texas son mucho menores que las de Madrid y España: la de Austin se aproxima a los 1400 habitantes por km^2, mientras que la de Madrid supera los 5000 habitantes por km^2; la de Texas está en torno a los 40 habitantes por km^2 y la de España ronda los 90 habitantes por km^2. En resumen, Austin es aproximadamente 100 km^2 más grande que Madrid, y Texas –el segundo estado de mayor superficie en EE.UU.– es 200.000 km^2 más grande que España. La densidad poblacional de Austin es 3.5 veces menor que la de Madrid, y la de Texas es menos de la mitad de la de España.

Estos datos sobre las superficies y las densidades poblacionales de Austin, Madrid, Texas y España nos permiten aproximarnos a su diferente constitución y organización, así como al tipo de experiencias de lugar que las caracterizan. La mayor dispersión poblacional de Austin y Texas se entiende en relación a la preponderancia de edificios bajos, así como a la mayor separación entre viviendas –que alcanza su máxima expresión en las zonas rurales de ranchos. Por su parte, la mayor concentración poblacional de Madrid y de España está en sintonía con la gran presencia de pisos residenciales y la proximidad entre vecinos, especialmente apreciable en el centro de Madrid. En consonancia con la organización urbana del sur de EE.UU., Austin está construida principalmente como una ciudad horizontal, si bien la zona de *downtown* (donde se concentran los rascacielos) y, más recientemente, la zona universitaria han crecido verticalmente de manera notable, todavía como excepción a la regla y como modelo de negocio rentable para empresas constructoras. Madrid, en cambio, se acerca mucho más al modelo intensivo de la ciudad vertical y las tradicionales corralas sirven como símbolo de un modelo de edificación de vecindad populosa que favorece la concentración poblacional.[206]

Estas características poblacionales tienen un impacto importante en el tipo de experiencias urbanas que caracteriza a una y otra ciudad. Basándome en mi propia experiencia

[206] Símbolos del Madrid tradicional, populoso y castizo, las corralas son viviendas diseñadas como casas de un corredor común, cuyos balcones dan a un patio interior. Aparecen representadas en películas españolas como *Surcos* (Nieves Conde, 1951), donde una familia humilde y migrante de la España rural se instala en una corrala de Lavapiés. Muchas corralas subsisten en las mismas "condiciones que tenía[n] históricamente: viviendas minúsculas, con falta de servicios, ventilación, etc. Malas condiciones que se agudizan con la edad de la edificación y de la población residente" (García Pérez, 2014). Actualmente, muchas están habitadas por población migrante extranjera.

como residente y paseante (o, si se quiere, *flâneur*) de ambas ciudades, cabe señalar que Austin sorprende por su tranquilidad ambiental y por el protagonismo de la vegetación y los espacios verdes, mientras que Madrid –pese a contar con espacios verdes de gran relevancia, como El Retiro o Madrid Río– se ajusta más fielmente a muchas de las características de las grandes urbes (las aglomeraciones, la prisa, la contaminación, el ruido, la ansiedad, etc.). En Austin el paseante de zonas residenciales se encuentra, a menudo, prácticamente solo por la calle; en Madrid debe sortear constantemente a otros viandantes para evitar chocar con ellos. Si en Austin, pese a considerarse una ciudad estadounidense apropiada para andar (*walk-friendly*), casi nadie pasea –los que más lo hacen son los que pasean a sus mascotas con ropa deportiva–, en Madrid hay mucha más costumbre de recorrer distancias considerables a pie, de callejear hasta sorprenderse y encontrar nuevos lugares. Sin duda, esto tiene que ver, además de con la densidad poblacional, con diferencias culturales. Así, hay que añadir que en Austin es habitual que los paseantes-residentes de un barrio se saluden con un gesto con la cabeza al cruzarse por la calle, incluso cuando no se conocen –cosa que no ocurre en Madrid. Ilustrativa de la hospitalidad sureña estadounidense, esta interacción social contribuye a que el visitante se sienta bienvenido e integrado en su nueva comunidad, si bien el saludo –en tanto gesto de cortesía– no conduce necesariamente a una interacción comunicativa más profunda.[207]

4.5.1.1. Austin

Un factor importante y llamativo (desde la perspectiva española) que, sin duda, ha influido en la mayor dispersión poblacional de Austin (y en general de las ciudades estadounidenses) es la particular organización y valoración de la zona centro (*downtown*) y el éxodo hacia zonas residenciales de las afueras (los "suburbios"). Si bien la estructura de Austin es fundamentalmente monocéntrica y *downtown* mantiene una posición fundamental como centro primario de servicios, negocios y edificios gubernamentales, se aprecian ciertos movimientos de éxodo suburbano, tanto residencial como recreativo, que contribuyen a la transformación de la ciudad y que plantean rasgos urbanos propios de los modelos de ciudad policéntrica como Los Ángeles. Las migraciones intra-urbanas en Austin están motivadas por problemas de asequibilidad económica (potenciados por la subida de los alquileres y del precio por metro cuadrado), así como por cuestiones de calidad de vida, vida familiar, seguridad y distinción socio-económica. En este sentido, el éxodo hacia las afueras por parte de un sector de la clase media y media-alta, generalmente blanca, relativamente joven y acomodada ha avanzado en relación al desarrollo de conglomerados tecnológicos y centros comerciales geográficamente periféricos que, como The Domain, producen nuevas versiones más elitistas y aisladas del "centro".[208]

En consonancia con las tendencias históricas estadounidenses de suburbanización y deterioro de zonas céntricas, es importante destacar que este tipo de desarrollo suburbano está frecuentemente ligado al deseo por poseer y disfrutar de una propiedad más grande o exclusiva,

[207] En su visita a Madrid (conversación personal, 01/08/2016), el cantante-armonicista afroamericano Birdlegg, residente en Austin, destacó en que la gente no te saludaba por la calle como sucede allí.

[208] Situado en el noroeste de Austin, The Domain es un centro comercial y residencial desarrollado en relación a la expansión del sector tecnológico y la suburbanización. Cuenta con grandes superficies comerciales, bancos, tiendas de lujo y cadenas de negocios y, para un sector de los habitantes, posibilita la experiencia del ocio urbano en un nuevo y seguro "centro", con las amenidades de *downtown* pero al margen de sus "incomodidades" y amenazas (aparcamiento, público universitario, pobreza, violencia...). La descripción popular de estos espacios como versiones "saneadas" o "higienizadas" ("*sanitized*") del centro es reveladora de los temores que afectan a la vida pública y a la búsqueda de exclusividad social.

más adecuada para la vida familiar, así como con un creciente menosprecio hacia *downtown* en tanto lugar asociado a las aglomeraciones, los problemas de aparcamiento, la "vulgaridad" de la fiesta universitaria, el peligro, la pobreza y la suciedad (literal y metafórica). Encontramos el ejemplo más significativo y representativo de esta consideración en la zona más comercial de la calle 6 (entre la calle Brazos y Red River), donde se concentran un gran número de clubs de música en vivo, salas de baile y discotecas –entre ellos varios que programan blues en directo, como Maggie Mae's (1978), Friends (2002) y Dizzy Rooster (2003). Conocida localmente como la "sucia sexta" ("*Dirty Sixth*"), esta animada calle sigue siendo una de las principales atracciones de la ciudad pero, aunque no hace tanto fue descrita como "el país de las maravillas para los amantes de la música en vivo" (Turley, 2000: 9), su valoración ha caído notablemente en los últimos años debido a las cuestiones mencionadas.[209] Además, la calle Red River, que en 2010 todavía estaba asociada al ocio de los públicos locales, también ha sufrido un notable deterioro. Si bien la mayoría de sus principales salas de conciertos siguen activas, la cantidad de público –especialmente local– y la frecuencia de las visitas ha disminuido, al tiempo que la presencia pública de personas sin hogar o por debajo del límite de la pobreza ha ganado protagonismo.[210]

Además, ciertos barrios históricos de Austin, situados en las proximidades de *downtown*, se han visto inmersos en conflictivos procesos de gentrificación que están transformando poderosamente la ciudad y la experiencia urbana.[211] El caso de East Austin es el más llamativo y relevante puesto que, como hemos visto, se trata de una zona de la ciudad históricamente segregada y marginal, asociada a la población y cultura afroamericana, así como a la cultura mexicana o hispana. Aproximadamente desde el año 2000, el barrio ha presenciado el desarrollo de proyectos urbanísticos marcados por la construcción de oficinas y complejos de apartamentos dirigidos a migrantes blancos de clase media-alta, atraídos por la proximidad respecto a *downtown* y por un creciente ambiente "bohemio" y hípster. La reputación marginal de East Austin está siendo explotada como reclamo turístico, recreativo y residencial. Por ejemplo, en su guía de vecindarios de Austin, la conocida y exitosa empresa global *Airbnb*, dedicada a facilitar el alquiler de apartamentos y viviendas, llama a East Austin (acotado en su zona central, estrictamente Central East Austin) "East Downtown" para enfatizar su proximidad al centro. Además, para diferenciarlo y representar su carácter singular, lo describe como un lugar de "estructuras trendy desgastadas" y "murales y locales descarados [que] otorgan al barrio un perfil artístico", y se refiere a la presencia de "talleres de materias primas (…) que dan un aire más resistente al barrio. Incluso se podría decir que parece un poco fuera de la ley".[212]

---

[209] Si bien, por el momento, el deterioro del centro de Austin no es alarmante (especialmente en comparación con los de otras grandes ciudades), las dinámicas de suburbanización y gentrificación están contribuyendo a cierto abandono social e institucional. A ello se añade el impacto de episodios de violencia como el tiroteo producido durante el festival SXSW de 2016, que han reavivado los debates sobre el modelo de desarrollo de *downtown*. Uno a evitar, según el conocido periodista Andy Langer (2016), es el de la calle Bourbon en Nueva Orleans –una especie de calle del pecado marcada por el consumo de alcohol, la música electrónica, la presencia de *strippers* y las despedidas de solteros.

[210] En el festival SXSW de 2014 fallecieron cuatro personas en un atropello por conducción temeraria en la calle Red River, que contribuyó a la degradación de la zona. En consonancia con ciertos estudios sobre el tema (Arnold, 2004), la presencia de personas sin hogar en el centro ha ido en aumento, especialmente en las aceras en torno a asociaciones caritativas, instituciones de salud y bibliotecas.

[211] Desde su emergencia en los años 1960, la gentrificación surgió como un proceso de transformación urbana significativo porque invertía o "corregía" el patrón dominante de migración intraurbana, definido por el movimiento desde los centros de las ciudades a los suburbios (Abrahamson, 2014: 86).

[212] https://www.airbnb.es/locations/austin/east-downtown [Consulta: 05/12/2016].

Sin embargo, frente a la celebración jovial y despreocupada del estado del barrio; de la transformación de lo previamente marginal en guay, *cool* y/o hípster, diversos ciudadanos, asociaciones, periodistas e investigadores han señalado que la gentrificación en East Austin está provocando el desplazamiento forzoso de residentes de larga duración (Busch, 2015; Long, 2010; Zehr, 2015).[213] Así, mientras que la población total de Austin aumenta cada año, la población afroamericana ha descendido en un 5,4% desde el año 2000 a 2010, en gran medida por la presión económica (Buchele, 2016), y actualmente está por debajo del 8%. Los principales temores de los ciudadanos que consideran East Austin su hogar y que se resisten a la gentrificación de *su* barrio giran en torno a la subida de los impuestos sobre la propiedad y a la preservación de su tradición y diversidad cultural, frente a la homogeneización urbanística que asocian a la gentrificación. Por ejemplo, el catedrático de arte John Yancey, afroamericano residente en East Austin, creó el mural "Rhapsody" (2003) en la calle 11 para conmemorar la tradición musical del barrio y "dejar una marca simbólica permanente ante el temor de que lo que estuvo no vaya a estar más" (Hix, 2016).



Parte del mural "Rhapsody" (East 11th St), diseñado por John Yancey en colaboración con Luis G. Alicea y Stephen B. Jones (Foto: Carol M. Highsmith, 2014).

Por su parte, el historiador y activista cultural afroamericano Harold McMillan siente que el crecimiento de Austin y los procesos de gentrificación hacen que el trabajo de preservación cultural que lleva realizando desde los años 1980 (tanto en East Austin como, durante un tiempo, en el barrio de Clarksville, en el lado oeste) sea más necesario que nunca para afrontar nuevos retos y necesidades. A través de su asociación cultural sin ánimo de lucro, Diverse Arts Culture Works, McMillan ha realizado una labor de producción y documentación fundamental en East Austin, impulsando su constitución en un distrito de herencia cultural

[213] El desplazamiento forzoso de población residente es una de las principales características de la gentrificación y se encuentra también en otros barrios de EE.UU. y Europa como Brooklyn (Zukin, 2000), Boyle Heights (Ahrens, 2015), Prenzlberg (Bernt y Holm, 2013) y la Morería (Sánchez Fuarrós, 2017).

afroamericana ("*Austin African American Cultural Heritage District*").[214] No obstante, el trabajo no resulta fácil. McMillan señala "hay una visión romántica de Austin como lugar moderno [*hip*], *cool* y liberal, pero que mucha gente que habla así no se compromete personalmente" (E.P.p.14). Tras haber trabajado con una variedad de instituciones y clubs, entre ellos el Victory Grill (1945), Kenny Dorham's Backyard (2005) y Longbranch Inn (1965-2016) (situados en la calle 11), McMillan admite que la labor de producción cultural en (East) Austin se ha hecho más complicada y desafiante (*Ibíd.*).[215] Cree en la posibilidad ideal de desarrollar formas de turismo cultural en East Austin con la ayuda de las instituciones municipales, pero explica que los problemas habituales de financiación se acrecientan debido al carácter étnico o "racial" que algunos le atribuyen:

> Si dices que lo que haces está basado en la cultura afroamericana, cierta gente del público y de los potenciales patrocinadores tienen la percepción y quizás asumen que solo tratas de dirigirte a la gente negra. Cuando hacen sus cuentas y miran la demografía ven que en Austin, Texas la población negra es menos del 10% (E.P.p.14).

En lugar de esta concepción cerrada de las diferentes culturas que conviven en Austin y en Texas, McMillan considera que la potencial promoción de East Austin como distrito cultural debería ir asociada a un mayor énfasis en "los atributos culturales indígenas de esta geografía y localización, más que en tratar de borrar sus etnicidades" (*Ibíd.*). "La verdad del asunto" –explicó– "es que estamos en el norte de México, históricamente. Mucho de lo que hay aquí es porque los mexicanos lo construyeron, porque la gente negra lo construyó cuando eran esclavos, y también los cowboys" (*Ibíd.*).

En consonancia con el desarrollo histórico de los servicios y las zonas de entretenimiento de East Austin, las áreas más afectadas por la gentrificación incluyen la calle 6 y sus alrededores, así como las calles 11 y 12. Sin duda, la calle East 6 es la que ha vivido una mayor transformación. Es prácticamente una sucesión de bares y clubs nocturnos, y constituye una extensión particular de la calle 6 a la altura del centro, si bien con un ambiente más relajado, hípster y, en cierta medida, exclusivo. Por su parte, en la calle 11 se han construido nuevos complejos de apartamentos, representativos de una planificación urbanística orientada hacia una mayor densidad poblacional y hacia la maximización de beneficios por parcela. Así, si bien ciertos clubs y lugares históricos del barrio como Victory Grill (1945), Texas Music Museum (1984) y Kenny Dorham's Backyard (2005) resisten, un edificio de apartamentos fue erigido donde solía estar el célebre club Charlie's Playhouse (1955-1970) y Longbranch Inn (1965-2016) ha cerrado recientemente por una orden de desahucio (Auber, 2016).[216] Además, el famoso restaurante Franklin's BBQ (2011), abierto en el edificio de su predecesor, Ben's Longbranch Bar-B-Que (dirigido desde 1971 por el afroamericano Ben Wash, nativo de Mississippi y residente de Austin desde finales de los años 1950) también ha adquirido un extraordinario éxito.

---

[214] Véase: http://www.diversearts.org/; http://www.aachd.org/index.php [Consulta: 05/12/2016].

[215] En 2014 McMillan vio peligrar su gestión del espacio al aire libre Kenny Dorham's Backyard, cuyo terreno es propiedad del ayuntamiento de Austin. Contó con el apoyo y la ayuda de la comunidad local y, finalmente, el contrato de alquiler fue renovado con la condición de que se acometieran ciertas reformas. Tras casi una década gestionando el espacio como sala de conciertos, Harold atribuyó las dificultades para renovar al creciente interés por gentrificar East Austin.

[216] La historia del local de Longbranch Inn (1965-2016) se remonta al año 1935, cuando fue abierto el bar Pike's Place tras la derogación de la Ley Seca (1920-1933). Después se llamó James Tavern (1950-1964) y, finalmente, Longbranch Inn en homenaje a la serie radiofónica y televisiva *Gunsmoke* (1952-1975).

Franklin's BBQ se ha convertido en uno de los principales reclamos turísticos de Austin: goza de una reputación magnífica por la calidad de la carne y su cuidada preparación, y llegar a comer es todo un reto, pues las colas diarias se forman desde primera hora de la mañana y la espera puede ser de varias horas.[217] Su fundador, el joven blanco Aaron Franklin, que dirige el negocio junto a su mujer Stacy, ha adquirido una reputación de "chef-estrella" –una especie de "héroe" mediático hecho a sí mismo, ejemplo modélico del emprendedurismo, que publica libros (Franklin y Mackay, 2015), participa en programas de televisión y mantiene su negocio relativamente pequeño, familiar y "auténtico". No obstante, el éxito de Franklin's en East Austin plantea también problemáticas significativas en el marco de la gentrificación y similitudes con los cambios históricos en la representación del blues y la música afroamericana. Generalmente, los clientes de Franklin's BBQ no acuden a East Austin por su interés en la historia cultural del barrio, ni tampoco suelen desarrollarlo durante la visita. Conducen hasta allí, hacen cola, comen y después se marchan. La experiencia forma parte de la tradicional competitividad que rodea a los restaurantes de barbacoa en Texas y no hay nada en Franklin's BBQ que te informe o te invite a conocer más sobre el barrio (pese a la proximidad de lugares históricos). De hecho, en mi propia experiencia en Franklin's me llamó la atención que el tipo de música que acompañó la larga espera de los clientes (que íbamos bebiendo cerveza y refrescos hasta alcanzar la puerta) estaba absolutamente dominada por el country & western (históricamente blanco) y, por tanto, no solo no representaba el vínculo del barrio con la música afroamericana, sino que tampoco daba muestra de la multiculturalidad de Texas.

Desde luego, ésta no es una tarea que necesariamente deba encomendársele a un restaurante de éxito, pero tampoco deben infravalorarse las potencialidades de un lugar hípervisible como Franklin's a la hora de dar a conocer un barrio histórico como East Austin. En su lugar, su constitución en un lugar eminentemente turístico, vinculado en cierta medida a la cultura hípster y marcado por una representación musical asociada a la imaginería arquetípica del country y el cowboy blanco, han contribuido a que la conexión con los residentes del barrio, especialmente los negros, y con su comunidad musical y cultural sea reducida. En este sentido, Franklin's contrasta poderosamente con su antecesora más longeva y menos exitosa, Ben's Longbranch Bar-B-Que, y con su propietario Ben Wash, "que creía en mantener vivas la historia y las raíces del barrio, y hablaba francamente de cualquier tema, desde los precios de la ternera hasta la integración ['racial']" (Busch, Bendele y Martin, 2007).[218] Salvando las distancias, la transformación de Ben's Long Branch Bar-B-Cue (1971-2011) en la mundialmente famosa Franklin's BBQ –cuyo reconocimiento global ha sido incluso comparado con el de Armadillo World Headquarters (Texas Monthly Staff, 2013)– remite y se asemeja a los cambios en la representación histórica del propio blues, ya que plantea una oposición entre viejo negro y joven blanco. En ella se asocia al viejo negro con la tradición comunitaria de una

[217] El gran éxito de Franklin's BBQ ha generado una cobertura mediática notable en medios locales (Vine, 2012) y nacionales (Fernandez, 2016). Los discursos periodísticos inciden en la historia personal de Aaron Franklin, en la trabajosa preparación diaria que exige un restaurante de barbacoa y en las horas de colas de espera para comer –los primeros clientes llegan sobre las ocho de la mañana, tres horas antes de que abra el local. La visita de Obama en 2014 es un hito recordado. El entonces presidente de EE.UU. se saltó la cola y, a cambio, invitó a comer a todos los clientes que estaba adelantando.

[218] En consonancia con las opiniones expresadas sobre la desegregación "racial", Wash señaló que los afroamericanos perdieron "sus raíces cuando llegó la integración" (Busch, Bendele y Martin, 2007). Destacó la variedad de negocios afroamericanos previos y, haciendo autocrítica, se refirió a la pérdida de muchos de ellos: "supongo que queríamos probar algo diferente y empezamos a gastar nuestro dinero en la parte oeste de I-35, y eso fue un error. Cuando empezamos a poner más dinero allí que en nuestro barrio perdimos nuestro negocio".

minoría y al joven blanco con la capacidad de traspasar mercados y fronteras hasta alcanzar un éxito comercial sin precedentes.

Finalmente, la calle 12 –especialmente en su intersección con la calle Chicon– ha experimentado un cambio significativo en apenas unos años y se identifica con la gentrificación del barrio (Hooks, Lopez, Randle, 2016). En cierta medida, la historia de la intersección de la calle 12 y la calle Chicón, que atraviesa la parte central de East Austin de norte a sur, simboliza la evolución sociocultural y económica de East Austin. Como el propio barrio, esta intersección atravesó tiempos de relativa prosperidad en el seno de una comunidad afroamericana esencialmente unida durante *Jim Crow*. Sin embargo, la problemática (pero ahora añorada) autosuficiencia comunitaria en tiempos de segregación dio paso a una fase de crisis profunda, marcada por el deterioro generalizado del barrio a causa de una multiplicidad de factores entre los que destacan la desegregación "racial", el éxodo poblacional y la crisis socio-económica. Inmersa en ese panorama, la intersección de las calles 12 y Chicon se convirtió en una de las zonas más marginales del barrio y de la ciudad. Fue asociada al tráfico de drogas, la prostitución y la delincuencia callejera, y en otras partes de la ciudad se recomendaba no ir a esa zona.

No obstante, entre los años 2010 y 2016, una serie de operaciones policiales, junto a la labor de organizaciones sociales sin ánimo de lucro y el impacto transformador de los procesos de gentrificación, condujeron a un cambio sustancial en el estado diario y la reputación de las calles 12 y Chicon, así como del propio East Austin (Díaz, 2014; Smith, 2012). En ese proceso, han abierto varios clubs de música en directo como Dozen Street (2014), King Bee Lounge (2014) y Big Easy Bar & Grill (c.2015), que programan blues con regularidad. Están alojados en el lugar de clubs afroamericanos históricos como Big Mary's, Alabama Club y George's Blues After Hours (previamente situados en la localización actual de Dozen Street), y The Legendary White Swan (donde se encuentra actualmente King Bee Lounge), así como en las proximidades de otros referentes inactivos como Sam's Showcase, Eastside Lounge y Flamingo Club. En marzo de 2016 no quedaba rastro visible de actividades delictivas, si bien parte de las connotaciones de marginalidad y peligro seguían presentes. Los locales citados convivían en un área singular caracterizada por la combinación de lugares y negocios tradicionales –como iglesias (Mission Possible Austin; Adam and Eve Garden Baptist Church; Simpson United Methodist Church), restaurantes (Sam's Barbeque, 1946; Galloway's Sandwich Shop), barberías (Marshall's Barber Shop; Ideal Barber Shop) y talleres mecánicos (JT's Body & Paint Shop y Mustang Paint & Body Shop)–, con salas de rock (como Badlands, que cerró poco más tarde) y nuevos negocios (como el espacio *co-working* Urban Co-Lab).

Sin duda, la gentrificación en torno a la intersección de las calles 12 y Chicon no ha sido, por el momento, tan intensa ni agresiva como en la calle 6, quizás por hallarse en un estado más incipiente. Además, la transformación de la zona ha adquirido un sentido más positivo, relacionado con la posibilidad de superar el deterioro y la marginalidad hasta recuperar el barrio y la esquina para la vida comunitaria. El periodista Michael Corcoran, por ejemplo, ha señalado que el mejor ejemplo de transformación positiva del barrio está en esta intersección: "no había más que traficantes de drogas y prostitución. Puedes decir que se ha gentrificado, pero está mejor de lo que solía" (Hix, 2016). Sin embargo, frente a la añorada autosuficiencia de East Austin durante el periodo de posguerra, el gran temor de los nativos y residentes de larga duración en East Austin, además de la presión económica, es que sus voces e iniciativas participativas queden excluidas por la lógica económica y de poder que domina la gentrificación. En este sentido, Creola Burns –una de las impulsoras del festival *Return &*

Discover 12th Street (“Regresa y descubre la calle 12”), celebrado por primera vez en septiembre de 2016– afirmó que veía cambio y crecimiento en el barrio pero que ellos (los afroamericanos locales) no estaban incluidos: “voy a quedarme aquí y a hacer lo que pueda para que seamos incluidos”, expresó. Convencidas de su misión, Burns y sus compañeras Ada Harden y Brenda Mims Malik, que se reúnen en el espacio Urban Co-Lab, afirmaron que “el espíritu sigue siendo fuerte” (McGlinchy, 2016).

Por último, es importante destacar brevemente el caso del distrito histórico de la calle Rainey (*Rainey Street Historic District*), situado en el sur-este de *downtown* y colindante con la autopista I-35, que establece la frontera con East Austin. La zona de Rainey Street fue diseñada en el siglo XIX como un barrio residencial para clases medias blancas. Sin embargo, a mediados del siglo XX el barrio se transformó en un lugar predominantemente hispano y de clase trabajadora como consecuencia del éxodo suburbano y el deterioro de las zonas adyacentes al centro. Sin llegar a adquirir la reputación marginal de East Austin, Rainey Street se convirtió en un hogar tranquilo para familias trabajadoras de descendencia hispana y, a pesar de intereses urbanísticos, siguió siéndolo hasta el año 2004, cuando el ayuntamiento recalificó el distrito incorporándolo al distrito financiero del centro (Carney, 2011; Feit, 2012). Esta operación pública estimuló la gentrificación de Rainey Street, que ha contribuido al desarrollo económico y a la popularidad creciente del barrio, cuyo paisaje urbano combina humildes casas tradicionales reconvertidas en bares, con complejos de apartamentos y hoteles representativos de un modelo de urbanización más densa, orientada a la maximización económica. En este proceso, numerosas familias han sido forzosamente desplazadas y el distrito de Rainey ha terminado convirtiéndose en uno de los grandes emblemas actuales de Austin.

Frente a las “sucias” calles 6 y Red River (dos grandes referentes de ocio nocturno en *downtown*), la calle Rainey se ha convertido en un lugar especialmente atractivo para jóvenes adultos de clase media que buscan un lugar de ocio agradable, limpio y “saneado” que, si bien tiene los mismos problemas de aparcamiento que el centro, destaca por su renovado ambiente *cool*, mezcla de antigüedad y modernidad. Así, el gradual deterioro de las calles 6 y Red River –consecuencia de la extensión de un imaginario caricaturesco que lo asocia al ruido, la fiesta universitaria desmedida y la presencia de personas sin hogar– y el simultáneo auge del distrito Rainey, en tanto patio de recreo “saludable”, conforman dos caras de la misma moneda. Nos informan sobre un tipo de actitud colectiva y urbana (en cierto modo similar al proceso de suburbanización) en la que sectores de ciertos grupos sociales prefieren distinguirse y reunirse en un entorno “ideal”, alejado de aquellos grupos sociales potencialmente amenazantes que los incomodan con sus prácticas más “desinhibidas” y “vulgares”.

4.5.1.2. Madrid

Madrid es una ciudad más monocéntrica que Austin. De hecho, su sistema metropolitano ha sido considerado un ejemplo del modelo monocéntrico, diferenciado del policentrismo asociado a Barcelona (Roca, Arellano y Moix, 2011). La estructura de Madrid remite a las de los trabajos clásicos de la escuela de sociología de Chicago, que definieron la ciudad a partir de un modelo de organización concéntrica en cuyo interior hay un potente núcleo sobre el que gravita la ciudad. Mientras que Austin representa un modelo de ciudad principalmente monocéntrica, pero con rasgos policéntricos asociados a la suburbanización y al desarrollo de conglomerados tecnológicos, en el caso de Madrid se ha cuestionado la relevancia

y autenticidad de sus "candidatos a subcentro" (*Ibíd.*: 319).[219] No obstante, cabe mencionar que en Madrid también encontramos movimientos de suburbanización residencial y deportiva de gran relevancia, que conllevan movimientos cotidianos de personas que trabajan y/o disfrutan del ocio en distintas zonas de la ciudad.

En el caso de los músicos de blues, ellos mismos tratan de acercar su música al máximo público posible, aprovechando las oportunidades de tocar en locales de municipios periféricos como la sala Pirata's Rock Wey (Alcorcón, c.2009), el restaurante Alfolí de la Sal (Torrelaguna) y el Kiosko Recreativo (Talamanca del Jarama, 2004), entre otros. En cualquier caso, como puede apreciarse en las cartografías, la mayoría de los lugares de interacción de las escenas de blues, tanto en Madrid como en Austin, están en una posición céntrica (aunque no necesariamente dentro de los límites formales del centro). Sin duda, la ubicación céntrica de los lugares de interacción musical facilita la asistencia del público, pero los gastos de alquiler, salarios, cachés y reformas también plantean complicados retos de supervivencia económica. En este sentido, diversos artículos periodísticos se han referido a la importancia sociocultural y económica de las salas de conciertos, así como a las dificultades económicas, legislativas y administrativas a las que deben hacer frente en Madrid (Gil, 2016; Peiró, 2016; Pérez Martín, 2016; Piñero, 2016). En ellos se emplean términos como "resistencia", "asfixia" o "discreto ahogo" para referirse al estado de las salas de la escena musical madrileña, y se incide en la necesidad de hacer una apuesta institucional por la cultura. En este proceso, Peiró (2016) se refiere a Austin como ejemplo de las posibilidades de convertir la música en "el motor económico de una ciudad".

Para entender las transformaciones urbanas en Madrid y su impacto en la escena musical, resulta interesante considerar la historia reciente del Café Central (Plaza del Ángel, 10; 1982). Imaginado y fundado por cinco jóvenes socios-amigos en el contexto de la Transición, el emblemático Café vio peligrar seriamente su continuidad en el año 2015 debido a la extinción de los alquileres de renta antigua (contemplada en la Ley de Arrendamientos Urbanos) que habían regulado hasta la fecha su contrato. El Café Central, principalmente a través de Gerardo Pérez (uno de los socios fundadores), comunicó públicamente que no podría hacer frente al incremento de gastos de alquiler y que se vería obligado a cerrar. De pronto, un asunto (*issue*) relativo a la escena musical madrileña y a la economía de la música en directo adquirió una presencia mediática considerable y absolutamente inusual en prensa y televisión, alcanzando el primer plano de la esfera pública mediatizada.

La gran circulación de la noticia sobre el anuncio de cierre del Café Central se debió, en buena medida, a su integración en una problemática mayor que afectaba "al menos, a 60.000 autónomos dueños de pequeños comercios en toda España y más de 100.000 empleados" (Otto, 2014). Finalmente, acogiéndose a una cláusula del contrato, el Café Central tuvo la oportunidad de prorrogar el acuerdo, y continuar su andadura en el centro de Madrid, al menos, hasta 2020. Pero, durante el tiempo en el que se pensó que el Central cerraba, se manifestaron públicamente una variedad de discursos sociales y periodísticos en torno a la historia, la cultura, la identidad, la memoria y la transformación urbana de Madrid. En primer lugar, cabe destacar la percepción

[219] Roca, Arellano y Moix (2011: 319) señalan que "la metrópoli madrileña viene caracterizada por una acusada macrocefalia" y que los candidatos a subcentro "muestran elementos de debilidad que permiten dudar de su papel de auténticos subcentros, aspecto que no ocurre en el caso del área metropolitana de Barcelona". Además, destacan que la ciudad policéntrica es más eficiente y sostenible, desde la perspectiva ambiental del consumo de suelo, que la monocéntrica.

de un sector del público de que el cierre del Café Central constituiría una dura y lamentable pérdida para la ciudad, así como una agresión a la cultura, especialmente en su asociación con el jazz y la música en vivo.[220] En este sentido, los comentarios realizados en la web de la campaña "Salvemos el Café Central" (donde participaron 33.836 firmantes) incidieron en el valor de la música en directo, así como en la inestimable y necesaria aportación del Central a la cultura y la identidad de Madrid. La usuaria María Ángeles Prieto, por ejemplo, escribió que sin el Café Central Madrid sería como un Madrid sin Rastro, sin Puerta del Sol, sin Retiro o sin Oso y Madroño, "un Madrid mutilado en su esencia". También abogó, como otros usuarios, por la necesidad de desarrollar políticas que favorezcan el mantenimiento de este tipo de lugares. Otros comentarios virtuales incidieron en el carácter patrimonial y en la necesidad sociocultural de disponer de lugares como el Café Central, y otros asociaron su anunciado cierre al avance del capitalismo y la homogeneización del centro.[221]



Fachada del emblemático Café Central, en la céntrica Plaza del Ángel, 10 (Foto: Javier González)

Frecuentemente, los discursos sobre la situación del Café Central hacia finales del año 2014 estuvieron impregnados de nostalgia y preocupación por el modelo de ciudad deseado. En cierta manera, aludieron a un "deterioro" del centro de Madrid, entendido en relación a la homogeneización y a la presencia de cadenas multinacionales; no como degradación física y abandono (como en el caso de muchas ciudades estadounidenses). También hubo críticas. Frente a la movilización virtual, el joven fotógrafo Jaime Massieu (colaborador habitual del Café Central) expresó a través de *Facebook* (02/01/2015) que lo verdaderamente importante, más allá de compartir artículos y campañas a través de las redes sociales, es apoyar la música en vivo *in situ*. Es decir, acudiendo físicamente al local con cierta regularidad. La importancia de

[220] El artículo de Miñana (2014), titulado "Desahuciados del jazz", ilustra con claridad la idea de agresión a la cultura y a la diversidad, pues el cierre se toma como un desahucio o un desalojo.

[221] La campaña y los comentarios pueden consultarse en el siguiente enlace: https://bit.ly/2JQjc38 [Consulta: 06/12/2016]. Ahí se destacan ciertos reconocimientos al club como su inclusión en la lista de los mejores clubs de jazz europeos (según la revista británica *Wire*, 1991) y en la lista con los 100 sitios para escuchar jazz en el mundo (elaborada por la prestigiosa revista estadounidense *Down Beat*, 2002).

acudir presencialmente a los conciertos de club, así como de acostumbrarse a pagar por la producción cultural, también fue remarcada por el cantante-guitarrista de blues Juanma Montero (2014), que lamentó la noticia y criticó la gestión de las autoridades municipales y nacionales del momento. No obstante, Montero expresó su distancia con respecto al "aire de distinción" que, en su opinión, se respira en el Café Central (opuesto a su identificación barrial con Carabanchel), así como respecto a la política de programación del club, que a su entender ha considerado el blues "un género menor".[222] Frente a la posición central (valga la redundancia) del Café Central, otros participantes de la escena lamentaron el hecho de que otras salas de concierto, en una posición más periférica, hayan tenido que sobrevivir o perecer sin el "privilegio" de la renta antigua y sin la misma resonancia mediática ni apoyo público.

Los casos de otros locales destacados de la escena madrileña y de la (sub)escena de blues, como el Café Berlín (c.1965-2016/2016-) y el Soul Station (2009-2013), también resultan interesantes para aproximarnos a la incerteza, imprevisibilidad y dificultad que caracteriza a la reproducción de la escena y a la economía de la música en directo en Madrid. El Café Berlín (C/Jacometrezo, 4), con una historia de más de 40 años (gestionados por distintos encargados) fue comprado por el magnate Harry Mohinani en una operación en la que adquirió también los dos bloques contiguos para construir un hotel de cuatro estrellas (Leal, 2015). El artículo de *El Mundo* resaltó que "el centro de Madrid está cambiando a marchas forzadas" debido a las inversiones crecientes de empresarios asiáticos (*Ibíd*.). Afortunadamente, pese a los lamentos y la tristeza del momento, el Café Berlín no tardó en reabrir en un local próximo (Costanilla de los Ángeles, 20), de manera que sigue siendo un activo de la escena musical, que acoge conciertos destacados de blues y de otros géneros.[223]

Por su parte, el responsable del Soul Station (Cuesta de Sto. Domingo, 22), una sala de conciertos de referencia por la organización de múltiples *jam sessions* (blues, jazz, soul-funk y pop-rock), se vio obligado a cerrar por una conjunción de motivos, entre los que sobresalen las trabas burocráticas relativas a la concesión de licencias de espectáculos y las dificultades económicas para obtener beneficios. Juan Luis García, técnico de sonido de la sala, además de músico, aficionado y conocedor de la escena musical madrileña, me explicó (E.P.p.35) que el encargado del club tuvo que hacer frente a un largo y arduo proceso burocrático con las autoridades municipales debido a discrepancias en el cálculo del aforo y, por consiguiente, en la adjudicación del tipo de licencia que solicitaba. Además, se refirió a los elevados gastos fijos a los que debía hacer frente el Soul Station: un alquiler mensual de 4700€, una remuneración fija para la banda contratada y los sueldos de los trabajadores (camareros, técnicos de sonido, relaciones públicas). "Juan Lou" incidió en la calidad musical de la programación del Soul Station, así como en su contribución a la cultura y al empleo, y abogó por un modelo público

[222] Definido y dedicado principalmente al jazz, el Central no ha programado a muchos músicos de blues, pero sí a algunos destacados como el armonicista Antonio Serrano, extraordinario por su amplitud genérica e hibridación musical (blues, jazz, flamenco, etc.); el cantante-guitarrista Gaby Jogeix, que colaboró con el músico afroamericano Kirk Fletcher; y el veterano guitarrista Francisco Simón (Red House; Mingo-Coloma-Simón Blues Express). Residente en Cataluña, Lluis Coloma ha sido un habitual del Café durante años y ha grabado un disco en directo, *7 Nights At Central* (2009). En los últimos años, la política de programación ha sido más aperturista y han actuado representantes de la escena del soul, también próximos al blues y al jazz, como Aurora García, Cosmosoul y Anaut. No obstante, la presencia de grupos de la escena de blues *per se* en el Central no ha aumentado.

[223] Destaca la programación de blues organizada por el argentino Jorge Biancotti, residente en Madrid desde 2005 y presidente de la Sociedad de Blues de Madrid (2012-2017), que ha propuesto encuentros novedosos entre músicos locales (*Berlin Blues Reunion*; *Harp Attack*; *Ladies in Blues*, etc).

que, en cierta medida, facilite la actividad de los locales de música en vivo. Admitió que la apuesta del encargado fue valiente y arriesgada, especialmente en un contexto de crisis económica, y se refirió a la notable disminución del ocio y, sobre todo, del consumo nocturno respecto a la época pre-crisis.

La gentrificación –y la discusión sobre el impacto transformador que ejerce en la ciudad y la cultura urbana– ha tenido una incidencia considerablemente mayor en Austin que en Madrid. Sin embargo, las referencias a la gentrificación en la capital española y el uso del término en España se han reproducido notablemente en los últimos años, tanto en los medios (Bernal Triviño, 2016; De la Cruz, 2012; Fanjul, 2013; Ortiz, 2016; Paterna, 2016; Villarino y Zuil, 2016) como en la academia (Checa-Artasu, 2011; Cucó Giner, 2013; García Pérez, 2014; Sequera Fernández, 2013). Traducida habitualmente por "aburguesamiento", y asociada al desarrollo de una burguesía bohemia, la gentrificación ha afectado especialmente a barrios céntricos de Madrid como Malasaña, Chueca, Lavapiés y Tetuán (ejemplo, este último, de cómo una zona relativamente periférica en términos geográficos va integrándose en un gran centro urbano a medida que éste se amplía). Se trata, sin duda, de una problemática compleja, que varía en función de la historia de cada barrio y que desborda nuestros objetivos, por lo que solamente nos ocuparemos brevemente de la situación en Malasaña y Lavapiés, dos de los barrios históricos más de moda en la capital.

Situados al norte y al sur del distrito centro, Malasaña y Lavapiés son referentes del ocio diurno y nocturno, de las actividades socioculturales y del turismo. Sus densidades poblacionales, como es propio del centro, son altas y también la demanda residencial y los alquileres. Malasaña tomó su nombre de Manuela Malasaña, una de las heroínas del levantamiento contra la invasión napoleónica de principios del siglo XIX, y en la segunda mitad del siglo XX fue asociado con la resistencia sociopolítica, el movimiento vecinal y la explosión cultural y musical de los años 1980 –fue un contexto clave en la emergencia de la "movida madrileña" (Del Val, 2014; Fouce, 2002; García Pérez, 2014). Actualmente, se considera el epicentro madrileño de la cultura hípster contemporánea, tremendamente popular como estética juvenil y modo de representación dominante y, al mismo tiempo, fervientemente criticada por su elitismo, individualismo y falta de implicación política (Fouce y Gómez-Pan, 2015; Lenore, 2014).[224] Por su parte, la historia de Lavapiés está vinculada a su condición de "arrabal del sur de la ciudad" (García Pérez, 2014); lugar de residencia de clases populares, punto de encuentro intercultural con tradiciones árabes y judías, y destino de inmigrantes nacionales y extranjeros –sobre todo africanos, asiáticos y latinoamericanos. Tradicionalmente, estos factores han contribuido al hacinamiento, la infravivienda y el chabolismo en el barrio. Durante la posguerra española, Lavapiés sufrió un profundo deterioro y llegó a adquirir una reputación marginal que se prolongaría en el tiempo y que, en cierta medida, pervive. No obstante, desde los años 1970, el barrio ha atraído a mucha población joven y ha sido asociado a movimientos sociales y vecinales. Así, mientras Malasaña se ha consolidado como un barrio *cool* y turístico, donde la gentrificación está más avanzada y la inmigración es principalmente europea o estadounidense (generalmente blanca y de clase media-alta), Lavapiés se toma como ejemplo de barrio

[224] Es importante recordar la distinción entre los hípsters originales (1940-1960) y los contemporáneos. Los primeros eran generalmente sujetos marginales por sus valores, estilo de vida y atracción por la cultura afroamericana; los segundos se han convertido en una subcultura dominante en el ámbito de las representaciones mediáticas y socioculturales, cuestionada por simular la rebeldía a través del consumo.

multicultural "amenazado" por la gentrificación (Pérez-Agote, Barañano y Tejerina, 2010; Sequera Fernández, 2013).[225]

Los procesos de gentrificación en Austin y Madrid presentan importantes diferencias, relacionadas con las características de ambas ciudades y con su relación con las escenas estudiadas. Caracterizado por la degradación y la revalorización, el proceso de gentrificación, ha sido más extremo en Austin que en Madrid. La historia del blues en la capital texana no puede entenderse sin la evolución de East Austin (su contexto de desarrollo) y, en última instancia, la gentrificación del barrio remite a la existencia oficial de un "Distrito Negro"; a una situación de aislamiento y discriminación sistemática de la población afroamericana, de la "gente del blues" (Baraka, 2002). Paradójicamente, el periodo posterior al movimiento de los derechos civiles está marcado por un deterioro y una marginalidad sin precedentes, y la gentrificación empieza cuando el barrio está totalmente devaluado. En los casos de Malasaña y Lavapiés, la gentrificación no se produce en una situación de semejante degradación y aislamiento. Hay problemas de habitabilidad asociados al tipo de vivienda, al ocio nocturno y a la inmigración, así como la situación de crisis nacional, pero ambos barrios cuentan con una popularidad y una afluencia social y turística consolidada. Además, mientras que la discusión de la gentrificación en Austin está frecuentemente asociada al impacto que ejerce sobre la escena musical urbana, en Madrid la reflexión de este tipo de transformaciones urbanas no suele ir acompañada por menciones específicas a la escena, si bien afectan indudablemente a su desarrollo.

Sin embargo, aunque la relación entre gentrificación y escena musical en Madrid esté por explorar, el trabajo cartográfico realizado permite reconocer transformaciones urbanas relevantes, vinculadas a la memoria cultural y la evolución del paisaje urbano madrileño. Lo que nos interesa subrayar como punto de partida es el devenir de ciertos locales de referencia, que se han transformado en comercios y negocios de distinta naturaleza. Uno de los más conocidos es el antiguo Teatro-Cine Salamanca (C/Conde Peñalver, 8; 1935-1987), donde actuó el legendario músico afroamericano Ray Charles en 1971. El edificio de tres plantas, exponente de la arquitectura racionalista, es hoy una tienda de la cadena de moda holandesa C&A. Por otra parte, el local donde estuvo situado el célebre Whisky Jazz (C/Marqués de Villamagna, 10; 1959-1971) está ocupado por Le Boutique Club, una discoteca que se presenta como novedosa y cosmopolita, capaz de integrar "la sofisticación del mundo de la moda, la vanguardia de la música electrónica y los mejores servicios de ocio nocturno".[226] En el espacio donde estuvo el Club Mónaco (C/Fundadores, 9) –"la sala selecta del barrio de Salamanca" que acogió la actuación de The Animals en 1964–, había un solar vació en el que se ha construido un edificio; la Sala Universal (Plaza de Manuel Becerra; 1986-1989), que acogió conciertos destacados como el del cantante-guitarrista afroamericano Bo Diddley, es hoy un gimnasio O2 Centro Wellness; y el edificio que albergó la Sala Jácara (C/Príncipe de Vergara, 90; 1986-1991), donde actuaron influyentes músicos como James Brown y Jerry Lee Lewis, acoge a una escuela de modelos. Mención aparte merece el caso del Teatro Albéniz (C/de la Paz, 11; 1945-2008), un lugar histórico en el que actuaron músicos de blues como Buddy Guy y Junior Wells, cuya

[225] Pese a celebración del multiculturalismo, en Lavapiés se observan formas de segregación residencial y recreativa, que también afectan a la dinámica de la escena de blues. Por ejemplo, los conciertos dominicales de la Sociedad de Blues en Madrid en la Taberna Alabanda (C/Miguel Servet, 15) no atraen, salvo excepciones, a la población africana y afro-española del barrio de Lavapiés –si bien los eventos son multiculturales por el encuentro de público español, europeo y latinoamericano.

[226] Le Boutique Club, web, véase: http://bit.ly/2siei3l [Consulta: 14/01/2017].

decadencia y cierre impulsó la creación de la Plataforma de Ayuda al Teatro Albéniz, centrada en lograr que el teatro sea declarado Bien de Interés Cultural.[227]

Estos últimos ejemplos sobre la evolución de ciertos lugares de interacción musical no pueden tomarse como representativos del conjunto de transformaciones urbanas que han moldeado la ciudad de Madrid y su escena musical. No obstante, resultan significativos porque apuntan hacia una serie de cambios en la cultura urbana contemporánea, donde el consumo masivo de moda, la imagen personal y el culto al cuerpo han adquirido una importancia central y creciente.[228] Sin duda, para los participantes habituales de la escena de blues –muchos de ellos comprometidos con la música en vivo desde hace años o, incluso, décadas–, la mera constatación de estos cambios supone en sí misma una triste noticia. En la necesaria operación de construir sentido, el cierre de locales de referencia tiende a relacionarse con cierta pérdida del valor y la importancia de la música en directo en la sociedad y entre la juventud –especialmente en su concepción como práctica cotidiana. Consideremos dos ejemplos.

El guitarrista madrileño J.b. Boni (E.C.onl.1) ha distinguido entre el modo de ser de los participantes veteranos de la escena madrileña y el de los más jóvenes. En su opinión, los primeros "nacieron en una época en que la música era algo importante y vital para su identidad"; acceder a ella era "bastante más difícil que en la actualidad, lo cual incrementaba el misterio y, por ello, el deseo".[229] Los segundos tienen "otra forma de socializarse", menos enérgica en los conciertos y marcada por "un cambio de costumbres, de ocio, en una sociedad claramente tecnológica, con exceso de información y escasez de valores y principios" (*Facebook*, 17/02/2016). "En cualquier caso", señaló a modo conclusivo, "no hay que rendirse [sino] continuar esta 'cruzada' por la noche y, en particular, por la Música en Vivo" (*Ibíd*.).[230] Por otra parte, el joven técnico de sonido Juan Luis García, enfatizando la importancia de la proximidad en la música en vivo, explicó con cierta indignación que muchos de sus amigos "no han visto jamás un concierto de cerca. A lo mejor han ido a un concierto de Coldplay en el [Estadio Vicente] Calderón o donde sea, pero para mí eso no es música en directo. Música en directo es ver la música viva" (E.P.p.35).[231] Además, señaló que "la música negra es muy abierta a transmitir energía en los dos sentidos, del escenario al público y del público al escenario, porque se juega mucho con intensidades", y se refirió a una mentalidad empresarial cortoplacista, según la cual se ponen precios de consumición excesivamente elevados, que terminan siendo contraproducentes.

---

[227] Eva Aladro, profesora-investigadora de la Universidad Complutense de Madrid, es la portavoz de la Plataforma que busca conservar el Teatro Albéniz, y ha escrito un libro sobre el movimiento ciudadano desarrollado a través del blog http://teatroalbeniz.blogspot.com.es (Aladro, 2016).

[228] Andreasson y Johansson (2014) abordan el *fitness* como un gran negocio global y un movimiento popular, diferenciado de los movimientos del siglo XX por su preocupación altamente individualizada.

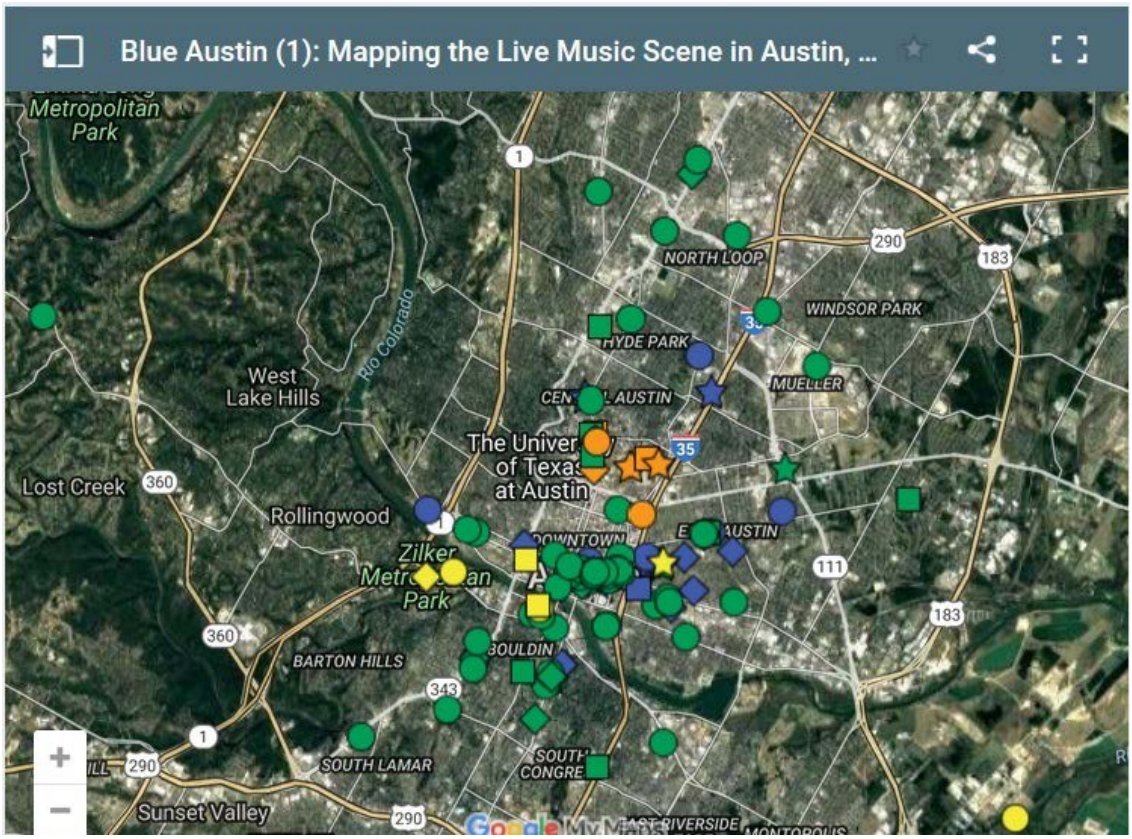
[229] Boni (E.C.onl.1) señaló que "tiempos atrás, el público de Blues ovacionaba a los músicos y luchaba por pedir un bis; desde hace unos cuantos años el público se conforma con lo que le den sin pedir más, aunque lo esté deseando. En este ambiente, no veo que el Blues vaya a generar inquietud alguna ante una sociedad adormilada". Además, asoció un mayor desarrollo tecnológico y una mayor calidad de vida a una mayor comodidad y pasividad social.

[230] Boni planteó esta reflexión (*Facebook*, 17/02/2016) mientras compartía la noticia "Madrid ha pasado de 125 salas de música a 40 después de tres décadas de la muerte de Tierno Galván" (EFE, 2016a).

[231] En su discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura, Bob Dylan (2016) destacó que –desde el punto de vista del músico– tocar ante 50 personas supone un mayor desafío que hacerlo ante 50.000: "50.000 tienen una imagen pública única [pero si hay 50] cada persona tiene una identidad individual y separada, un mundo en sí mismos. Pueden percibir las cosas más claramente. Tu honestidad y el modo en que se relaciona con la profundidad de tu talento son puestos a prueba".

4.5.2. Construcción y organización de las escenas de blues en Austin y Madrid

Las cartografías musicales representativas del estado actual de las escenas estudiadas (hasta 2018) nos permiten visualizar contextualmente la notable presencia y extensión de la música blues, así como su integración en clubs de música en vivo que no están específicamente dedicados al blues, sino que se identifican con distintos géneros (jazz; soul; funk; pop-rock; flamenco, etc.). De este modo, confirmamos que los mapas representan y, al mismo tiempo, trascienden la escena de blues en Madrid, evidenciando el solapamiento y la potencial interrelación de distintas (sub)escenas definidas por géneros musicales que comparten ciertos lugares comunes. En consonancia con el concepto de los "mundos del arte" (Becker, 2008), las distintas escenas musicales que conviven en Austin y Madrid –diferenciadas habitualmente por género o subgénero– tienen "relaciones cercanas y extensas con los mundos de los que tratan de distinguirse. Comparten fuentes de abastecimiento con otros mundos [musicales y culturales], reclutan personal de ellos, y compiten con ellos por el público y el apoyo financiero" (*Ibíd.*: 36). Así, debido a la semejanza de sus prácticas sociales, a los vínculos desarrollados entre participantes de unas y otras (sub)escenas y a la diversidad musical y cultural que albergan, las distintas (sub)escenas que conviven en Austin y Madrid constituyen un universo común cuantitativamente superior, fragmentado y desigual en su interior, pero fundamentalmente unitario si se observa desde una perspectiva macro (como en las capturas presentadas).



Captura de la cartografía musical sobre la escena de blues en Austin (lugares activos, 2018)

En las capturas se aprecia la gran concentración de lugares de interacción musical en las zonas centrales de ambas ciudades. Con prudencia, cabe reafirmar el carácter predominantemente monocéntrico de Austin y Madrid, especialmente de la capital española. El

downtown de Austin, formado por nueve distritos, tiene una superficie total de aproximadamente 3,89 km^2. En ella se encuentran la mayoría de lugares cartografiados, pero también hay lugares de referencia en todas las áreas colindantes. El distrito centro de Madrid, formado por seis barrios, tiene una superficie total de aproximadamente 5,22 km^2 y la concentración de lugares es todavía más pronunciada. No obstante, hay que recordar que hay lugares relevantes de la escena de blues situados más allá de los márgenes de las capturas (por ejemplo, Moontower Saloon en South Austin y Moe Club en la zona norte de Madrid), que no aparecen debido a la necesaria operación de aproximación escalar al objeto (véase Anexo 4).[232]



Captura de la cartografía musical sobre la escena de blues en Madrid (lugares activos, 2018)

En la cartografía de la escena de Austin hemos contabilizado 122 lugares activos; en la de Madrid 100. Este dato sugiere que hay más música en vivo y más interpretaciones de blues en la capital texana. Efectivamente, basándonos en la investigación, consideramos que puede afirmarse este tipo de superioridad cuantitativa de la escena musical austinita, más teniendo en cuenta las particularidades horarias de las actuaciones en una y otra ciudad. En Austin los conciertos tienden a empezar antes, tanto por la mañana como por la tarde-noche. Pensemos en dos ejemplos: las habituales actuaciones musicales a la hora del "*brunch*", que en el conocido restaurante Stubb's (calle Red River), por ejemplo, empiezan sobre las 10.30h.; y los horarios de actuación del club Antone's, que cada día acoge dos conciertos (el primero empieza entre las 18.30h. y las 19h. y el segundo entre las 21h. y a las 22h. Así, un concierto a las 23h tiende a considerarse un "*late show*", un espectáculo tardío en el que generalmente se espera una afluencia de público menor (que puede contribuir a crear una experiencia más íntima). En

[232] Hemos empleado *Google Maps* para medir la superficie de los centros de Austin y Madrid.

Madrid también hay actuaciones a mediodía, especialmente los domingos, pero no están tan normalizadas y, en general, tienden a empezar más tarde (por ejemplo, el concierto-*jam* de la SBM empieza a las 15h.). Por la noche los conciertos tienden a empezar entre las 21h. y las 23h. Estas diferencias programáticas apuntan a diferencias culturales, laborales y de estilo de vida entre Austin y Madrid. Pensamos que la organización del tiempo de la música en vivo en Austin hace que se puedan celebrar más conciertos que en Madrid y que potencialmente se toque más veces al día y a la semana, con las implicaciones artísticas y económicas que eso conlleva.[233]

Entre los lugares cartografiados encontramos locales de música en vivo de muy distinta naturaleza. Algunos se acercan al ideal de "hogar" y "refugio" para los participantes y otros se encuentran en el extremo opuesto –dar un concierto en ellos se asemeja más a un trámite laboral con situaciones desagradables, tensas o conflictivas. En Austin, donde la expresión "*home of the blues*" ("hogar del blues") ha servido para describir distintos lugares de referencia (principalmente Victory Grill y Antone's), la apropiación del lema está en disputa. En el cartel de la fachada del Victory Grill se afirma que es "el primer hogar del blues en Austin" y, efectivamente, Antone's ha incorporado la expresión como subtítulo de su nombre, declarando su identidad *bluesera* y reivindicando su especialización ("*Antone's. Home of the blues*"). No obstante, diversos músicos de la escena austinita han expresado su disconformidad con esta apropiación del lema como eslogan permanente de la marca Antone's. El veterano músico afroamericano Mel Davis, por ejemplo, señaló que Antone's fue un hogar del blues (entre otros) hasta poco después del fallecimiento de Clifford Antone, cuando el club "cambió su estilo" por motivos económicos, dejando de ser un "garito" específicamente de blues (E.P.p.13):

> Creo que programan blues todos los martes, pero el club ha cambiado de chaqueta. No es necesariamente lo que llamarías un *blues joint* [garito de blues], es una sala de música en vivo. Eso es porque, ahora, para permanecer en el negocio tienes que hacer algo que guste al público, algo por lo que estén dispuestos a pagar por ver. Ese título de "hogar del blues"… necesitan quitarlo. (…) El único lugar al que puedo poner esa etiqueta es el Victory Grill. Ahí es donde la música blues empezó realmente en esta ciudad. Desearía que volviese a la vida, por así decirlo (E.P.p.13).

Davis dijo abiertamente que Antone's debía retirar de su nombre el título de "*home of the blues*", nombró el club TC's Lounge (1978-2011) como candidato alternativo a tal reconocimiento y, finalmente, afirmó el valor simbólico del Victory Grill, expresando su deseo de que recobrase una actividad normalizada y estable. Ante la prolongada crisis del Victory Grill y el cierre de TC's Lounge, el club que más ha competido con Antone's por ser el "hogar del blues" ha sido The Skylark Lounge (2013), representado en el mapa con una estrella verde en el noreste. Dirigido por el entusiasta empresario blanco Johnny Latouf, que frecuentemente está en el bar disfrutando del espectáculo, mostrando su dedicación, ilusión y valoración de los músicos contratados, The Skylark Lounge es uno de los principales referentes de la escena de blues por su programación musical y por el tipo de experiencia que ofrece, habitualmente asociada a la autenticidad (Stith, 2014b). Constituye un lugar único en la escena de Austin,

[233] En principio, a mayores oportunidades de interpretar música en la escena, mayores son los ingresos económicos y las posibilidades de desarrollo artístico. No obstante, la presencia constante en escenarios de la escena no garantiza ni la evolución artística ni un balance económico plenamente satisfactorio. Consideremos el ejemplo del veterano saxofonista Mark "Kaz" Kazanoff, que en uno de sus conciertos dominicales señaló que ése era su séptimo bolo desde el jueves (cifra difícilmente alcanzable por la mayoría de músicos de blues madrileños) (conversación personal, 06/03/2016). Además, explicó que hacía mucho tiempo que no ensayaba con varias de las muchas bandas con las que toca habitualmente, lo cual dificultaba la introducción de cambios considerables en los correspondientes repertorios.

comprometido con músicos afroamericanos de referencia como los "legendarios" Margaret Wright, Blues Boy Hubbard y Miss Lavelle, así como con otros llegados desde otras zonas del país, como Soul Man Sam y Birdlegg, que han consolidado su presencia en la escena.[234]



Soul Man Sam actuando en The Skylark Lounge (Foto: Paul Safford, 2017)

Para comprender la asociación entre The Skylark y la experiencia de autenticidad en relación al blues y la música en vivo es preciso considerar, además de las actuaciones, sus características y su particular historia. Definido como bar de barrio y sala de música en vivo, el club está situado en un local que previamente alojó un almacén de madera para la construcción (*lumber yard*), un bar de barrio afroamericano (Airport Bar & Grill) y un singular "bar de lesbianas" llamado Bernadette's (Stith, 2014b). Fascinado por la cultura afroamericana local desde su infancia y adolescencia, LaTouf decidió fundar el club tras visitar el edificio y quedar encantado con el ambiente y la historia que percibía.[235] Se propuso crear un lugar de interacción musical capaz de preservar, homenajear y extender la herencia cultural del barrio, de "llenar un vacío para los nativos de East Austin alarmados por el modo en que los empresarios negros e hispanos estaban siendo desplazados del barrio", y también para atraer a migrantes y turistas en busca de una "experiencia auténtica de Austin" (*Ibíd.*).

[234] El calificativo "legendario" se aplica habitualmente a los músicos más veteranos, generalmente afroamericanos. The Skylark Lounge también acoge regularmente conciertos de otros músicos de la escena del este (East Side Blues Syndicate, Jose Ruiz, Oscar Ornelas, Jabo & Them Old Dogs, etc.), así como de músicos de jazz (Paul Kemplerer) y cantautores country/americana (Dickie Lee Erwin). Es la sede de la *jam session* mensual de la Sociedad de Blues de Austin (ABS)

[235] Como John Hammond y Clifford Antone, dos de los más influyentes productores y promotores blancos de música blues, Johnny LaTouf creció con una cuidadora negra, empleada por su familia, que influyó decisivamente en su interés por la cultura afroamericana (Stith, 2014b). La madre de Johnny (con seis hijos y sin pareja tras el abandono de su marido) contrató a la niñera Alice Mae Turner para que cuidase de los niños mientras ella trabajaba, de modo que ésta se convirtió en su "segunda madre" –en palabras de LaTouf, que recordó que Turner les enseñó la comunidad de East Austin (*Ibíd*). En los años 1970, siendo un adolescente, LaTouf asistió a clubs de la escena del este como Ernie's Chicken Shack, donde actuaban músicos como Blues Boy Hubbard y Miss Lavelle, que ahora actúan en su club.

Frente a la definición y orientación del club en función de un público objetivo homogéneo y definido *a priori* (fórmula que le aconsejaron otros empresarios), LaTouf –con la ayuda de su mujer y su hermano– optó por dirigirse a un público cultural y étnicamente diverso, que incluyese a afroamericanos, hispanos, blancos y gente de diversas orientaciones sexuales (*Ibíd*.). Antepuso su particular compromiso o "misión" de homenajear a East Austin al beneficio económico del negocio y ha sabido crear una atmósfera de club particularmente atractiva, definida por la música en directo, la experiencia de proximidad, la cálida y tenue luz de las velas, el mobiliario antiguo y la presencia de un agradable y concurrido patio trasero al aire libre.[236] Junto a ello, otros aspectos relevantes contribuyen a crear una atmósfera única, identificada con un "rollo *cool*" ("*cool vibe*") y *underground*: su localización periférica en lo que popularmente llaman "el lejano este" ("*far East Austin*"); el trato afable de los trabajadores; los precios populares; la decoración; e, incluso, el ofrecimiento gratuito de palomitas.[237] Por todos estos motivos, y por las experiencias vividas cotidianamente en el club, distintos músicos de la escena –principalmente vinculados a las sub-escenas del este y del sur de Austin– se refirieron a The Skylark Lounge como el actual "*home of the blues*" de la capital texana.

Ciertamente, el nuevo Antone's –refundado por varios socios inversores (entre los que destacan Susan Antone, hermana de Clifford, y el afamado músico Gary Clark Jr.)– ha renacido con gran fuerza, consolidando su marca a nivel global. Ésta se asienta sobre el legado y la incidencia histórica del club, que ha recuperado una programación de calidad centrada en el blues y con lugar para músicas afines.[238] No obstante, la identificación del nuevo Antone's como "hogar del blues" en Austin se ve considerablemente limitada por ciertos aspectos extra-musicales, relativos al lugar céntrico en el que se encuentra, al modelo de negocio del club y al público que participa (y que está ausente) en sus eventos musicales. La (re)localización de Antone's en el turístico y creciente *downtown* de Austin ha requerido una elevada y decidida inversión económica, que no está al alcance de la gran mayoría de lugares de blues y que ha influido decisivamente en el modo que esta nueva versión del club se presenta al público.[239] Sin duda, la ubicación en el centro de la ciudad, junto a la reconocida fama del club, favorece la afluencia del público y las visitas de migrantes y turistas regionales, nacionales e internacionales, que pueden reconocer en Antone's una atracción turística más de la ciudad. Además, su proximidad a hoteles exclusivos como The Westin Austin Downtown (situado justo enfrente), junto al hecho de haya que pagar entrada (al contrario que en 6th street) y de que las

[236] LaTouf ha explicado que quería "abrir algo que tuviese un sentido cultural para el barrio" (…) "Si el dinero llega, perfecto; si en dinero no llega… mi objetivo siempre ha sido poder decir 'si cubro gastos, estaré contento'", http://skylarkaustin.com/ [Consulta: 18/04/2018].

[237] En su auto-representación *online*, The Skylark afirma que hay una atmósfera "verdaderamente única" y que el club "está medio oculto, escondido y al final de un camino desconocido (si no os dijésemos donde está, nunca lo encontraríais", http://bit.ly/2LyaW57 [Consulta: 18/04/2018].

[238] En general, la programación de Antone's es más cambiante que la de Skylark, si bien hay ciertos eventos de larga duración como la *jam session* de blues, dirigida por Derek O'Brien. Los cambios en la programación vienen propiciados por el gran número de artistas de gira que actúan en el club. Localmente, el nuevo Antone's ha favorecido el desarrollo de músicos de blues emergentes, generalmente blancos, y también ha programado actuaciones relativamente habituales de veteranos músicos afroamericanos como Miss Lavelle, Matthew Robinson, Soul Man Sam y Jabo & The Old Dogs.

[239] Durante la etnografía presencial, distintos músicos de la escena se refirieron a los problemas de aparcamiento en el centro y a los elevados precios de las consumiciones en Antone's al explicar su escasa asistencia. La distancia entre los propietarios del club y muchos de los músicos que actúan en él quedó patente cuando un músico, respetuoso defensor de la contribución general de Antone's, se refirió a los dirigentes como "una panda de millonarios" (conversación personal no catalogada). Los discursos de otros músicos críticos también incidieron en la escasa participación del público afroamericano.

consumiciones tengan un precio elevado, favorece la presencia de públicos de mayor poder adquisitivo, generalmente blancos y adultos de edad avanzada.[240]

La observación participante realizada en Antone's me permitió comprobar la escasa asistencia de público a muchos de los conciertos de la tarde, a menudo realizados por músicos locales. En esa situación, un músico que actuaba semanalmente en el club señaló que al nuevo Antone's todavía le faltaba desarrollar un "rollo" propio ("*it needs to build its own vibe*") (conversación personal, 12/03/2016). Otro músico reconocido, que no acostumbraba a ser contratado en Antone's, expresó su descontento por la falta de público en el intermedio de un concierto en el que participaba como artista invitado: "¡No nos están haciendo ningún favor contratándonos para llenar su club vacío!", señaló con cierta incredulidad (conversación personal, 21/05/2016). Además, comprobé que el público de Antone's se incrementaba notablemente los fines de semana, especialmente durante parte de la segunda actuación (entre las 22h. y las 23h.), cuando el público –mayoritariamente representativo de una posición periférica en la escena– llegaba a llenar todo el espacio del club, aumentando considerablemente el ruido (en ocasiones por un perceptible desinterés en la interpretación) al tiempo que algunos lucían desenfadadamente un *souvenir* del club, como una gorra, que actuaba como signo de su presencia y participación en la escena. Aunque los carteles de actuaciones históricas que adornan las paredes de Antone's remiten directamente al blues y a los conciertos "míticos" en anteriores encarnaciones del club, su ambiente y actual estatus hace que muchos de los participantes del centro de la escena de blues tiendan a considerar que la experiencia musical *bluesera* es más "auténtica" en un lugar como Skylark Lounge –más popular, oscuro, comunitario y heterogéneo–, que en Antone's, cuya representación en los discursos más críticos se aproxima más a la de una gran corporación que a la de un *juke joint* tradicional de blues, típicamente familiar e integrado en la comunidad afroamericana.

En Madrid, los clubs que más se aproximan al ideal de "hogar del blues" son La Coquette Blues Bar (1984), conocido en la escena como "el templo del blues" y el Beethoven Blues Bar (1996-2011), el lugar más añorado y recordado de la escena. En lo que respecta a su localización, cabe afirmar la absoluta centralidad de La Coquette (representado en el mapa con una estrella en el mismo centro de Madrid) y la ubicación relativamente periférica que tuvo el Beethoven Blues Bar (situado en el este de la ciudad; visible en las cartografías musicales históricas). Sin duda, la céntrica ubicación de La Coquette –en un centro tan denso, poblado y dinámico como el madrileño– ha favorecido su continuidad y éxito durante más de tres décadas, así como a su proyección local, nacional e internacional. Prueba de ello es que, cuando hay actuaciones, el bar siempre tiene público, ya sea entre semana como, sobre todo, en fin de semana, cuando el acceso a la "cueva" subterránea se vuelve difícil por la acumulación de gente y por las reducidas dimensiones del local. También cabe destacar que, durante la investigación, el número de actuaciones semanales celebradas en La Coquette ha aumentado (de tres a la semana por parte un mismo grupo a cuatro de dos grupos distintos, más otras dos actuaciones posibles por parte de otro grupo).

Frente a otros lugares que luchan por atraer al público hasta su localización, La Coquette recibe público constantemente ("por castigo", como se dice popularmente), lo cual

[240] La exclusividad de hoteles como The Westin Austin Downtown se pone de manifiesto al comprobar que la pernoctación de una persona durante una noche supera los $300. (La consulta realizada el 25/04/2017 para reservar una habitación el 29/04/2017 mostró un precio mínimo de $370, cifra que se incrementaba, por los correspondientes impuestos, a $427.

facilita el balance económico. Así se entiende que, como he mencionado previamente, cuando empecé la investigación en Madrid La Coquette no anunciase sus actuaciones en internet: "La Coquette no publicita conciertos porque estando donde está no necesita anunciarse, siempre tiene gente ¡qué suerte!", me aclaró el experto informante Eugenio Moirón (email, 04/11/2011). En el caso del Beethoven Blues Bar, la situación fue la contraria –en el sentido de que el público de paso que acudía al lugar fue reduciéndose, si bien también había una pléyade de participantes implicados en la experiencia musical y sociocultural del club. Lamentablemente para los participantes, terminó cerrando por una combinación de agotamiento, decrecimiento de público y complicaciones económicas, incorporándose a una lista de clubs de referencia que han desaparecido del espacio urbano, pero que permanecen en la memoria de las escenas y ciudades.

4.5.2.1. Dependencia mutua, asociación y conflicto entre músicos, lugares y públicos

Observados desde la metodología etnográfica, los músicos, los lugares de interacción musical y los públicos de las escenas estudiadas mantienen una relación de asociación, dependencia mutua y conflicto. Por una parte, los músicos de la escena de blues dependen de los "garitos" para tocar frente al público y obtener ingresos económicos por su trabajo. Mayoritariamente, aspiran a profesionalizarse y "vivir de la música", y la remuneración de los bolos a realizar constituye, junto a las labores de enseñanza musical que muchos desempeñan, una forma básica de obtener ingresos a través de prácticas musicales. Además, tanto en Austin como en Madrid, muchos músicos de blues tienen o han tenido otros trabajos más estables que el de músico popular, que a menudo suponen la mayor parte de sus ganancias.[241]

Por otra parte, los garitos contratan a los músicos de blues (y a otro tipo de músicos) para construir la identidad particular de su local, atraer a públicos y obtener con ello ingresos y beneficios que les permitan mantener el negocio. Tradicionalmente, los propietarios y encargados de los locales han considerado la oferta musical como una inversión económica y un símbolo de distinción; pagaban a los músicos por su capacidad para atraer a públicos. El ejemplo expuesto (4.2.1.) de Johnny Holmes (fundador del Victory Grill) y el músico "de la casa" T.D. Bell resulta ilustrativo ya que, para promocionar su local y expandir el negocio, Holmes ofreció un trabajo musical fijo a Bell, que dejó su ocupación en la fábrica para aceptarlo. No obstante, frente a este modelo ideal –en el que los músicos ocupan un lugar central y son los locales quienes solicitan sus servicios y les remuneran dignamente por ello– la actualidad de las escenas estudiadas también muestra el modo en que, frecuentemente, son los músicos quienes acuden y piden tocar en los locales de la escena, donde algunos aceptan cachés que otros consideran indignos y perjudiciales para la profesionalización y el sustento económico del colectivo. Al mismo tiempo, los locales tienden a no realizar operaciones de búsqueda de talento, sino que tienen una actitud más receptiva, adaptada a la oferta que le presentan ciertos músicos, agentes y empresas promotoras con las que trabajan regularmente.

Los públicos de blues son necesarios tanto para los músicos como para los lugares de interacción musical, así como para la relación entre ambos. Distinguimos entre un tipo de público especializado y comprometido, situado en distintas posiciones en torno al centro de la escena, y un público periférico más numeroso pero cuya participación presencial y compromiso es mucho más débil. El encuentro de los conciertos constituye un ritual social festivo para

[241] Entre la variedad de trabajos desempeñados por los músicos observados: mecánico, celador, vigilante de seguridad, barrendero, pintor, estudiante, profesor, contable, técnico de sonido, *coach* e ingeniero. En cualquier caso, todos definen su identidad primaria por la música y no por el trabajo tradicional.

ambos tipos de público, reunidos por una variedad de motivos que remiten a la naturaleza social del ser humano, a la necesidad de salir e interactuar, evadirse, hablar, tomar algo y adentrarse en la música en directo. Así, advertimos de nuevo la contribución del blues a la construcción identitaria de los participantes de las escenas, donde el género musical común, compartido en la experiencia cotidiana de la música en vivo, sirve para potenciar vínculos intra-grupales y para diferenciarse de otros grupos, para experimentar el mundo y darle sentido. Por tanto, también los públicos necesitan a los músicos y a los lugares de interacción musical. Frente a la fiesta nocturna de discotecas y los grandes eventos musicales, el público habitual de las escenas de blues tiende a buscar una experiencia musical de proximidad con la música y los músicos, marcada por la autenticidad del directo, la prevalencia de relaciones interpersonales fluidas pero asentadas en el campo, y el conocimiento esencialmente común de una tradición musical como la del blues –que permite detectar y descubrir matices y variaciones estilísticas en la interpretación.

En las interacciones y relaciones cotidianas entre participantes de las escenas estudiadas predominan los sentimientos de bienvenida, celebración, evasión, amistad y fraternidad. Las metáforas familiares sobre la escena de blues y las alusiones a ella como comunidad son habituales tanto en Austin como Madrid, si bien en Austin se aprecia un mayor énfasis en la comunidad y en Madrid una mayor referencia a la familia. Entre la variedad de ejemplos destacamos la idea de la escena como "una gran familia", expresada por el baterista Carlos King Bee tras participar en un concierto-*jam* de la SBM (E.B.onl.44), y la descripción que Tonky de la Peña hizo de los músicos de blues como una "hermandad enorme en la que a veces parece que hay mucho ego y rivalidad, pero en el fondo hay un tremendo respeto entre todos y un gran apoyo los unos con los otros" (E.P.p.26). Tonky incidió en la cooperación entre músicos de blues, a pesar de la competencia existente, y atribuyó una mayor rivalidad a la cultura del rock. Por su parte, el músico texano Oscar Ornelas aludió a su integración y pertenencia a la comunidad de Austin explicando que, a veces, tiene "como ocho proyectos musicales en marcha": "Es gente divertida. Eso es lo que pienso de Austin [y de su escena musical], es una comunidad y todo el mundo se lleva bien".[242]

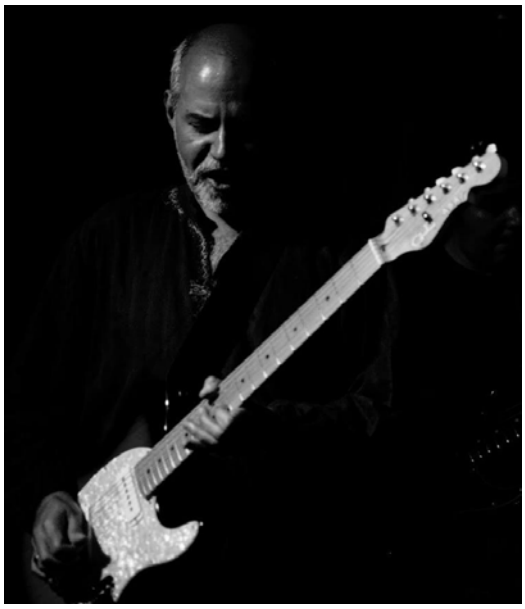
Además, cabe recordar un *post* del guitarrista madrileño J.b. Boni en el que, con agradecimiento, dedicó la canción "Midnight Communion" ("Comunión de medianoche"), del cantante texano Delbert McClinton (2005), a sus compañeros de escena musical:

> Va por toda la gente que hace las cosas agradables a otra gente. Por esos momentos de conexión en las noches, en una barra, con un amigo, conocido, extraño, camarero o cualquiera que lleve buen rollo. Por esas noches de *jam* en las que compartimos música unos con otros como niños pequeños que juegan en un parque... por tantas y tantas vivencias que van sucediendo noche tras noche voy a dedicar este temita a mis compañeros de correrías!!! GRACIAS POR ESOS RATOS!!! (J.b. Boni, *Facebook*, 10/12/2014.)

En su dedicatoria musical, Boni resalta el valor especial y la unicidad de los "momentos de conexión" vividos con otras personas, conocidas o no, en la experiencia compartida de la escena. Ésta aparece como un contexto cotidiano de acumulación de vivencias, socialización nocturna y disfrute desenfadado, donde se establecen vínculos importantes en las vidas, identidades y memorias de los participantes; donde la inmersión en la experiencia musical

[242] Cita extraída de una entrevista en vídeo a Oscar Ornelas, realizada por la cantante JJ Jones y compartida por ella en *Facebook*, 27/12/2016.

compartida y el juego de la interpretación remite a la diversión despreocupada y la inocencia de la infancia. El espíritu de comunión entre participantes de una escena musical, así como su vinculación con el blues, se encuentran también en la letra de la canción "Midnight Communion", por lo que resulta especialmente apropiada para su agradecimiento celebratorio.[243]



El veterano guitarrista madrileño J.b Boni (Foto: Boni)

También encontramos destacadas asociaciones entre músicos y locales de música en vivo que resultan extraordinarias por su inusual prolongación temporal. El caso del grupo austinita The Blues Specialists, formado en 1987 por los veteranos músicos afroamericanos T.D. Bell y Erbie Bowser, resulta especialmente llamativo. El cantante-armonicista Mel Davis, que tomó el relevo como líder del grupo tras el fallecimiento de sus compañeros y mentores, lleva tocando semanalmente en el conocido Continental Club de Austin desde 1988. The Blues Specialists, donde también toca Lawrence Bell (hijo de T.D.), actúan todos los viernes durante la "hora feliz" de 18.30 a 20.30h. y Mel Davis no duda en agradecer al propietario Steve Wertheimer (también dueño del club C-Boys Heart & Soul) su apoyo personal y compromiso con la música, correspondiéndole con la misma dedicación o lealtad:

> [Steve Wertheimer] apostó por The Blues Specialists desde el primer día. (…) Durante esa época yo tenía un trabajo bastante estresante y veía las actuaciones de los viernes como mi forma de liberar estrés. Era mi forma de salir del mundo y entrar en mi propio mundo. No hay nada como el Continental Club. Mucha gente ha querido influenciarme para que dejase el Continental Club y fuese a otro sitio a hacer lo mismo. Dije: "No, este tío se ha dedicado a nosotros, así que voy a devolverle la misma dedicación quedándome aquí" (E.P.p.13).

Davis describe la música como una forma de liberación existencial marcada por la evasión provisional de los problemas cotidianos –relacionados con el trabajo, el racismo y otros

[243] Consideremos el siguiente fragmento de la canción "Midnight Communion": "*A rag tag congregation is gathered at the bar* / *Searching for salvation for just an hour or two* / *While the jukebox in the corner, plays the blues* / *It's midnight communion, down on Second Avenue*; "una congregación variopinta está reunida en un bar / buscando la salvación durante una hora o dos / mientras en el tocadiscos de la esquina suena un blues / es la comunión de medianoche en la segunda avenida".

aspectos de la vida. Además, se refiere a la construcción de un mundo propio a través de la práctica musical y la socialización en el club y en la escena ("Era mi forma de salir del mundo y entrar en mi propio mundo"). Por su parte, el cantante-armonicista Mike Milligan, que ha dirigido la *jam session* de los lunes en Maggie Mae's (2006-2017), señaló: "¡Ha sido un placer para mí! Compartir escenario con nuevos músicos que se mudan a Austin, sorpresas inesperadas y músicos europeos que vienen a Austin para ir a las *jams*…" (Lowery, s.f.). Sobre la cuestión económica, Milligan explicó que muchos locales de la calle 6 no pagan a los músicos y que, por eso, se concentraban en Maggie Mae's y B.D. Riley's (E.P.p.6).

En Madrid también hay músicos que han desarrollado fuertes vínculos con lugares representativos de la escena. Con su blues band y con músicos invitados, Tonky de la Peña lleva tocando en La Coquette desde su apertura en 1984, si bien con una regularidad menor y más variable que la de los ejemplos planteados en Austin. Otros músicos madrileños más jóvenes, como el cantante-armonicista Quique Gómez, han desarrollado una contrastada trayectoria y asociación con ciertos lugares como Moe Club y La Coquette. Durante diez años (2002-2012), Quique dirigió la *jam session* semanal de blues del Moe, y desde 2012 dirige, junto The Trashtoes (Pablo Sanpa, Sergio Bárez y Pabló Bárez), la *jam session* dominical de La Coquette. Sin duda, estas experiencias de asociación prolongada han contribuido de manera decisiva a la formación de estos músicos, así como al progreso de su interpretación, a su desarrollo personal y a la consolidación de su posición simbólica en la escena.

No obstante, la participación y coexistencia en la escena musical también genera ciertas situaciones de tensión y conflicto entre músicos, entre músicos y lugares de interacción, entre músicos y públicos, y entre distintos públicos. Como causas de estas fricciones cabe mencionar, en primer lugar, la competencia generada en la búsqueda cotidiana de bolos. Aunque menos visible que otras dimensiones de las escenas, existe una disputa entre los músicos por conseguir actuar regularmente en los lugares de interacción musical, así como por gozar de la confianza y el reconocimiento de los programadores, del público y de asociaciones de referencia como las sociedades de blues.[244] Este tipo de competencia se entremezcla con relaciones interpersonales y cuestiones de poder, y se evidencia discursivamente en las valoraciones sobre la evolución de la escena, así como en el énfasis habitual en que "cada vez hay más bandas y menos locales donde tocar". Las tensiones y problemas entre músicos y locales están principalmente vinculadas a la remuneración económica, la gestión y el trato personal. Sirva de ejemplo general el testimonio del *bluesman* austinita Matthew Robinson: "la escena ha cambiado bastante [desde que empecé] porque han surgido distintos tipos de música. En lo que respecta a ser músico, todo ha aumentado salvo el sueldo, que ha bajado" (E.P.p.10). Diversos músicos y aficionados madrileños también han destacado el estancamiento y el descenso de los cachés cobrados por actuación, así como su rechazo a la práctica de tocar sin cobrar (también expresado por músicos de Austin), que entienden perjudica a todo el colectivo de músicos y a sus posibilidades de profesionalizarse.

La problemática gestión del ruido en el espacio urbano afecta tanto a las relaciones entre músicos y trabajadores de los locales de música en directo, como a las posibles tensiones entre músicos y públicos, así como entre distintos tipos de públicos. El nivel de volumen en los locales ha sido una preocupación constante en la escena madrileña debido a las restricciones

[244] Una de las estrategias más habituales para adquirir mayor presencia en la escena es participar en varios proyectos musicales, lo cual proporciona una mayor colaboración y alternancia en las actuaciones.

legislativas y al temor a quejas vecinales y penalizaciones institucionales (desde multas hasta retiradas de permisos). Es habitual que los trabajadores supervisen o controlen el volumen de los músicos, de manera que pueden producirse situaciones de conflicto que inciden en distintos aspectos de la actuación (el estilo, la compenetración del grupo, etc.). El veterano músico Flaco Barral se refirió a las restricciones de volumen como "un problema de vecinos", aludiendo al temor generalizado a represalias legales y económicas, a la naturalización de la vigilancia acústica y a los horarios de actuación tardíos (vinculados a los horarios laborales y al estilo de vida español):

> Los vecinos se quejan y, entonces, si no bajas el volumen al final te terminan cerrando el bar y metiéndote una multa. Hay muchos bares que sé que se escudan en eso para que tú toques bajito y no tener absolutamente ningún problema (…). No crear el problema porque, una vez que [lo] creas, te van a venir 50 a veces a decirte que está alto, aunque no esté alto. (…) No olvidemos que en España se actúa tarde, que no es el caso del resto de Europa. (…) Siempre empezamos a partir de las 22h; a las 22.30-23h. Quiere decir que ya molesta. (…) Creo que ese problema lo vamos a seguir teniendo mientras no cambien los horarios de actuación. Y quizás hasta cambiándolos ya estén acostumbrados a decirte que bajes el volumen (E.P.p.27).

El problema del volumen generado por las actuaciones musicales y sus públicos ha tenido una incidencia mucho menor en Austin, fundamentalmente por la diferente organización de la ciudad –existe un "distrito de entretenimiento" en el centro, hay menor concentración poblacional, etc. Sin embargo, con el notable crecimiento de la ciudad han surgido situaciones conflictivas en torno al ruido en la zona de *downtown*, que han afectado tanto a la calle Red River como a la calle 6. Consideremos el caso del club The Nook Amphitheater (2011), situado en el lugar de la calle 6 donde estuvo el célebre Black Cat Lounge (1985-2002) y, posteriormente, el emblemático mural "*Austin, Texas. Live Music Capital of The World!*", ahora reubicado dentro del nuevo local al aire libre.[245] En diciembre de 2016 el hotel Westin Austin Downtown, inaugurado en julio de 2015, denunció a The Nook Amphitheater "alegando que sus actuaciones de música en vivo sonaban demasiado altas y molestaban a sus huéspedes" (Theis, 2016). Esto generó reacciones de apoyo al club y, en ocasiones, también de oposición al hotel. Oscar Ornelas, cantante-pianista y saxofonista de la escena de blues, contó que llevaba tocando en The Nook Amphitheater varios años; que garantizaban dinero a las bandas y que cuidaban de los músicos: "la gente que mantiene en marcha la 'Capital de la Música' tiene todo mi respeto", resumió (*Facebook*, 29/12/2016).

Por su parte, Grego Anderson, nativo de Big Rapids, Michigan, residente en Austin y propietario de la tienda de blues *online* Mojo Hand, llamó directamente al boicot a los hoteles Westin:

> Debería daros vergüenza hoteles Westin, demandar a una pequeña sala de conciertos después de construir un hotel a su lado en *downtown* Austin… La ciudad es conocida como "capital mundial de la música en vivo". No podéis simplemente abusar de la gente y destruir su negocio y modo de vida porque podéis permitiros abogados. ¿Queréis una guerra en las redes sociales que no podéis ganar? (…) ¿Creéis que la música está

[245] Situado en la calle más turística de Austin, el mural de "capital mundial de la música en vivo" adquirió un papel de referencia en la representación e identidad de la ciudad. Desde una perspectiva sociocultural, la asociación de Austin con figuras musicales míticas como Stevie Ray Vaughan, Willie Nelson, Janis Joplin, Townes Van Zandt y Roky Erickson (cuyos rostros aparecen en el mural) resulta llamativa porque ninguno de ellos nació en Austin y porque todos son blancos.

> demasiado alta? Esperad a que varios millones de consumidores os digan "no, gracias" (Anderson, *Facebook*, 30/12/2016).

Indignado, Anderson mostró una actitud desafiante hacia los hoteles Westin. Apeló a la identidad cultural de Austin y dijo que ya era hora de impedir que "el gran capital transforme a Austin en una 'McCiudad' sin corazón" (*Ibíd.*). Sin embargo, el prestigioso periodista Michael Corcoran expresó su rechazo a que The Nook Amphitheater se aprovechara de la etiqueta de "sala de conciertos", cuando su programación de música en directo termina a las 22h. y hasta las 2h. hay *disc-jockeys* de música electrónica (*Facebook*, 29/12/2016). Generando un intenso debate, Corcoran insistió en que The Nook no tiene techo y, por tanto, el sonido se escapa hacia el hotel. Afirmó que el local era el peor tipo de sala de conciertos de la calle 6 y que lo que realmente "apestaría" sería que su comportamiento egoísta y desconsiderado perjudicara a salas que realmente producen música en vivo.

La gestión del volumen y el ruido también genera conflictos entre músicos y públicos y entre distintos tipos de públicos. Señaladas por músicos y aficionados comprometidos, estas tensiones se concentran en la disposición y el comportamiento del público durante las actuaciones; en su atención variable y en su capacidad para generar ruido al hablar y gritar. El veterano pianista afroamericano James Polk recordó la popularidad de la calle Guadalupe a la altura de UT durante los "días de los beatniks", lamentando que no hubiese nada así hoy en día:

> Había muchos clubs durante la [época de la] generación *beat*, cuando los clubs no tenían ni mesas ni sillas. Solamente tenían almohadas grandes por el suelo. La gente venía, se sentaba en el suelo y escuchaba música jazz. Eso creaba un ambiente donde estabas más en contacto con la gente. Era muy divertido. (…) Ahora la gente va a los clubs a reír y hablar, a emborracharse y a no prestar atención a la música; muy rara vez. El [club de jazz] Elephant Room es un claro ejemplo. He trabajado allí con mi nueva banda Centerpeace [y] la gente hace más ruido que la banda. Pero así es… (E.P.p.4).

En contraste con la mayor sintonía emocional que asocia con el público de la sub-escena folk-psicodélica, Polk se refirió con resignación al deterioro de las relaciones de proximidad entre músicos y públicos. Puso como ejemplo negativo al Elephant Room, uno de los pocos clubs de jazz de la ciudad, donde el público es –a pesar de todo– más respetuoso que en otros lugares.

El cantante-guitarrista Stevie Zee expresó su malestar con el ruido del público en ciertas actuaciones, distinguiendo entre dos sectores en función de su atención y respeto hacia los músicos:

> No me gusta y es peor aquí en España que en otros países. Es tratar a la música como fondo, como si fuera un DJ. (…) En el [Café] Populart, muchas veces, una parte del desafío de cada noche es callar a la gente. La mitad de la gente viene, paga precios muy altos y está sentada… Hay parejas que vienen para ver un concierto, pero al fondo hay gente a otra bola, [que interrumpe] a los que quieren escuchar la música porque está de borrachera. Es gente animada que se lo está pasando bien, pero no se entera de lo que pasa en el escenario. Cada noche es un desafío para demostrarle a la gente que no somos aficionados, que somos un grupo de blues de toda la vida. Nuestra razón es la música que sale de nuestras voces y de nuestro instrumento. Ése es un aspecto que me ha molestado bastante desde que vine a España (E.P.p.25).

Basándose en su experiencia en Inglaterra y EE.UU., Zee destacó que el problema del exceso de ruido y el "mal" comportamiento de un sector del público es "peor en España que en otros países" (*Ibíd.*). Así, describió la interpretación musical en la escena madrileña como un desafío en el que los músicos deben ser capaces de seducir y "callar a la gente" a través de la música.

En esta situación, donde los responsables de los locales piden que no se suba el volumen más de la cuenta y el ruido los públicos puede incitar a los músicos a tocar más alto, la mejor estrategia observada para captar la atención del público es bajar la dinámica de la interpretación, en ocasiones hasta el extremo, para recordar a los hablantes –sin llamar la atención verbalmente– que deben mantener una actitud mínimamente respetuosa.

En nuestra particular comparación cabe destacar la existencia de lugares de gran éxito y afluencia de público en Austin, como Banger's (Rainey Street) y Moontower Saloon (en el extremo sur de la ciudad), en los que la atención del público a la actuación es, como mínimo, tan cuestionable como la de los grupos ruidosos de la escena madrileña. A pesar de su distinta localización y carácter, tanto Banger's Sausage House & Beer Garden (especializado en cerveza y salchichas alemanas) como Moontower Saloon (más centrado en retransmisiones deportivas y celebraciones con comida *cajun*) ofrecen al público gran cantidad de comida, música en directo y espacios interiores y exteriores para sentarse. Sin duda, ambos ofrecen a los músicos de blues un buen escenario en el que actuar frente a un público numeroso, pero llama la atención que muchos asistentes ni siquiera cumplen la convención básica de aplaudir al terminar las canciones. En Moontower Saloon (donde se celebran regularmente las populares fiestas-comidas de cangrejos de río al estilo de Luisiana) hay público muy atento a la música, pero también un sector más preocupado por pasar un rato de distracción comiendo, viendo los deportes y paseando a sus mascotas que por los detalles de la actuación. De hecho, algunos no llegan a ser conscientes del nombre de la banda a la que están viendo actuar.[246]



Eddie & The Eveready's en Moontower Saloon: (de izq. a der.) Pee Wee Calvin, Birdlegg, Eddie Stout, Stevie Fulton y Wes Starr (Foto: J. Pedro, 12/03/2016)

[246] En Moontower también conocí a aficionados interesados en saber más sobre la banda y, para su sorpresa, fui yo (un investigador español) quien les dijo el nombre, quien les habló brevemente de su trayectoria y quien les presentó al líder de la banda, Eddie Stout, favoreciendo potencialmente nuevos encuentros. En otra ocasión, conversé con una aficionada-músico de Houston, conocida de Eddie, que me habló de cuando jugaba al póker con el legendario *bluesman* Lightnin' Hopkins.

Stevie Fulton, guitarrista de Eddie & The Evereadys, se refirió en varias ocasiones al carácter "soso" del público en Moontower y bromeó diciendo irónicamente que ese público les adoraba (conversación personal, 03/03/2016). Por su parte, Birdlegg –invitado a tocar con la banda de Eddie Stout– insistió en la importancia de captar su atención a través de una *performance* activa y dialógica, al tiempo que criticaba la actitud pasiva de los músicos "que se creen superiores" a sus públicos y que asumen que deben prestarles atención solamente por estar en el escenario (conversación personal, 12/03/2016). Frente a una disposición física relativamente inmóvil (habitual en muchos músicos de blues actuales), Birdlegg aprovechaba enérgicamente el amplio espacio al aire libre que ofrece Moontower Saloon. Asumiendo la centralidad del entretenimiento en la interpretación musical pública, erosionaba la distancia entre músicos y públicos (la barrera simbólica del escenario) bailando, paseándose y hablando con miembros del público. Así, obtenía una respuesta más activa y también un gran éxito con las necesarias propinas para la banda.

4.5.2.2. Los músicos de blues y el estilo de vida *outsider*

El sociólogo Howard Becker (1997) investigó la cultura de los "músicos de baile" –aquellos que tocan música popular a cambio de dinero– como la de un grupo de *outsiders* desviados de la norma: "aunque sus actividades están formalmente dentro de la ley, su cultura y estilo de vida son suficientemente bizarros y poco convencionales para que sean catalogados como *outsiders* por miembros más convencionales de la comunidad" (*Ibíd.*: 79). Basándose en su observación participante como músico popular orientado al jazz en el Chicago de finales de los años 1940, Becker señaló que "el problema más angustiante para la carrera del músico medio (…) es la necesidad de elegir entre el éxito convencional y sus estándares artísticos" (*Ibíd.*: 83). Si quiere triunfar debe aceptar una especie de peaje comercial, marcado por los deseos de los no-músicos para los que trabaja. Esto le hace sacrificar parte del respeto que otros músicos sienten por él, incluso parte del respeto que siente hacia sí mismo. Si se mantiene fiel a sus estándares, se encuentra frecuentemente condenado al fracaso en el conjunto de la sociedad.

Según su planteamiento, los músicos se ven a sí mismos como artistas creativos que deberían estar liberados del control externo. Sus oponentes y contrarios son los "cuadrados" (*squares*) –miembros convencionales de la sociedad que carecen de la comprensión y el sentido musical y vital que caracteriza a los músicos. Los músicos representan lo moderno y *underground*; los cuadrados lo convencional y el sometimiento a las normas hegemónicas. El conflicto entre ambos genera distintas reacciones: el *jazzman* busca su propia expresión de acuerdo con sus creencias y el músico comercial tiende a ceder ante las presiones (*Ibíd.*: 91). Para el *jazzman* –como para los músicos de blues–, el principal problema de centrarse en perfeccionar su arte es económico, pues la falta de ingresos suficientes puede afectar a su subsistencia diaria, así como a sus relaciones familiares y de pareja. Aunque en el trabajo de Becker (*Ibíd.*: 95) hay ciertos músicos que defienden que la música es para que la gente la escuche y la disfrute –y que, por tanto, se sienten bien haciendo felices a otras personas, incluso si tienen que tocar "cursilerías"–, muchos son hostiles y reservados con sus públicos, y tienden a seguir patrones de aislamiento y auto-segregación al afirmar su pertenencia al grupo de músicos. Si pensamos en la escena como una semiosfera (Lotman, 1996: 12), como un mundo de sentido, un universo o un "gran sistema" de espacio semiótico delimitado por fronteras porosas, podemos traducir el planteamiento de Becker en los siguientes términos: los músicos más dedicados a su género musical tienden a afianzar su posición en el centro de la escena-

semiosfera, mientras que los que están más dispuestos a ceder ante las presiones comerciales avanzan irremediablemente hacia su periferia.

Becker presenta ideas inspiradoras sobre los músicos populares y sobre su relación con el público, incitándonos a afirmar la vigencia de ciertas cuestiones y a problematizar otras para definir, de forma general, a los músicos de las escenas estudiadas. En primer lugar, hay que señalar que los músicos de blues en Austin y Madrid pueden perfectamente ser considerados *outsiders*, personas con estilos de vida alternativos o desviados de la norma. Su dedicación a un género minoritario de origen afroamericano, su habitual trabajo musical nocturno (en combinación o no con otro), y su encuentro laboral presencial con contratantes y consumidores en un contexto de ocio y entretenimiento son algunos de los principales factores que regulan su vida y trayectoria. En general, los músicos de blues desarrollan sus actividades musicales al margen de los horarios de trabajo habituales, de la industria musical y los medios *mainstream*. Alejados de las corrientes musicales más "comerciales", los músicos de blues insisten, pese a las dificultades económicas, en difundir el género minoritario que han apropiado e interpretado intensamente durante años, e incluso décadas. Su dedicación al trabajo de músicos de directo evidencia su voluntad de dar a conocer y hacer experimentar el blues (tanto a públicos especializados como a recién llegados) y persiste en su "misión" musical un romanticismo estoico, heredero de la dimensión épica y tragicómica de la tradición del blues (Murray, 1976).

La forma en que los músicos de las escenas de blues en Austin y Madrid comprenden su lugar en sus respectivas ciudades, así como en el conjunto de la sociedad, resulta muy similar y conecta con el estilo de vida *outsider*. Son habituales las críticas a la escasa valoración y/o apoyo por parte de las instituciones, así como las referencias a la sensación de maltrato y persecución que, a menudo, sienten. Consideremos varios ejemplos. El músico y productor discográfico Eddie Stout habló del rápido crecimiento de Austin en los últimos años y señaló que la ciudad "está llena de dinero" pero que a los músicos les llega nada (conversación personal, Austin, 03/03/2016). "Nací y crecí en Austin y nunca he sido capaz de lograrlo", señaló incidiendo en la desigual distribución de la riqueza. Desde el escenario de Antone's, el armonicista Steve Power parodió la etiqueta de "capital mundial de la música en vivo" al referirse a Austin como la "capital mundial del bote de propinas", y bromeó con el público invitándoles a llevarse un músico a casa. Así, aludió al problema de la escasa remuneración a los músicos y a su potencial estatus de personas sin hogar.[247] Asimismo, Mike Milligan señaló que en EE.UU. "el blues debe ser el género más difícil para tener éxito" (E.P.p.7) y Greg Izor explicó que Austin "atrae a buenos músicos pero [que] desafortunadamente se dan por sentado" (E.P.onl.1). Izor también aludió al mal trato recibido en ciertos lugares de la calle 6:

> Incluso en 6th street cuesta que te paguen. (…) Vas y tienes que entrar todo el equipo, no te pagan, no tienes bebida… nada. Luego vas al coche y la policía no te deja acercarlo para coger tus cosas. No es divertido así que dejé de hacerlo. Si me llama un amigo con quien tengo ganas de tocar voy, pero no voy buscando conciertos por ahí porque te tratan peor que al que barre el suelo (E.P.onl.1).

[247] Como evidencia el proyecto *Home* (http://www.homeaustin.org/), dirigido por mujeres vinculadas a la escena (músicos, managers y aficionadas comprometidas) y dedicado a la búsqueda de alojamiento para músicos y artistas, el riesgo de convertirse en personas sin hogar es real para músicos veteranos que pueden necesitar ayuda para subsistir económicamente.

En general, los músicos de Austin admitieron que la marca de "capital mundial de la música en vivo" ha sido beneficiosa para Austin pero, al mismo tiempo, expusieron la disonancia entre su uso como estrategia comercial oficial y la realidad cotidiana de los músicos locales.

En Madrid, Ñaco Goñi explicó que "el mundo de la música ha cambiado muchísimo" desde que él empezó a tocar, pero que el del blues sigue siendo muy similar:

> Seguimos siendo unos *apestaos*. O uso otra palabra, seguimos siendo una minoría. No hay colaboración de ningún tipo. Por ejemplo, en la Sociedad General de Autores hay unos premios de música para jazz, para pop, para rock y no hay un apartado de blues. El blues es una música que discográficamente vende muy poco, pero en los bares es de lo que más se ve porque conecta muy bien con la gente y vende mucha cerveza (E.P.p.22).

Ñaco aludió al contraste entre el reducido impacto discográfico del blues y su destacada presencia en locales de música en vivo, remarcando la conexión con el público y el consumo habitual de cerveza.[248] Por su parte, Fede Aguado explicó que "la música en general es una cosa vocacional porque no queda otra en este país. Aquí los músicos somos la última mierda. No sólo no te apoyan sino que encima te putean" (E.P.p.23). Asimismo, se refirió a la presión institucional sobre los lugares de interacción musical y a la reducción del número de actuaciones –con el consecuente perjuicio económico (y artístico) para el músico y para sus familias:

> No te dejan tocar en un sitio porque ponen unos requisitos para poder tocar en los bares que son incumplibles. Los dueños de los locales no se atreven a hacer actuaciones porque les matan a multas o porque les cierran los locales, y entonces las actuaciones se reducen mucho. No se puede mantener una familia con ¿cuántos bolos al mes? ¿4? ¿Con eso quién come? En los bares no se puede pagar mucho, lo que te pagan es de vender cervezas y copas. (…) Estamos hablando de que te vas a casa con 80 pavos, con 100, 50, 60… ¿Cuántas veces hay que tocar al mes para ganarte un sueldo? Ése es el tema (E.P.p.23).

Finalmente, al ser preguntado por el futuro, Fede recordó al grupo de punk Sex Pistols y afirmó que seguiría trabajando: "¿El futuro? ¿Qué futuro? ¿De qué futuro me hablas? No lo sé tío, no hay futuro, como decían los Sex Pistols. Es lo de siempre, seguir trabajando, seguir funcionando donde nos dejen, donde se pueda, y ya está" (*Ibíd.*). A la misma pregunta, Ñaco Goñi contestó: "El futuro está muy negro. Está más negro que el blues…". Así, asoció la connotación de "negro" como oscuro, incierto o problemático con la negritud tradicional del blues.

Pese a todo lo expuesto, no hay duda de que la mayoría de los músicos actuales de las escenas estudiadas, como los músicos de baile estudiados por Becker, no son tan *outsiders* como los viejos *bluesmen* de la tradición, especialmente como aquellos representativos del narrador *outsider*. Generalmente, los músicos de blues originales nacieron en situaciones de pobreza, marginación y discriminación "racial" y, a menudo, están asociados al trabajo en el campo, así como a cárceles y guetos. El origen socioeconómico de los músicos observados oscila entre las clases bajas y las clases medias-altas. Hay músicos de orígenes muy humildes, especialmente negros pero también blancos, para quienes la música ha constituido un medio para el avance social o una forma de subsistencia, y también hay músicos de contextos económicamente más desahogados, cuya atracción y dedicación a la música blues puede entenderse más claramente bajo el prisma del prestigio de lo de abajo, perdurable si bien transformado por el paso del tiempo. Ciertamente, algunos músicos son considerados más

[248] El vínculo de la escena de blues en Madrid con la cerveza –en tanto bebida más popular y barata– ha sido observado y también ha sido destacado en prensa: "Demostrado: el público madrileño aficionado al blues es cervecero. Las birras se apilan en la barra de estos locales, en auge en Madrid" (Marcos, 1999).

outsiders que otros, e incluso hay quienes no son considerados desviados de la norma, pues tienen una actitud y un estilo de vida relativamente convencionales. En consecuencia, tampoco estos últimos tienden a ser considerados los más auténticos.

Sin duda, el factor de clase al que aludimos está atravesado por cuestiones de "raza", edad y género. En general, se observa que los afroamericanos más mayores, los que están más cerca del centro de la tradición, son también los que vienen de orígenes más humildes. Las vidas de músicos afroamericanos veteranos de la escena austinita, como Lavelle White (1929), Hosea Hargrove (1929), Blues Boy Hubbard (1934), W.C. Clark (1939), James Polk (1940) o el fallecido Pinetop Perkins (1913-2011), nos trasladan directamente a la era de *Jim Crow* en el sur de EE.UU., mientras que las vidas de los jóvenes de la escena, como The Peterson Brothers (Glen, 1996; Alex, 1999), Darius Jackson (1990), Matthew Brodnax (1994) y Dylan Bishop (1998) se enmarcan en un contexto sociopolítico, económico y "racial" bien distinto, si bien con importantes continuidades. Por su parte, las biografías de veteranos músicos madrileños (blancos) como Tonky de la Peña (1957), Francisco Simón (1963), Fede Aguado (1965), Ñaco Goñi (1967), Osi Martínez (1969) y J.b. Boni (1969) nos trasladan inicialmente al tardofranquismo y la Transición, mientras que las de músicos jóvenes como Javi Suárez (1989), Víctor Sánchez (1993) y Sergio Álvarez (1992) se enmarcan en un periodo de democracia asentada, cuya implementación real llega a ser cuestionada en circunstancias de crisis.[249]

En términos étnicos o "raciales", predominan cuantitativamente los músicos blancos, tanto en Austin como en Madrid. No obstante, en consonancia con el desarrollo histórico de su escena, en Austin hay músicos negros de referencia, así como músicos hispanos (la mayoría de nacionalidad estadounidense) y asiáticos. La presencia de músicos de blues asiáticos, tanto de Japón (Motoyasu Utsonomuya; Hiroki Shimizu) como de Vietnam (Matthew Brodnax), supone un hecho diferencial respecto a la escena de blues madrileña, donde la presencia de músicos afroamericanos es también poco frecuente. Éstos llegan principalmente a través de giras y colaboraciones, aunque existen ciertas excepciones de músicos afroamericanos residentes en Madrid, como las cantantes Velma Powell y Erin Corine "Marisol" (ambas de Chicago). Asimismo, las escenas estudiadas son predominantemente masculinas, aunque encontramos mujeres cantantes y cantantes-instrumentistas de referencia en ambas escenas. En Austin destacamos a Miss Lavelle White, Marcia Ball, Lou Ann Barton, Carolyn Wonderland, Ruthie Foster, Sue Foley, Andrea Dawson, Eve Monsees, Jai Malano y Jackie Venson. En Madrid a Susan Santos, Aurora García, Mayka Edjole, Alana Sinkëy, Marta D'Avilas, Laia Bastús, Patricia Göser y Betta Berodia, entre otras. De distinto perfil (generación, "raza" y estilo musical), estas artistas han alcanzado un importante reconocimiento en sus respectivas escenas y, a través de su participación en múltiples proyectos, muestran cómo distintos elementos del soul, el rock y el jazz conviven y pueden integrarse en la cultura del blues y en las escenas estudiadas. Además, si bien en Austin se observa una mayor presencia de mujeres músicos, en ambas escenas encontramos, además de cantantes, mujeres que tocan instrumentos menos habituales como el bajo (Sarah Brown; Laura Gómez Palma), el piano (Marcia Ball; Tatiana

[249] Los músicos madrileños señalaron ciertas semejanzas entre el contexto original del blues y las circunstancias actuales de crisis, pero afirmaron la clara distancia y las condiciones desiguales entre una situación y otra. Héctor Martínez (E.C.onl.19) dijo que "el circuito de blues en Madrid es un poco como el *chitlin' circuit*, lleno de garitos que pagan mal y con poco interés en la programación que tienen, y bandas profesionales y semi-profesionales que no dudan en tirar los precios con tal de cerrar una actuación". Iván Harpillo (E.B.onl.57) destacó con franqueza que "estamos jodidos, pero debemos sentirnos afortunados de no haber vivido aquellos años (…) y con aquel color de piel".

Firminio) y la batería (Soraya Jimeno; Elvira Sodalita), lo cual supone una expansión del rol musical más habitual y valorado de la mujer como cantante.



Marta D'Avilas, Ezequiel Navas y Susan Santos. Berlin Women Reunion - Ladies in Blues
(Foto: Pilar Álvarez, PIER Fotografía, Café Berlín, 10/12/2016)

Otro aspecto fundamental del trabajo de Becker es que afirma una fuerte contraposición dicotómica entre los músicos y el público. Desde luego, en las escenas de blues en Austin y Madrid existe un pronunciado distanciamiento respecto a la cultura *mainstream* y las modas hegemónicas, así como un notable desencanto hacia los medios de comunicación tradicionales y la política de los partidos. Además, en la escena austinita se mantiene el uso de la expresión coloquial (ya tradicional) "*be there or be square*" (literalmente, "estate ahí o sé un cuadrado") para incitar al público a asistir a las actuaciones musicales. Sin embargo, ambas escenas cuentan con un público especializado (relativamente reducido) que valora y quiere a los músicos, que disfruta de sus interpretaciones y que espera que toquen blues. Aunque no lo elimina, este horizonte compartido reduce significativamente el conflicto en torno al tipo de música o repertorio que debe o puede interpretarse. De hecho, en ciertas situaciones la presión del público especializado de blues puede tener un sentido contrario a la de los cuadrados. En La Coquette, por ejemplo, he presenciado cómo, tras la rara interpretación de dos canciones alejadas del canon del blues, un miembro del público exclamaba al grupo: "¡Tocad blues!" (09/02/2012). Es decir, que en lugar de presionar para que toquen un repertorio más comercial (como los cuadrados sobre los músicos de jazz), el público de blues comprometido, el que se encuentra en el núcleo de la escena, puede ejercer presión para que los músicos toquen blues y no otros géneros.[250]

[250] Esta "vigilancia" favorece que ciertos proyectos más híbridos y potencialmente innovadores estilísticamente tiendan a situarse más hacia la periferia de la escena, incluso cuando los músicos son reconocidos como figuras centrales de la escena de blues.

El apoyo vital y la "vigilancia" del público especializado sobre los músicos de blues contrasta con el desinterés, la indiferencia o la mera curiosidad ocasional que podemos atribuir a ciertos públicos periféricos, personas más asimilables a los "cuadrados" que participan con menor frecuencia en la escena. Esto nos recuerda la importancia de reconocer una noción plural de los públicos, más realista y precisa que la confrontación directa entre músicos y público. Los músicos de las escenas estudiadas tienen la clara convicción de interpretar música blues y conciben el género de manera especializada, subdividiéndolo en subgéneros asociados a territorios y estilos (blues de Texas, blues de Chicago, etc.); en músicos y escuelas de referencia, y en tipos de ritmos y estructuras musicales. Menos "elitistas" que los músicos de jazz moderno (tal y como han sido generalmente entendidos desde el bebop), están más predispuestos a contentar a sus públicos, pero tienden a mantenerse siempre en sintonía con el marco (relativamente variable) que definen colectivamente para el blues.[251] A partir de su enciclopedia musical y de su capacidad para improvisar, los músicos recurren a distintas estrategias a la hora de configurar un repertorio. Éstas pueden variar, en distinto grado, en función de los lugares y públicos con los que se encuentran. Ciertamente, existe una considerable estabilidad en los repertorios, pero también un juego constante en su elaboración y reformulación. Muchas canciones son aparentemente seleccionadas por el "simple" hecho de que les gustan a los músicos. No obstante, es claro –y ha sido contrastado en la etnografía– que los repertorios de los grupos de blues, sean planificados o parcialmente improvisados, tienden a responder a una o varias ideas temáticas, buscando un equilibrio interno entre las canciones interpretables, así como en la sucesión entre unas y otras.

Con variable determinación, los músicos de blues que se ganan la vida con actividades musicales tienden a hacer frente al reto actuando constantemente, planificando bolos, viajando y compaginando distintos proyectos.[252] Pese a la frágil estabilidad del estilo de vida del músico, muchos representantes de las escenas de blues en Austin y Madrid han desarrollado carreras de larga trayectoria, si bien muy alejadas de la mítica idea del ascenso meteórico a la fama. Para los músicos y aficionados comprometidos, una escena especializada constituye un nicho, un refugio, un lugar al que acudir y también uno desde el cual partir. Habitar esa semiosfera, que funciona con un engranaje aparentemente autosuficiente, resulta reconfortante para los participantes y, pese a las inevitables tensiones, en ella se sienten seguros y arropados. Los músicos afroamericanos veteranos son los que mejor ilustran la comunicación dialógica y la potencial comunión entre músico y público. La cantante Lavelle White, por ejemplo, expresó agradecimiento y amor hacia sus fans y explicó su actitud de dedicación y entrega a ellos:

> Canto desde el corazón, canto para complacer a otra gente y canto sobre la vida. Mucha gente que viene a verme tiene preocupaciones cuando llega y cuando se van están sonriendo. Porque esto es lo que hago: canto para el público. Canto para hacer feliz a la gente. Canto para aligerar los problemas de sus vidas. Canto para que la vida sea algo mejor. (…) Si no puedes comunicarte con tus fans, ¿qué tienes? Nada. Si no quieres a tus fans, ¿qué tienes? Están ahí por ti, ¿por qué no puedes estar tu ahí por ellos? (E.P.p.17).

[251] Por ejemplo, los músicos pueden recurrir a "*crowd pleasers*" (canciones orientadas a satisfacer al público). No obstante, se emplea el término "mercenarios" para referirse a aquellos músicos que tocan cualquier cosa por dinero.

[252] El bajista David Salvador, natural de Barcelona y residente en Madrid, hizo balance del año 2016 compartiendo en *Facebook* (11/01/2017) que había hecho 179 bolos: "Eso son muchos quilómetros, repers [repertorios] y sobre todo mucha cerveza", señaló con humor. Su caso resulta interesante porque, por su polivalencia, participa en varias escenas musicales (blues; soul/funk; y rock, al menos).

Miss Lavelle, una figura de referencia especialmente querida por un círculo próximo de seguidoras y amigas, expresó su voluntad de transformar las experiencias vitales de sus públicos para liberarles, siquiera provisionalmente, de sus problemas. Asimismo, afirmó la importancia de la comunicación con los aficionados y expresó su descontento por la falta de reconocimiento de la música negra y por la escasa población afroamericana de Austin (*Ibíd.*).

Su compañero y amigo de escena Birdlegg también ha defendido la necesidad de valorar al público e interactuar con él para ofrecer un buen espectáculo. Éste no está reñido con la dimensión educativa asociada a la interpretación de relatos de blues para un público que puede desconocerlos. Así, Birdlegg me explicó que cantar "Why I Sing de Blues" (B.B. King, 1969), una canción que cuenta en primera persona la historia de los afroamericanos, era como dar una clase de historia. "De otra forma puede que no lo conozcan", señaló. "Cada vez que hago una actuación educo porque es mi trabajo, mi pasión y mi deber educar a la gente. Étnicamente, es mi trabajo mostrar la inteligencia del blues, la pasión del blues y también los logros del blues" (E.P.p.19). Por último, cabe apuntar el caso del cantante-guitarrista Hosea Hargove, el *bluesman* más veterano de la escena austinita. En activo desde los años 1940, Hosea es representativo de la transición del blues rural al eléctrico en Texas y hace años que ha obtenido el estatuto de músico legendario. No obstante, vive al margen de cualquier lujo (como la mayoría de *bluesmen*) y su relación con el público, aunque menguada por su avanzada edad, resulta especialmente afable e inspiradora por su profunda humildad y aparente sencillez: "Agradezco que la gente joven venga a verme. He salido a hacer un poco de ejercicio. Soy un *bluesman*, ya sabes", me explicó durante una noche de *jam session* (conversación personal, 07/03/2016).

En Madrid la entrega de los músicos a los públicos no es, generalmente, tan intensa o explícita discursivamente, si bien hay una destacada socialización y, a menudo asociación, entre músicos y aficionados amigos y conocidos, que pueden jugar distintos roles (seguidores, periodistas alternativos, colaboradores, etc.). Además, tanto en Austin como en Madrid se aprecian fuertes vínculos entre músicos y públicos comprometidos, que son clave en el desarrollo de asociaciones como Austin Blues Society (ABS, 2006) y la Sociedad de Blues de Madrid (SBM, 2012). El caso del grupo madrileño Disfrutones resulta interesante porque el concepto de banda y el nombre del grupo se basan en la idea de disfrutar tocando y hacer disfrutar al público. El cantante-guitarrista Javi Suárez explicó la orientación del grupo: "Intentamos hacer un repertorio divertido o, ya que nuestro nombre lo dice así, 'disfrutón'. Nos inventamos esa palabra y eso es lo que queríamos transmitir al público" (*Repertorio*, 363).[253] Además, como señaló el guitarrista J.b. Boni, el origen del nombre de su grupo, The Luckymakers ("los que traen suerte"), también responde a la búsqueda de conexión con el público, a la predisposición de ofrecerles una experiencia positiva y traerles suerte en "época de vacas flacas": "Se nos ocurrió el nombre de los Luckymakers porque si podemos repartir suerte y hacer que la gente se vaya con una alegría a casa, todo muy bien" (*Repertorio*, 374).[254]

4.5.2.3. Interconexión transnacional y encuentros interculturales

En la actualidad, muchos de los músicos de blues en activo, vinculados a distintas escenas del mundo, están interconectados virtualmente a través de redes sociales como

[253] https://www.youtube.com/watch?v=QZOyOHSIwvc&t=128s [Consulta: 11/01/2017].
[254] https://www.youtube.com/watch?v=rFN3jrqdUmo [Consulta: 11/01/2017].

Facebook. En el caso de las escenas de blues en Austin y Madrid, destaca la formación de redes virtuales entre los participantes. Bien por conocimiento personal, por interés en la escena y en la música, o por recomendación de la propia aplicación, los músicos y aficionados establecen relaciones de amistad virtual que posibilitan un seguimiento y un intercambio comunicativo constante. De esta manera, se construye colectivamente la dimensión *online* de la escena, donde los participantes comparten todo tipo de contenidos relacionados con el blues: canciones de la tradición y de grupos actuales, almacenadas en plataformas digitales (generalmente en *YouTube*); vídeos de actuaciones en directo, tanto de músicos de referencia como de sus propios grupos; fotografías propias y de otros músicos; entrevistas y artículos de interés; enlaces a programas de radio en los que han participado, etc.

En general, los músicos de blues de las escenas estudiadas utilizan *Facebook* para anunciar actuaciones y noticias sobre su carrera; para difundir su trabajo y tratar de ser reconocido por otros músicos y participantes. Usan el servicio de mensajería de *Facebook* para comunicarse individual y grupalmente y producen contenido más divulgativo a través de la publicación de *posts*. Éstos son identificados con los perfiles individuales y "biográficos" de cada usuario, que construye su identidad *online* a través de representaciones digitales intermediales. Con distintos grados de actividad, los músicos y los aficionados más comprometidos también participan en grupos temáticos sobre el blues y la música en vivo, emitiendo comentarios valorativos sobre la escena y la actualidad sociocultural, económica y política. Fuertemente instalados en la rutina de la vida cotidiana, los nuevos medios de comunicación digital han transformado "el campo de la mediación masiva" (Appadurai, 2001: 19) al ofrecer herramientas para experimentar con la construcción de la identidad, la imagen de uno mismo y la imagen del mundo, articulando ese proceso como "proyecto social cotidiano". Pese al sentido de la distancia y las frecuentes limitaciones de interacción, la integración, observación e interacción en redes musicales *online* favorece la expresión yuxtapuesta de una variedad de participantes que, de otra forma, no compartirían (tantos) textos, eventos y experiencias entre ellos. Así, se reconstruye, transforma y resignifica un imaginario colectivo en torno al blues y su apropiación actual. En semejantes "condiciones colectivas de lectura, crítica y placer", el grupo adquiere mayor conciencia de sí mismo y empieza a sentir e imaginar cosas en forma conjunta, a desarrollar una "comunidad de sentimiento" (*Ibíd.*: 23). No obstante, es importante reconocer que en ese grupo hay subgrupos, asociaciones, oposiciones y fragmentaciones a distintos niveles, y que también en la dimensión *online* de la escena surgen conflictos en torno a la competencia, las tensiones internas de la escena, la autenticidad, e incluso la legitimidad de unos u otros para defender ciertas ideas o discursos.

Además de la interconexión interna, la participación *online* favorece el establecimiento de vínculos entre miembros de distintas escenas alrededor del mundo. Durante estos años, yo mismo me he hecho amigo virtual de músicos de blues de las escenas de Austin y de Madrid, así como de las de Valencia, Barcelona, Chicago, Nueva York y Buenos Aires, entre otras, sin necesidad de conocer a muchos de ellos personalmente. En el caso de los músicos conocidos presencialmente, la amistad virtual ha servido para estar conectados, leer los contenidos producidos por unos y otros, y saber que es posible comunicarse a pesar de la distancia. En tanto tecnologías que franquean el tiempo y el espacio, los medios digitales han proporcionado una interconexión e inmediatez informativa y comunicativa sin precedentes, que permite crear "proximidades en la distancia y distancias en la proximidad" (Beck, 2008: 149). Así, las colaboraciones habituales entre músicos estadounidenses, europeos y españoles deben

entenderse en el contexto de globalización y consolidación de una cultura global del blues. Entre los múltiples ejemplos de colaboración transnacional destacamos los casos del cantante-armonicista madrileño Quique Gómez, del grupo madrileño King Bee y del cantante-armonicista afroamericano Birdlegg.

Quique Gómez viajó por primera vez a Chicago en 2008, cuando conoció –según su propia biografía *online*– "a algunos de los máximos exponentes del Blues de Chicago".[255] Desde entonces ha actuado en Chicago con cierta regularidad y ha colaborado anualmente con músicos afroamericanos de referencia como John Primer, Eddie C. Campbell, Bob Stroger, Tail Dragger y Jimmy Burns, a los que –como se dice popularmente– "ha traído" a la escena de blues madrileña. En 2014, la estancia veraniega de Primer y Stroger en Madrid coincidió con la visita de Ricky Bush, un profesor retirado de Houston, TX, dedicado a escribir novelas con temática blues, que me preguntó por "un buen club de blues" al que acudir (*Facebook*, 23/06/2014). El interés musical y la vocación periodística de Ricky, que visitaba a su hijo (estudiante en Madrid) junto a su mujer, me permitieron conocer de primera mano el modo en que él –un texano aficionado al blues de visita en Madrid– experimentaba la escena y percibía a sus músicos, lugares y públicos. Bush relató sus experiencias en su blog personal. Reproducimos, por su riqueza, un fragmento extenso de su texto, "El blues se mantiene vivo en España", en el que se refiere al concierto de Quique Gómez y John Primer en La Coquette:

> Antes de salir hacia España, me puse en contacto con un colega de *Facebook* de Madrid. Josep Pedro es un entusiasta del blues, que escribe sobre la escena de allí. (…) Me dijo que La Coquette era EL club de blues y que John Primer estaría en la ciudad. Como el 2 de julio coincidía con el veintiún cumpleaños de mi hijo, que ya es bastante bueno con la guitarra de blues, y como iba a estar John Primer, acordé con él y con mi mujer que ver al gran *bluesman* de Chicago sería lo correcto. (…) El miércoles por la noche, paseamos pronto hacia el club porque mi investigación revelaba que era un pequeño sótano (eso resultó ser un eufemismo). Quería asegurarme de que nos podíamos sentar durante la actuación. Llegamos a las 21.30 porque su página de *Facebook* decía a las 22.30 (por supuesto empezó una hora más tarde, pero eso parece ser lo normal en un club de blues). [Era] la sala más pequeña que he visto en cualquier tipo de club.
>
> A las 23.30 el sitio estaba lleno. Escuché un pequeño escándalo a mi lado, oí una voz –"Tío, aquí me tienes teniendo que venir a Madrid para verte tocar"– y después pasó John Primer. Me giré hacia el hombre grande que había emitido las palabras y dije: "¿Estoy escuchando a un compatriota americano?" Él dijo: "Demonios, sí". Resultó ser Wayne Baker Brooks (el hijo de Lonnie [Brooks, también músico de blues]) y su guitarrista Nic Byrd (…). Estaban en el país para dar un par de *shows*, uno de ellos en la embajada por el 4 de julio. Hablamos de cuando le vi en un concierto junto a su padre y su hermano Ronnie en Houston. Disfruté mucho charlando con ellos. (…)
>
> Primer no perdió el tiempo, tocó algo de Muddy Waters y siguió en ese sólido *groove* del Chicago blues durante el pase en que pudimos estar y observar. Stroger se sentó a la izquierda del escenario y sencillamente disfrutó del *show*. Un enormemente impresionante armonicista español, Quique Gómez, se sabía el libro de Little Walter extremadamente bien. (…) Lo que me sorprendió sobre la gente que acudió al club fue su edad. La mayoría estaban entre 20 y 30 años; se oían sus voces y eran entusiastas. Conocían la música bien. Aquí en los Estados Unidos, la mayor parte del público son viejos chochos [*old farts*] como yo. Los posters del club, anunciando festivales de blues pasados y futuros, indicaban un significativo interés en la música en España. Esa noche el blues estaba definitivamente vivo en Madrid (Bush, 2014).

[255] http://www.quiquegomez.com/biografia/ [Consulta: 28/01/2017].

El texto expone, en primer lugar, la costumbre habitual de preguntar virtualmente por lugares de blues a los que acudir en distintas partes del mundo. La máxima de esta creencia y actitud es que no importa donde vayas, siempre podrás encontrar un local para escuchar o tocar blues y sentirte en casa. Además, expone con claridad la fuerza centrípeta y la capacidad de la escena madrileña para atraer a participantes heterogéneos y transnacionales, reunidos por intereses comunes. En este caso, destacan los vínculos pre-existentes entre los músicos colaboradores, entre ellos y el otro músico que acude como público, y entre el propio Ricky Bush y Wayne Brooks, a quien recuerda de haber visto en Houston. La descripción de Quique Gómez también es reseñable, puesto que destaca sus competencias musicales y las pone en relación con el estilo del influyente armonicista Little Walter, representante del blues de Chicago. Por último, llama la atención su mención a la edad joven del público, que se contrapone a la edad avanzada que atribuye, en general, a los públicos de blues en EE.UU.[256]



John Primer, representante del blues de Chicago, junto a Pablo Sanpa, Pablo Bárez y Quique Gómez en La Coquette Blues Bar (Imagen: Antonio Mellado, 2014)

Los hechos narrados y las relaciones que hicieron posible la producción del concierto y su particular experiencia compartida son, en sí mismas, representativas del marco de la globalización. Estamos ante el relato de un aficionado texano sobre su experiencia con el blues en Madrid, donde se encuentra con músicos afroamericanos a los que conoce –uno de los cuales está tocando junto a un músico madrileño que le impresiona. Bush y su familia acuden a La Coquette por la información que un aficionado español le transmite a través de las redes sociales y porque –conociendo a John Primer– tienen la seguridad de que será un buen concierto. Al mismo tiempo, en el origen del evento, Primer y Stroger visitan Madrid por su vínculo colaborativo y amistad con Quique Gómez. Así, en el relato de este escritor especializado, La Coquette, Madrid y España constituyen el contexto de acción, el centro de la experiencia *bluesera*. El autor traduce sus vivencias a la escritura (en inglés estadounidense), exponiendo un sistema de sentido diferente (notable, por ejemplo, en su sorpresa por las reducidas dimensiones

[256] La asociación del público de blues con un público mayor también ha estado presente en la escena madrileña (en cierta medida persiste), si bien La Coquette atrae a mucho público joven por su privilegiada localización en la ciudad. Además, en la escena de Austin también hemos observado la participación habitual de músicos jóvenes que, a menudo, actúan como público.

del club y por el tipo de público). No obstante, su conocimiento sobre el blues y sobre la escena estadounidense le otorgan una capacidad inmediata para reconocer las convenciones de este tipo de eventos e integrarse gratamente.

Quique Gómez también ha publicado discos junto a músicos afroamericanos de Chicago, como *Chicago "3011 Studios" Sessions* (2013) –que describió como "otro sueño hecho realidad" (*Facebook*, 12/12/2017). Aclaró que fue su "primer disco en la ciudad del viento con [su] hermano Luca [Giordano]" y preguntó si no deberían "hacerlo otra vez" (*Ibíd*.). Así, afirmó la satisfacción obtenida a través de la música, el viaje y la colaboración con músicos de la tradición a los que admira. Cuando publicó este *post*, Quique se encontraba iniciando una gira por Latinoamérica junto al guitarrista madrileño Pablo Sanpa y en colaboración con músicos locales. Su estancia en países como Argentina o Chile durante el invierno madrileño debe entenderse, además de como asociación musical, en relación al desarrollo de un modo de vida alternativo, propio de un músico de blues con vocación internacional.

Las experiencias de Emilio Arsuaga, Carlos Arsuaga y Álvaro Bouso (del grupo King Bee), así como de César Crespo (compañero suyo en el grupo Lazy Boots) resultan especialmente interesantes por su vinculación con músicos residentes en Austin (Greg Izor; The Mastersons; Bradley Stivers y Lindsay Beaver) y con músicos asociados a la escena de Texas y Luisiana (Johnny Sansone, Charlie Cruz y Lazy Lester). En el disco *Lazy Boots* (2016), dedicado al veterano músico afroamericano Lazy Lester –con el que han actuado en Madrid–, Emilio explica que empezaron a viajar a Austin en 2008 y que "la chispa prendió allí" cuando conocieron al cantante-armonicista Greg Izor, al que describe como "uno de nuestros mejores amigos en este mundo pequeño":

> [Greg Izor] hizo realidad nuestro sueño de tocar en Austin, y además abrió camino [para que vinieran otros músicos] en el verano de 2011 cuando vino de gira a España con nosotros. Fue una gira emocionante y llena de aprendizaje, y la relación musical y personal es inseparable y en ambos continentes desde entonces.
>
> Gracias a Greg parece que el mundo se alineaba con nosotros. En otoño de 2011 vinieron otros buenos amigos y grandes músicos Chris James & Patrick Rynn recomendados por los Zumel [Vicente Zumel y Roser Blues], que nos vieron en Cazorla con Greg. En verano de 2012 nos visitaba el gran Jumpin' Johnny Sansone, mentor y buen amigo de Greg, y en 2013 nuestro hermano Charlie "Cool Cat" Cruz (Emilio Arsuaga, notas del disco *Lazy Boots*, 2016).

El testimonio del cantante-armonicista Emilio King Bee se apoya en la noción habitual de "sueño cumplido" (expresada también por Quique Gómez), e incide en la estrecha relación entre el aprendizaje musical y el desarrollo personal junto a otros músicos. La colaboración inicial con Izor se entiende como un momento de culminación de deseos, pero también como el punto de partida para futuros proyectos. En ellos se desarrollan relaciones musicales y vínculos afectivos estrechos, como demuestra la alusión metafórica a un compañero en tanto "hermano".

Los músicos madrileños miran a Austin como un lugar de referencia, principalmente por la música pero también por su particular organización y cultura. Consideremos el testimonio de Carlos King Bee:

> A mí me parece que Austin hoy en día es la meca. Tanto a nivel de músicos nuevos, distintos estilos, música a todas horas… Y me parece además una ciudad maravillosa: calidad de vida, con pocos edificios grandes… Es como un pueblo muy grande. A nivel musical, en 10 días creo que vimos como 28 bolos más o menos, y vimos sobre todo

> humildad. Hay un *nivelazo* de la hostia y vas ahí a hablar con ellos y no tienen ningún reparo en explicarte cualquier cosa (E.P.p.30).

Carlos resume la gran apreciación que siente por Austin refiriéndose a la ciudad como "la meca". Destaca su ambiente familiar y su modo de vida, así como su cultura y escena musical, incidiendo en el alto nivel y en la humildad de los músicos. Describe la experiencia de visitar Austin y tocar allí como "lo máximo que hay", pero aclara que debe valorarse económicamente "hasta qué punto es un capricho" y "cuando es más profesional" (*Ibíd*.).

Para los músicos estadounidenses, venir a tocar a Madrid (a España o a Europa en general) supone una experiencia única para disfrutar del viaje, la cultura, la comida y el encuentro con otros músicos y públicos. El testimonio de Greg Izor evidencia su alegría y satisfacción por la relación musical y personal entablada con King Bee, e ilustra el modo en que las colaboraciones sirven para imaginar nuevos proyectos:

> Quiero a esos tíos. Nos hicimos muy buenos amigos y sentí un vínculo natural con ellos. (…) Muchas veces cuando viajas no ves nada de las ciudades pero estos tíos se lo conocían todo, así que fuimos a comer bien y me llevaron a un montón de sitios. Disfruté tanto de la cultura y de estar por allí como en las actuaciones. Fue una experiencia increíble. Toda la experiencia en España ha sido un auténtico placer para mí. Estoy pensando en quedarme en verano y usarlo como campamento base. Voy a tocar en Italia y en Noruega, así sería perfecto si me puedo quedar en Madrid y tocar con King Bee, y viajar a otros sitios desde ahí (E.P.onl.1).

Tanto los músicos de King Bee como Greg Izor coincidieron en la emoción extraordinaria de este tipo de encuentros y viajes –asociados con oportunidades novedosas y vivencias intensas. Afirmaron tener la misma actitud hacia el trabajo musical y hacia la vida, e ilustraron así el modo en que el "camino de la vida" –su concepción como sucesión de hechos y experiencias– se une al "camino real de los viajes-peregrinaciones" (Bajtin, 1989: 264).

El siguiente músico de la escena de blues austinita en actuar en Madrid fue el cantante-armonicista afroamericano Birdlegg, que visitó España en verano de 2016. Lo hizo a través de las labores de producción del músico y periodista alternativo Javier "Jay Bee" Rodríguez (*Solo Blues*), que ese mismo año había organizado las visitas de otros *bluesmen* (Wallace Coleman y Reverend KM Williams). A pesar de la incertidumbre respecto a su recepción, Birdlegg agotó las entradas disponibles en la conocida Sala Clamores (03/08/2016). Como es habitual, la colaboración musical entre Birdlegg y el productor Eddie Stout, por una parte, y Jay Bee Rodríguez por otra se vio favorecida por un contacto personal (*offline*). En este caso, fui yo mismo el que, durante mi estancia en Austin, facilité la comunicación e intermediación entre ambas partes, en lo que consideraba una operación de traducción cultural y, quizás también, de "devolución" a mis informantes. Conocía los intereses y la predisposición de ambas partes y, siendo consciente de que diversos músicos afroamericanos de Austin estarían encantados de venir a tocar a España, actué como enlace, manteniéndome al margen de las cuestiones más delicadas y tediosas de la producción (gestión del presupuesto, contacto con las salas, etc.).

En consonancia con los casos expuestos y con la tendencia histórica de recepción de la música afroamericana en Europa, Birdlegg concebía la oportunidad de actuar en España (un país en el que nunca había estado) como un éxito en sí mismo, una recompensa, un estímulo aventurero para su carrera y una ocasión para presentarse ante nuevos aficionados: "Mi trabajo es asegurarme de que el mundo entero sabe que el blues es la contribución artística más profunda de Estados Unidos, y de que promueve la paz y el amor (…) ¡Estoy preparándome

para daros un gran *show*! ¡No puedo esperar!" (*Facebook*, 08/07/2016). Asociado a uno de sus más reconocibles motes, *The Blues Tornado*, así como al eslogan "puro espectáculo, puro blues", Birdlegg fue promocionado como un auténtico "*showman* de la vieja escuela", "un torbellino de blues en escena", cuyo espectáculo no deja indiferente a nadie.[257] En tanto divulgador autorizado por su trayectoria y vínculo con la cultura afroamericana, Birdlegg afrontó el reto como una ocasión para difundir globalmente el blues en tanto música negra y para encontrarse con públicos más receptivos y apreciativos que el estadounidense, que entiende está más contaminado por el profundo racismo del país.

Estos ejemplos de interconexión transnacional, diálogo y encuentro intercultural exponen el modo en que "la propia vida ya no es una cosa ligada al lugar, una vida asentada y sedentaria" (Beck, 2008: 149) –si bien tampoco fue siempre así, especialmente para los afroamericanos y los migrantes. "Es una vida 'de viaje' (en el sentido [literal] y figurado), una vida nómada, una vida en coche, avión, tren, o al teléfono, en internet, una vida apoyada en y marcada por los medios de comunicación, una vida transnacional" (*Ibíd*.). No obstante, existen límites, principalmente económicos pero también interpersonales y familiares, que restringen las posibilidades del viaje y la colaboración transatlántica. La interconexión es fácil e inmediata a través de internet, pero la colaboración transatlántica cuesta y, precisamente por eso, su anhelada culminación resulta especialmente emocionante y gratificante para los participantes.

Hemos observado diálogos y encuentros interculturales entre jóvenes músicos blancos y viejos músicos negros (una asociación habitual en la tradición del blues desde el revival folk), así como entre blancos jóvenes con distinta nacionalidad y lengua materna. Cuando está presente, el músico negro actúa como *bluesman*, como representante genuino de la tradición del género. Por su parte, los blancos se identifican con el público de referencia (especializado y, a la vez, potencialmente masivo); con músicos de blues acompañantes; y también con músicos blancos que ejercen de líderes en colaboraciones transnacionales. Estos movimientos constituyen la extensión de una tendencia histórica de viaje, diálogo intercultural y asociación musical, que ha ido transformándose con la evolución de las escenas musicales y el desarrollo tecnológico de los medios de comunicación y transporte. Permiten a los músicos "receptores" (evidentemente activos) vincular su identidad con la de músicos a los que admiran; compartir la experiencia de tocar y convivir, la ocasión de intercambiar historias sobre el blues, afirmándolas o resignificándolas, utilizándolas para dar renovados sentidos a sus vidas.

4.5.2.4. Producción discográfica e industria musical

Si bien la actividad de los músicos de las escenas estudiadas se concentra principalmente en la interpretación de música en vivo, cabe preguntarse qué importancia y qué papel juegan las grabaciones discográficas y la industria musical en sus carreras. Hacer una valoración general y sintética de esta relación es complejo, sobre todo por la necesidad de afirmar dos aspectos centrales aparentemente opuestos o contradictorios: la poca importancia atribuible a los discos en términos de balance económico, número de horas dedicadas y repercusión en el mercado; y el reconocimiento de la gran importancia que tienen como muestras del trabajo y las trayectorias de los músicos.

Por una parte, es necesario afirmar la escasa relación de los músicos de blues actuales con la industria musical tradicional, así como la prevalencia de la autoproducción y distribución

[257] http://www.salaclamores.es/birdlegg-usa/ [Consulta: 22/01/2017].

de discos en los conciertos. Se aprecia una clara correspondencia con ciertos rasgos característicos de la industria musical actual: con el hecho de que los músicos tengan múltiples ocupaciones y deban encargarse de toda la producción (son músicos, managers, diseñadores, productores, etc.); y el modo en que la música en vivo constituye "la piedra angular del negocio musical", "el valor central, tanto económico como discursivo" (Fouce, 2012: 178; 181; 183).[258] Por otra, no podemos olvidar que los propios músicos y aficionados reconocen que los discos producidos son valiosos porque dejan constancia de una época –de una serie de interpretaciones, repertorios, relaciones interpersonales y artísticas que representan a los músicos. En este sentido, pese no realizarse generalmente una gran planificación de las grabaciones de discos (suelen hacerse en sesiones breves y rápidas), los músicos vuelcan en ellos horas de trabajo, esfuerzo y emociones.

En primer lugar, es necesario señalar la importancia excepcional de las aportaciones discográficas de ciertos músicos de las escenas estudiadas que han alcanzado una popularidad y un éxito comercial extraordinario. El ejemplo más claro es el de Stevie Ray Vaughan, la gran estrella surgida de Antone's, cuyos influyentes discos (*Texas Flood*, 1983; *Couldn't Stand the Weather*, 1984; *Soul to Soul*, 1985; *In Step*, 1989; *Family Style*, 1990; y *The Sky is Crying*, 1991 –los dos últimos póstumos) fueron editados y distribuidos globalmente por el sello Epic (perteneciente al grupo CBS y actualmente propiedad de Sony). Si bien la figura de Vaughan permanece asociada al éxito comercial y al ascenso meteórico a la fama, la producción y edición de su primer disco fue el resultado de una problemática sucesión de acontecimientos y relaciones profesionales, ancladas principalmente en el impacto de su interpretación en vivo. El punto de inflexión se produjo con la participación de Vaughan en el Festival de Jazz de Montreux (Suiza) de 1982, una oportunidad que ganó impresionando al influyente productor Jerry Wexler durante una actuación en el Continental Club de Austin (Patoski y Crawford, 1993: 145). Stevie y su banda, Double Trouble, desconocían el prestigioso festival europeo. Fueron la primera banda sin sello discográfico en participar y un sector del público recibió su enérgica y eléctrica actuación con abucheos. Sin embargo, la mayor parte del público apoyó a Vaughan y tanto el cantautor estadounidense Jackson Browne como el músico británico David Bowie quedaron impresionados por su interpretación. El primero le ofreció su estudio en Los Ángeles para grabar un disco cuando estuviesen listos. El segundo le invitó a participar en un videoclip suyo (idea que se transformó en una colaboración discográfica) (*Ibíd.*: 145-155).[259]

[258] De acuerdo con Fouce (2012: 183): "La consolidación de Internet y la generalización de las prácticas de intercambio de archivos musicales pusieron las bases para el modelo actual, el cual se caracteriza por la relativa desaparición de intermediarios (en menor medida de lo que los discursos celebratorios suponen), la asunción por parte de los músicos de diversas tareas no ligadas directamente a la creación musical (grabación, promoción) y, en consecuencia, el fin de la idea romántica del artista como un creador únicamente focalizado en su arte".

[259] Patoski y Crawford (1993: 148-151) destacan el choque de la interpretación de Vaughan con un sector del público refiriéndose a la preferencia del público europeo por un estilo acústico con menos volumen. Inciden en el contraste y el productivo encuentro entre Vaughan –"un guitarrista de blues de Texas que trabajaba y dormía con la misma ropa durante tanto tiempo que sus compañeros de carretera le llamaban Stinky [apestoso]"– y Bowie –el sofisticado duque blanco, "maestro en detectar cambios en el gusto popular", que quiso incorporar la guitarra de blues a su nuevo trabajo. Previamente, Vaughan había sido rechazado por Bruce Iglauer (Alligator Records), después de que la representante nacional de ventas, Mindy Giles, le escuchase impresionada y le presentase como "el futuro de la compañía" (*Ibíd*: 142). A Vaughan le emocionaba compartir sello con el *bluesman* Albert Collins, uno de sus ídolos, pero Iglauer se marchó a mitad de la audición. Más tarde, explicó que aquello fue poco antes de que empezase a aceptar a músicos blancos, que no sonaba tan original y que tenían dificultades comunicándose (*Ibid.*: 144).

Comprometido con su proyecto de blues-rock y en busca del ascenso profesional, SRV aprovechó todas estas oportunidades. Grabó el disco *Texas Flood* en el estudio de Browne, empleando tres días libres de cargo en torno a la festividad de Acción de Gracias, y participó en el disco *Let's Dance* (EMI, 1983) de Bowie, además de en el inicio de la gira de presentación. Tras los problemas surgidos con el director musical de Bowie, Carlos Alomar, Vaughan abandonó el trabajo –y con ello la seguridad profesional y las expectativas que le ofrecía su colaboración con Bowie–, lo cual contribuyó, en palabras de su manager, a la consolidación de su reputación como "héroe de la guitarra de origen obrero" (*Ibíd*.: 155). Durante este proceso, el legendario productor John Hammond (impulsor de las carreras de Billie Holiday, Count Basie, Big Joe Turner, Aretha Franklin y Bob Dylan, entre muchos otros) escuchó las grabaciones de Vaughan y, convencido de que tenía la capacidad de transformar el rumbo de la música popular a nivel global, le ofreció su colaboración y se empeñó en publicar el disco en una compañía grande, Epic. Así, Stevie Ray Vaughan ganó acceso al mundo de la gran industria musical hegemónica, transcendiendo la dimensión regional de Texas para inscribirse en panorama global, emergiendo desde el margen para transformar el centro. Se integró en el gran entramado empresarial de las compañías multinacionales, caracterizadas por la complejidad de departamentos y organigramas; en el tipo de infraestructura de la industria musical presentada en trabajos académicos clásicos (Frith, 1978; Longhurst, 1995; Negus, 1992) y generalmente desconocida para los músicos de blues de las escenas estudiadas.

Jimmie Vaughan, el hermano mayor de Stevie, que sigue en activo y es muy respetado tanto en Austin como en Madrid, ha publicado más discos (15 contando los que ha hecho a su nombre y con el grupo The Fabulous Thunderbirds). Sin embargo, aunque han sido bien recibidos por la crítica, no han alcanzado el mismo éxito comercial. En la sub-escena de East Austin hay que destacar a W.C. Clark, cuya producción discográfica en diversos sellos (Drippin' Springs, Black Top y Alligator Records) y a través de la autoproducción resulta prolífica en comparación con otros músicos afroamericanos veteranos. Un aspecto clave que distingue a Clark de muchos de sus homólogos es la composición propia, una habilidad creativa que favorece notablemente la grabación discográfica y los procesos de inversión, promoción y venta que conlleva para artistas y compañías. No obstante, el número de discos publicados a su nombre, siete, podría considerarse relativamente discreto para una carrera profesional tan extensa, que se remonta hasta los años 1950.[260]

Además, tanto en la escena de blues austinita como en la madrileña, existen ciertos sellos discográficos de referencia como Duke-Peacock Records (Houston, TX, 1949-1975), Domino Records (Austin, 1957-1961), Sonobeat Records (Austin, 1967-1976), Antone's Records (Austin, 1987, actualmente inactivo) y Dialtone Records (Austin, 1999), por una parte, y Cambayá (Antequera, Andalucía, 1982), Gaztelupeko Hotsak (Soraluze, Euskadi, 1995), Youkali Music (Madrid, 2000) y Sweet Records (Madrid, 2013), por otra. Pese a las importantes diferencias que presentan en términos de contexto, definición estética, servicios ofrecidos y repercusión en el mercado (regional, nacional y global), la relevancia histórica y presente de estas compañías es fundamental, pues sus producciones constituyen un valioso archivo sonoro vinculado a las escenas estudiadas (así como a las de soul/funk y jazz). En este sentido, cabe destacar que un buen número músicos de referencia han publicado grabaciones en

[260] Además de sus discos, en los que destaca su composición propia, W.C. Clark ha sido invitado en otros como *It's About Time* (T.D. Bell & Erbie Bowser, 1992); *It's Lewis* (Lewis Cowdrey, 1994), *Work That Jelly!* (Matthew Robinson, 2014) y *Blues Gotta Holda Me* (The Texas Horns, 2015).

estos sellos: Lavelle White (Duke; Antone's; Dialtone); James Polk (Sonobeat; Antone's); Lou Ann Barton (Antone's); Kim Wilson (Antone's); Marcia Ball (Antone's); Hosea Hargrove (Dialtone), Matthew Robinson (Dialtone); Birdlegg (Dialtone); Tonky Blues Band (Cambayá); Ñaco Goñi (Cambayá; Gaztelupeko Hotsak); Xulián Freire (Cambayá); Los Reyes del K.O. (Gaztelupeko Hotsak), José Luis Pardo (Gaztelupeko Hotsak), Quique Gómez (Gaztelupeko Hotsak; Sweet Records), Steve Jordan (Youkali), Flaco Barral (Youkali), etc.

Si bien el modelo de negocio y la infraestructura de estas compañías están muy alejados del modelo clásico de las grandes empresas discográficas, la asociación con sellos independientes –habitualmente identificados con un número reducido de personas (a menudo con el principal encargado)– permite a los músicos desarrollar sus carreras con libertad, adquirir un mayor reconocimiento y llegar a nuevos públicos geográficamente alejados.[261] La mera disponibilidad *online* de los discos publicados supone una diferencia significativa con respecto a muchos de los músicos que optan por la autoproducción (cuantitativamente mayoritarios), pues para éstos últimos la producción y venta de discos puede terminar siendo un trabajo individual o grupal que exige transportar ejemplares del producto a cada concierto, hasta lograr "deshacerse" de todos ellos.[262] Además, en las páginas web de ciertos sellos (Dialtone; Sonobeat; Gaztelupeko Hotsak; Sweet Records) se incluyen perfiles biográficos sobre los artistas y referencias sobre las grabaciones, que proporcionan información de interés para el público y para la investigación.

4.5.2.4.1. Eddie Stout y Dialtone Records

Consideremos el caso de Eddie Stout, músico y director de los sellos independientes Pee Wee Records (1984-inactivo), Dialtone Records (1999) y Dynaflow Records (2014). Los artistas y las grabaciones que Stout promociona y produce remiten a distintos periodos históricos y regiones de EE.UU. La inspiración que toma del blues urbano de posguerra permite ver su contribución como la continuación de sellos influyentes de esta era: Duke-Peacock (Houston, TX, 1949), dirigida por el pionero y controvertido empresario afroamericano Don Robey;[263] Chess (Chicago, 1950), ligada al blues urbano de Chicago; Excello (Nashville, 1953), asociada al swamp blues de Luisiana; y Atlantic (Nueva York, 1947), cuya emergencia fue fundamental en el rhythm & blues y el soul.

Bajista profesional desde 1972, Stout participa como un músico más de la escena, pero además ha grabado a numerosos músicos de blues, góspel y jazz, incluyendo a figuras de

[261] La descripción que Longhurst (1995: 64-68) hace de la producción musical local y del desarrollo de músicos locales de rock (más vinculados a la interpretación en vivo que a la grabación discográfica) resulta mucho más próxima a la realidad de los músicos de las escenas estudiadas que su discusión sobre la industria musical, identificada con un amplio organigrama de trabajo (*Ibíd.*: 56-57; 73-78).

[262] En la etnografía he observado que los músicos transportan cotidianamente sus discos a las actuaciones. Generalmente, las ventas por noche y actuación son reducidas (salvo positivas excepciones y eventos "especiales"), pero con el paso del tiempo la (única) tirada se agota y se reducen notablemente las posibilidades de adquirir ejemplares.

[263] Don Robey es una figura tremendamente influyente (por su contribución y su dirección empresarial) y polémica (por su concentración de poder y sus formas) en la cultura afroamericana y la historia de la música popular. George (2004: 56-57) resume su importancia: "Puede que no te gusten todos sus métodos –su 'composición de canciones' es especialmente objetable. Sin embargo, en tanto modelo urbano para equilibrar el capitalismo negro con las realidades de una sociedad dominada por blancos (los blancos, por supuesto, incluso poseían la mayoría de los sellos y las emisoras negras), este 'mundo de rhythm & blues' tuvo verdadero mérito". Véase Donell Kohout (2013) y Wood (2003).

referencia en East Austin (George Underwood, Clarence Pierce, Bells of Joy, Martin Banks, Hosea Hargrove, Donald "Duck" Jennings, Pat Patterson, Matthew Robinson, Mel Davis, James Kuykendall, Birdlegg, etc.) y a músicos afroamericanos de mayor éxito y de otras partes de EE.UU. (Cornell Dupree, Bobby Rush, Lazy Lester, Barbara Lynn, Jewel Brown, etc.). Como austinita ha sido testigo de las profundas transformaciones que han afectado a la historia musical en Austin, desde su emergencia como ciudad universitaria social y políticamente progresista hasta su más reciente ascensión global como "capital mundial de la música en vivo". Su carrera se encuentra enmarcada en la superposición de las sub-escenas que han conformado la escena de blues de Austin: ha contribuido a la sub-escena de East Austin a través de la organización de grabaciones y eventos musicales; a la sub-escena folk-psicodélica como aficionado y músico de blues; y a la sub-escena de Antone's como productor, promotor y representante musical en gestiones internacionales, además de como músico y aficionado. Con Dialtone Records, su principal compañía, Stout ha publicado un total de 27 discos, generando un valioso archivo sonoro que incluye a artistas afroamericanos de varias generaciones. Este sello especializado, prácticamente unipersonal en su producción, se ha convertido en un referente de calidad sobre la historia musical de Texas, que atrae a diversos aficionados al blues de distintas partes del mundo (principalmente América, Europa y Japón).[264] No obstante, como explica con franqueza Stout, el público que compra discos de blues es reducido:

> El público no viene de ninguna parte. No vendo discos, punto. Tenéis algunos por allí [en España], pero mis grabaciones no venden mucho. No hay una gran audiencia. En primer lugar, el público viene de Japón. Si no fuera por mis buenos amigos en Japón, Dialtone no sería lo mismo. Eso es un hecho. El público japonés ha sido realmente importante para mí. También hay un público europeo que está ayudando. Pero mis lanzamientos venden unos pocos cientos de copias. Así que vamos disco a disco y luego juntamos todo para hacer otro disco.
>
> Mi producto es el blues, así que no es una mercancía muy demandada. A la gente le encanta escuchar blues en los clubs, en la radio, en los festivales, pero no van a la tienda de discos y compran un CD. Creo que todo se reduce a vender solamente a los aficionados. Por eso vinilo vuelve. Hoy en día [los que compran discos] son coleccionistas (E.P.onl.2).

Frente a las evidentes limitaciones económicas, características de sellos discográficos independientes y especializados –especialmente de géneros comercialmente minoritarios como el blues–, Stout afirma la importancia del público internacional (sobre todo de Japón) y mantiene la pasión, el interés y el compromiso personal. Resalta el mayor consumo de música blues en locales, radio y festivales que en tiendas de discos y, además de dedicarse a dar actuaciones, establece relaciones colaborativas con músicos, clubs, periodistas musicales y empresas, organizando ocasionalmente eventos musicales recaudatorios para atraer patrocinios y fondos para grabaciones o festivales como *Eastside Kings Festival* (2014).[265]

[264] A pesar de la limitada atención académica, Stout y Dialtone Records han recibido una cobertura considerable por parte de periodistas y periodistas alternativos de blues en EE.UU. y Europa (Beach, 2011; Bock, 2013; Tomko, 2013). Las grabaciones de Stout también han sido reproducidas y reseñadas en programas de blues en España (*Blanco y Negro*, Eugenio Moirón; *La Hora del Blues*, Vicente Zúmel).

[265] Músicos madrileños como Ñaco Goñi, que han asumido tareas de autoproducción, también han destacado la escasa rentabilidad económica de los discos de blues: "Hay que hacerlos para ir dejando constancia de tu trabajo pero como negocio es una ruina. Lo sé porque me hice editor hace años y suelo salir comido por servido. El blues no es una música para ganar dinero (…) Se toca de una forma casi vocacional, puede ser muy íntimo (E.P.p.22).

El discurso de Stout permite valorar los diferentes modos de trabajar que conviven en la industria musical actual, comprendida como "conjunto de relaciones polimórficas entre industrias y preocupaciones radicalmente diferentes, especialmente cuando analizamos la actividad económica en torno a la música" (Sterne, 2014: 53).[266] A grandes rasgos, Stout explicó las diferencias entre una compañía discográfica tradicional y su compañía independiente incidiendo en el valor atribuido a la composición propia y a la organización de giras de presentación: "Una compañía discográfica [tradicional] necesita dos cosas: material original y una gira. Sino haces eso, no hay razón para que te fichen. Pero yo, soy muy diferente. Encuentro artistas que realmente me gustan, en el estilo de blues que tanto amo, y les grabo con el sonido Dialtone" (E.P.onl.2).[267] No realiza giras sistemáticas tras la publicación de discos, pero lleva décadas proyectando internacionalmente su trabajo y planificando giras en países europeos, latinoamericanos y asiáticos, lo cual ha generado múltiples oportunidades para el encuentro intercultural entre músicos y aficionados que buscan acercarse a la autenticidad del blues afroamericano. Sobre sus objetivos y expectativas, Stout explica que busca "captar un momento de tiempo que está sucediendo ahora mismo", captar un sonido que gustará tanto al artista como a él en tanto productor: "Tiene que haber un equilibrio. Camino por una fina línea para hacer que todo el mundo esté contento y para conseguir una alta calidad, escogiendo también las canciones correctas para poder vender. Así que lo junto todo, lo agito y hago un gran martini" (*Ibíd*.). De este modo, afronta las grabaciones con el deseo de crear una experiencia grupal enriquecedora para los músicos involucrados. En este proceso, debe considerar diversas opciones sobre el repertorio y las formaciones del grupo en cada canción, respetando siempre la filosofía del sello, manteniéndose en los parámetros del blues y la música afroamericana de raíz.

Stout atribuye una gran importancia a la composición musical propia en tanto vía para aspirar al éxito comercial. En consonancia, considera que esta cuestión es fundamental a la hora de valorar cuantitativamente la (escasa) producción discográfica de los músicos de blues de la escena de East Austin. En su opinión, uno de los principales motivos por los que estos músicos veteranos han grabado menos de lo deseado y de lo que cabría esperar es su escaso afán compositivo –cuestión que considera en relación con el estilo de vida de los músicos, su actitud profesional y, en general, la escasa relación con grandes compañías, poco interesadas en artistas de blues locales.

> [Esos músicos de blues] están haciendo versiones, no escribiendo canciones originales. Están ahí para pasarlo bien, para tocar su música y hacer lo que el público quiere. Así han sido moldeados todos estos años; tocar lo que la gente quiere en los *juke joints*. En lo que se refiere a grabar, uno de los Eastside Kings y yo le preguntamos a Duck [Donald Jennings]: "¿Tío, como es que no habéis grabado más?" Dijo: "¡Hombre, estaba esperando a que crecierais!" (…) No han sido agresivos, tienen hogar y trabajos diurnos. Nunca han salido del circuito –nunca han querido. Solo querían hacer sus bolos. (…) Están dejándonos y la única persona que veo aquí grabándoles soy yo. Así que los documento y lo público. (…) Es mi pasión, ya que amo la música (E.P.onl.2).

Al describir a los músicos afroamericanos veteranos de East Austin, Eddie Stout enfatizó la pertenencia de estos músicos al circuito de blues y a los *juke joints* (los locales tradicionales del

[266] Sterne (2014: 50) afirma una idea plural de la "industria musical" y aboga por la inclusión en ella de todas aquellas "actividades que afectan directamente a la performance, la producción, circulación, consumo, re-circulación, apropiación y disfrute de la música hoy en día".
[267] Stout explicó que el sonido Dialtone viene "de la calidez de las grabaciones": "es un sonido que estoy buscando. Es un sentimiento que te viene y me gusta mantener consistente" (E.P.onl.2).

blues), así como el valor lúdico y la centralidad de la interpretación en vivo (compaginada con otras ocupaciones laborales) frente a la producción discográfica, que tradicionalmente conlleva procesos de composición y gestión económica con empresas discográficas. Ante el envejecimiento de los músicos y el desinterés de grandes sellos, Stout ha asumido con naturalidad la responsabilidad de documentar la tradición y el legado musical del blues en East Austin.



El músico y productor discográfico Eddie Stout (Dialtone Records) junto a Josep Pedro
(Foto: Begoña Gutiérrez Martínez, Austin, 12/03/2016)

En cierta manera, el trabajo de Eddie Stout es una extensión de la labor realizada previamente por folkloristas y etnomusicólogos de Austin como Alan Lomax y Tary Owens. A lo largo de los años, Stout ha "(re)descubierto" a muchos músicos de blues desconocidos, contribuyendo a su revitalización artística a través de grabaciones y actuaciones en vivo. Entre los ejemplos más claros encontramos a *bluesmen* veteranos como Little Joe Washington (1939-2014), Joe Doucet (1942) y Sherwood Fleming (Mississippi, 1936), cuyo disco fue el primer lanzamiento de Dynaflow Records.[268] Sin embargo, en lugar de seguir la tradición etnográfica de grabaciones de campo, Stout lleva a los artistas a estudios en Austin, donde organiza sesiones de grabación junto a músicos locales consolidados (generalmente blancos) como Kaz Kazanoff (saxo), Nick Connolly (piano), Johnny Moeller (guitarra), Jason Moeller (batería), Mike Keller

[268] Little Joe Washington y Joe Doucet están asociados a la escena de blues de Houston, TX. Washington tocó con Albert Collins y Rosco Gordon, actuó en la zona fronteriza de El Paso y en Ciudad Juárez (México), y grabó varios *singles* para Federal Records. Tras periodos de oscurantismo desde finales de los años 1960, experiencias como sin hogar y algunos aclamados pero titubeantes regresos locales, Stout grabó con él *Houston Guitar Blues* (2003) y *Texas Fire Line* (2009), y le llevó a actuar a Japón, donde compartió cartel con músicos de pop-rock como Belle and Sebastian, Courtney Love y Jack White. Activo en la escena de posguerra, Doucet dejó la profesión con la llegada de la música disco y a principios de siglo XXI era un gran desconocido. Tras un encuentro casual con Roger Wood, Doucet grabó *Houston's Third Ward Blues* (2007) con Stout. Sherwood Fleming es un cantante de Mississippi que creció recogiendo algodón y emigró a California, donde grabó varios *singles* sin continuidad (véase 8.3.1). Tras años retirado, Stout lo localizó recurriendo a un detective privado y grabaron el disco *Blues, Blues, Blues* (2015), que ha tenido una crítica muy positiva (Williams, 2015b). Véase el análisis 7.1.4.1.

(guitarra) y Corey Keller (batería), entre otros.[269] Sus esfuerzos por documentar y preservar esta música son representativos de un impulso investigador en torno al blues y de la necesidad práctica de obtener cierto éxito comercial en el ámbito de la heterogénea industria musical actual. En este sentido, es importante remarcar que las grabaciones discográficas profesionales conllevan gastos considerables, e incluso el propio Stout, que cuenta con una amplia experiencia, explicó que "ahora es muy caro entrar al estudio" (conversación personal, 01/04/2016).

4.5.2.4.2. Discursos en torno a la producción discográfica: desengaño y autoproducción

Consideremos ahora los testimonios de los músicos de las escenas de blues en Austin y Madrid, donde encontramos una considerable variedad de discursos y experiencias en torno a la grabación discográfica y la industria musical, relacionadas con el cambiante contexto musical y tecnológico. De los músicos entrevistados, el veterano Blues Boy Hubbard fue el que expresó una visión más crítica y desengañada sobre el valor de grabar en estudio, especialmente sobre el impacto que la propia grabación discográfica tiene en la carrera de un músico. En activo desde los años 1950, Hubbard solamente ha grabado algunos *singles* ilocalizables, por lo que no disponemos de registros discográficos de su música:[270]

> En los 1960 ganamos la batalla de bandas una vez. Dijeron: "Bueno, Blues Boy, tenéis un contrato y podéis grabar cuando queráis en el estudio". Pero eso no significó mucho. Teníamos un estudio donde podíamos grabar, tenían a un técnico allí [y] teníamos nuestro propio material, ya sabes. Pero después de hacer todo eso… no significa nada. Tienes un disco que suena bien, ¿y qué? Necesitas a alguien que esté enterado, alguien que diga: "vale, aquí está el contrato. Te vamos a grabar y vamos a promocionar el disco. (…) Cualquiera puede comprar equipo y grabar –ahora hay muchos tíos en Austin que pueden hacer eso. Pero ponerlo en acción como Capitol, Motown, [o] Don Robey [Duke-Peacock Records]… ¡eso es lo que necesitas!
>
> No tardamos mucho en darnos cuenta de eso, así que dejamos de intentarlo. Si alguien no hace esto por ti, normalmente acabas rindiéndote. (…) Puedes venderlos en el club, y lo hicimos. (…) Pero en realidad así no vas a ninguna parte. (…) Se trata de tener suerte, de estar en el lugar adecuado en el momento oportuno, de a quién conoces. Eso es. Y no importa a quien conozcas, se van a llevar la mayor parte del dinero igualmente [risas]. Así funciona. Una de esas cosas (E.P.p.15).

Al ser preguntado por las escasas grabaciones realizadas durante su larga carrera, Hubbard explicó su experiencia y dejó claro que el factor diferencial no está en la grabación y producción del disco sino en su distribución y promoción, en la capacidad de la compañía para conseguir que tu producto artístico alcance repercusión en el mercado. Su testimonio –y el propio sistema de sentido desde el que articula su discurso– debe comprenderse en el marco de referencia de la sub-escena de música negra en East Austin y, en general, de la emergencia del blues urbano durante la era industrial. En ese contexto, donde las compañías independientes, los *disc-jockeys* y las listas de éxitos tenían una importancia fundamental (que condicionaba plenamente el desarrollo del blues), la producción discográfica constituía un medio central para obtener éxito

[269] Como se observa en los discos de Dialtone, Stout ha trabajado en distintos estudios de grabación de Austin (Fort Horton Studio, Music Lane, Public Hi-Fi, Hit Shack, Top Hat Studio y Church House Studio), además de en estudios de Houston (Sugar Hill Studio) y Dallas (Audio Dallas).

[270] Bock (2014c) alude a "My Angel" y a la participación en un disco titulado *Texas Blues Boys* (Blue Spot, 2005). En la etnografía pude verle actuar en directo y realizar grabaciones audiovisuales. Además, en *YouTube* hay algunos vídeos de interpretaciones en directo.

comercial e ingresos (George, 2004; Gillet, 2008; Shaw, 1978). Por ello, el discurso de Hubbard sobre la producción discográfica y la industria musical –claramente centrado en la vida del disco en el mercado– cuestiona el sentido de realizar grabaciones, asumiendo las complicaciones que conlleva, si no conduce a un nuevo estado profesional ("Así no vas a ninguna parte"). Frente a eso, la actividad del directo resulta más reconfortante y gratificante –también desde el punto de vista económico. Finalmente, es importante destacar que, si bien señaló que un músico (de blues) necesita asociarse con una compañía discográfica influyente para triunfar, Hubbard apuntó con humor hacia la explotación histórica sufrida en la industria discográfica por parte de los músicos, especialmente los afroamericanos ("se van a llevar la mayor parte del dinero igualmente").[271]

En Madrid, el veterano músico Jorge "Flaco" Barral señaló el tradicional conflicto de intereses entre artistas y compañías, aludiendo a la escasez de ventas de discos de blues en la escena madrileña:

> Tú vas por un camino de sentimiento y musicalidad y ellos están vendiendo churros. Es tratar de encajar eso, pero es muy difícil (…). Además, siempre te pasa lo mismo; entras por la puerta principal con una alfombra y, normalmente, sales por la puerta de servicio, a no ser que vendas millones de discos, y nuestro caso no es ese. Somos un poquillo *underground* y entonces siempre sales por la de servicio… [Risas] (E.P.p.27).

Frente a la escasez de éxito comercial y de interés por parte de sellos discográficos, Flaco afirmó la práctica de la autoproducción, empleada en distintas formas por la mayoría de músicos de las escenas estudiadas: "Hoy día es más una cuestión de hacerte tu propia producción. O te haces la producción musical y luego tratas de llegar a un acuerdo con una compañía. Vas y le das el disco, cada uno se lleva lo suyo y ya está. (…) Ellos no es que te pillen de artista y te graben. Ya no se arriesga" (*Ibíd*.).[272] Además, se refirió a Javier Vargas (Vargas Blues Band) –que ha grabado en una compañía multinacional como Warner Music Group– como ejemplo excepcional de gestión con la industria y capacidad promocional:

> No conozco casas de discos que quieran grabar blues. Aquí en Madrid no hay ninguna, que yo sepa. Bueno, solamente a [Javier] Vargas y cosas de estas [blues-rock]. Han tenido suerte y quizás él se ha sabido rodear de otras historias, de gente extranjera, de cosas por el estilo, para que crezca por otro lado también. Muy inteligentemente. Yo admiro su labor y no sé cómo lo hace. Creo que el 90% de los *blueseros* no sirve para eso, para tener esa manera de llevar una historia [una carrera como profesional] (E.P.p.27).

Barral aludió a las estrategias de promoción comercial y proyección internacional de un músico de mayor éxito, afiliado a una compañía discográfica multinacional. Al mismo tiempo, fue

[271] Hubbard expresó una visión del mundo del espectáculo vinculada al dinero y a la capacidad para entretener al público (no necesariamente al talento): "En la [industria musical] todo es sobre el dinero. Realmente no es sobre el mejor. Es sobre el dinero y lo bueno que eres entreteniendo. James Brown era una gran *entertainer* y Michael Jackson también. Todo va sobre el entretenimiento. Elvis Presley era un *entertainer*, ya sabes. ¿Cómo de bien tocaba la guitarra? No tocaba tan bien..." (E.P.p.15).

[272] En su balance sobre la industria discográfica en el siglo XXI, Simon Frith (2001: 49) señala que "el decrecimiento en el negocio de los discos en EE.UU. y los consiguientes recortes de personal en los departamentos llevaron a un replanteamiento, y durante los últimos veinte años la estrategia corporativa ha consistido en asegurarse de que las apuestas necesarias sean tomadas por otras personas". Así, "las compañías independientes se han convertido, de hecho, en los departamentos de investigación y desarrollo de las *majors*, desarrollando actos y mercados hasta que ellos y/o sus artistas alcanzan un impacto de ventas suficiente para justificar que una multinacional se incorpore" (*Ibíd*.). Los principales riesgos se asumen por parte de los propios músicos (que invierten dinero en desarrollar sus habilidades y sus carreras) y de los sellos independientes que apuestan por fórmulas distintas.

autocrítico al señalar tanto su relativo desconocimiento en este área ("admiro su labor y no sé cómo lo hace") como, en general, la incapacidad de la mayoría de músicos de blues para orientar su carrera de esa manera y triunfar en la industria *mainstream* ("creo que el 90% de los *blueseros* no sirve para eso").

Por su parte, Fede Aguado, que también ha producido sus propios discos, señaló que no podía "hacer un gran balance" de sus grabaciones, aludiendo directamente a los profundos cambios que ha atravesado la industria musical en las últimas décadas; al paso del trabajo con compañías discográficas a la autoproducción:

> Antes había una discográfica por medio que iba con una oficina de managers que trabajaba en conjunto. Te sacaban el disco, lo promocionaban, luego hacías una gira y ganabas pasta y trabajabas de puta madre. Eso ya ha pasado a la historia. Ahora el balance que se puede hacer de los discos que producimos –porque las discográficas ya no quieren saber nada del blues– es mínimo. Simplemente se hacen para tener algo que mostrar y para venderlo por ahí en los bolos, que es la única forma en que se vende. Es una pequeña ayuda, nada más. Sobre todo es para que la gente que te ha visto y le ha gustado se lleve el recuerdo. También es una forma de que te conozcan (E.P.p.23).

En el nuevo escenario, donde los músicos están obligados a asumir más labores de organización y producción (costes y gestiones para la grabación, diseño gráfico, etc.), la venta de discos en conciertos supone una muestra del trabajo realizado, una contribución económica modesta y, sobre todo, un vínculo con el público.

La escasa y, a menudo, inexistente relación entre los músicos de las escenas estudiadas y la industria musical tradicional ha llevado a ciertos músicos a crear sus propias compañías discográficas independientes para producir sus discos y los de otros colegas. Aparte del mencionado Eddie Stout, cuyo catálogo sonoro en Dialtone Records es fundamental para comprender la escena austinita, James Polk (Twink Records, 1969), Steve Jordan (Moco de Pavo Productions, c.2005), Ñaco Goñi (Ñaco Goñi Discos), Carlos Arsuaga (Enfase Estudio, c.2006) y Antonio "Nono" Mellado (Habitación 101, 2013), entre otros, han desarrollado proyectos como productores discográficos.[273] James Polk, pianista de jazz reconocido por sus amplios saberes musicales, creó su sello Twink Records a finales de los años 1960 porque no encontraba sitio en ninguna compañía grande:

> No había grandes sellos aquí abajo. Solo había uno en esta parte del país, que era Duke-Peacock Records en Houston. Eran blues, no hacían jazz. Sabía que no tenía posibilidades de meterme ahí. Así que dije: "Quizás deba empezar algo propio…" Y lo hice. Por supuesto, se necesita mucho dinero para poner en marcha un sello independiente porque esto fue pre-internet y pre-todo. (…) La distribución sigue siendo lo más duro. Incluso hoy lo es, con internet. (…) Tengo todos mis CD's registrados en *Amazon.com*, *CD Baby* y sitios así, pero si no eres un artista famoso y no pinchan tus CD's en la radio o por todo el país, la gente simplemente no sabe quién eres. Así que lo más probable es que no se vendan mucho (E.P.p.4).

Aludió a la especialización de Duke-Peacock en música blues y aunque, indudablemente, su música contenía características musicales del blues, reconoció que no tenía posibilidades con ellos y creó su sello independiente. Como Hubbard, se refirió a los retos económicos y empresariales de la promoción musical independiente, e incidió en las dificultades para obtener

[273] En los casos de Moco de Pavo Productions y Enfase Estudio nos referimos a los años de publicación de sus primeros discos, *De Madrid al Blues* (Fede Aguado, 2005) y *Juan Bourbon, Juan Scotch & Juan Beer* (2006), si bien sus trayectorias empezaron con anterioridad.

ingresos y lograr que aumente la demanda. Curiosamente, Polk publicó varios *singles* con Twink Records, generalmente identificados con el funk/jazz, que hoy son objetos raros y caros para coleccionistas discográficos. En la web de referencia global *Discogs* hay un solo ejemplar disponible del *single* original de "Power Struggle"/"Never Give Him Up" (James Polk & The Brothers, Twink Records, 1969), que vale 450€. El de "Just Plain Funk"/"Black Door Jeanne" (*Ibíd*.) está a la venta por 500€.[274] Además, el *single* que Polk grabó con la discográfica austinita Sonobeat Records, "Stick-To-It-Ive-Ness"/"The Robot" (James Polk & The Brothers, 1969), también se ha convertido en un clásico muy codiciado en el mercado de segunda mano.[275]

No obstante, pese al carácter legendario o de culto que han alcanzado estos discos, Polk señaló que "no cobraba un duro por ellos", que era "horrible" pero que, por lo visto, no había nada que él pudiese hacer (*Ibíd.*). Su caso muestra el modo en que producciones discográficas independientes, con poca tirada original, pueden alcanzar un estatus mítico con el paso del tiempo, adquiriendo un valor de mercado muy superior al original, que no repercute en ingresos para el creador de la obra. Además, James Polk ha tenido otras experiencias discográficas de gran relevancia, entre las que destacan la producción de discos propios (*You Know The Feeling*, 1984; *Go With The Flow*, 2008; *When Evening Come*, 2008) y las colaboraciones con músicos de blues y jazz como su mentor Ray Charles (*Ain't It So*, 1979; *Do I Ever Cross Your Mind*, 1984; *The Spirit of Christmas*, 1985); Roy Gaines (*Going Home Too See Mama*, 1988); Carmen Bradford (*Finally Yours*, 1992); Long John Hunter (*Swinging From The Rafters*, 1997); Gary Primich (*Bad Company*, 1997); Pete Mayes (*For Pete's Sake*, 1998), Pamela Hart (*May I Come In?*, 1998); y Elias Haslanger (*Church on Monday*, 2012; *Live at Continental Gallery*, 2014). Esta contrastada producción y trayectoria discográfica, con la colaboración estelar junto a leyendas como Ray Charles, distingue a Polk de sus compañeros y le convierte en una figura de gran interés.

En la escena madrileña destacamos, en primer lugar, la labor de producción discográfica del músico estadounidense Steve Jordan, que trabaja en el estudio Moco de Pavo Productions de su casa en Talamanca del Jarama. En él se grabó gran parte del disco *Blues con los colegas* (2006) de Ñaco Goñi, producido por Goñi y Jordan (que también participa como músico). El proyecto *Blues con los colegas* (2006, 2012) merece una mención especial por ser el trabajo definitivo de Goñi y, sobre todo, por su planteamiento colectivo y fraternal. Éste se manifiesta en el título de los discos y en la canción homónima (incluida en el primer volumen), así como en la participación de numerosos músicos (de distintos países y generaciones), y en la extraordinaria representación que ofrece de la escena de blues madrileña en tanto encrucijada y punto de encuentro. Consideremos los agradecimientos del primer volumen:

> Este doble CD es más de lo que podría haber soñado, gracias a la generosidad de mis colegas, compañeros del camino, he podido reunir a generaciones de curtidos músicos que desde finales de los 50 y hasta hoy tocan y aman el blues. Así, aquí tenéis desde artistas ya consagrados hasta músicos callejeros pasando por solistas nacionales y

[274] Estos datos fueron consultados el 13/04/2017. "Just Plain Funk" ("simplemente funk") y "Power Struggle" ("lucha de poder") han sido reeditados conjuntamente por el sello Funk 45 (UK, 2003) y la segunda ha sido incluida en compilaciones especializadas como *Keb Darge's Legendary Deep Funk Vol. 2* (BBE, 1997) y *Texas Funk: Hard Texas Funk 1968-1975* (Jazzman, 2002).

[275] La única copia disponible en *Discogs* de "Stick-To-It-Ive-Ness"/"The Robot" cuesta 275€ [Consulta: 10/04/2017]. Véase más en Stein (2014) y en http://sonobeatrecords.com/james-polk-and-the-brothers.html [Consulta: 10/04/2017]. Polk grabó un LP en 1971, todavía inédito, que el productor Bill Josey Sr. esperaba vender a una discográfica nacional.

> extranjeros, formaciones desaparecidas y grupos actuales. Por supuesto no ha sido posible incluir a todos los colegas con los que he trabajado y me hubiera gustado incluir pero están una parte importante, músicos que amamos el Blues, son mis colegas. Es Blues (Goñi, *Blues con los colegas*, 2006).[276]

El proyecto discográfico *Blues con los colegas* expone la dependencia mutua entre un músico de referencia y sus múltiples compañeros, entre su voz individual y la voz colectiva de la escena y de los grupos que la conforman. A modo de celebración y ejercicio de memoria, el disco registra y materializa los indispensables vínculos artísticos e interpersonales entre los músicos de una escena de blues nacional, constituyéndose en un documento histórico enciclopédico.[277] Esta misma idea de colaboración se encuentra en la producción discográfica, que consta en el disco como "Moco de Pavo Productions para Ñaco Goñi Discos".

Desde su estudio de grabación casero, Steve Jordan también ha grabado su disco como líder de El Jordan y sus Maco de Pavo All Estars, *Mi tierra y mis raíces* (Youkali, 2015). Para este trabajo, cuyo personal título y diseño gráfico manifiestan irónicamente el encuentro y la hibridación entre tradiciones culturales de EE.UU. y España, Jordan contó con la participación de 28 músicos procedentes de diversos países (al menos España, Argentina, EE.UU. y Bulgaria). Algunos de ellos, reduciendo costes y aprovechando las posibilidades tecnológicas y su capacidad para franquear el tiempo y el espacio, grabaron desde sus respectivos lugares de residencia. Por ello, en el disco consta que la grabación tuvo lugar en "Talamanca del Jarama, Madrid, Barcelona, New York, Mississippi, Texas, California, Carabanchel y Moratalaz". *Mi tierra y mis raíces* (2015) también ilustra la combinación de la autoproducción de un disco con el trabajo de edición y distribución de compañías discográficas independientes como Youkali Music (2000). Fundada por Thomas Schindowski, músico alemán residente en Madrid, Youkali ha editado un gran número de discos, principalmente de jazz y flamenco. En lo que respecta al blues, además del disco de Steve Jordan hay que destacar el de Flaco Barral *–UyyyUyuy!!* (2017)– y el disco *EP-0207* (2016) de Youthness, grupo joven (actualmente definido como soul-rock) cuyos comienzos estuvieron "claramente marcados por el blues" (según su propia descripción).[278] Schindowski ha explicado que vino a España "para evitar los problemas legales, muy serios, que tenía en Alemania a causa de [su] insumisión", y que empezó tocando la guitarra en la calle (Monje, 2014). Sobre la definición estilística de Youkali, lo identifica como un sello de jazz abierto a "cualquier estilo, siempre y cuando la música consiga emocionarnos, intrigarnos o fascinarnos de alguna manera" (*Ibíd*.).

Por último, cabe destacar la labor del baterista y técnico de sonido Carlos Arsuaga y del armonicista y productor discográfico Antonio Mellado. El primero, miembro de diversos grupos (King Bee, César Crespo & The Pinball's Blues Party, The Luckymakers, Lazy Boots, etc.), dirige junto a su compañero Benito Díaz,el estudio de grabación Enfase, donde se han grabado

[276] La consideración fraternal de la amistad se evidencia en la letra de la canción "Blues con los colegas" (Goñi): "Los colegas me habéis dado una gran satisfacción / De una gran familia soy, tú también".
[277] Entre los muchos agradecimientos, Goñi (2006) dedicó uno especial al cantante Miguel Ríos, a quién describió como "un auténtico músico que ama su profesión" y del que siempre se aprende. Ambos colaboraron en la canción "Cosas que debo a Madrid" del disco *60 mp3* (2004) de Ríos, en la que éste relató sus vivencias en la capital (incluyendo su paso por la cárcel de Carabanchel). Cuando Ñaco le pidió incluir la canción en su disco, éste quiso grabarla de nuevo para la ocasión, lo cual conmovió a Ñaco: "Cuando le vi solo, sentado en nuestra furgoneta, entre los bluescavidas, a la aventura, hacia un estudio muy modesto, vi la grandeza, y comprendí lo simple y natural del asunto, fue muy emocionante".
[278] Véase: https://theyouthness.bandcamp.com/album/ep-0207 [Consulta: 10/04/2017].

diversos discos de la escena de blues: *Juan Bourbon, Juan Scotch & Juan Beer* (2006); *One in Five Million* (The Forty Nighters, 2012); *Po' Boys* (King Bee, 2012); *Still a Long Way to Walk* (Duolian String Pickers, 2013); *Guitar Player* (César Crespo & the Pinball's Blues Party, 2014); y *Hard Times Blues* (Paul Orta & Tonky Blues Band, 2015), entre otros. El estudio ofrece sus instalaciones, equipamiento y experiencia para que los músicos obtengan la calidad y el sonido que desean. En lo que respecta a la edición y distribución del disco (casi siempre en formato CD), los músicos se autoproducen o recurren a discográficas independientes próximas como Gaztelupeko Hotsak, Rock CD Records y Dogsound Recordings, entre otras.

Antonio Mellado (miembro de Sleepy Roosters) ha producido 15 discos con su sello discográfico Habitación 101 (2013), con el que ha trabajado en distintas ciudades: Granada, Madrid y Londres. Entre ellos destacamos la grabación de discos propios (*Oso y Nono with Beiztegui*; *Blues at Home*; *Sleepy Rosters*; *Chicago Roosters*) y la grabación de cantantes-guitarristas de blues como Fernando Beiztegui (*I Asked for Water… and She Gave Me Gasoline*; *Long Road Blues*), Xulián Freire (*Saint Valentine's Blues*; *Heavy Fuel Papa*) y Laia Bastús (*Come and Go*; *Folk d'autor*). Habitación 101 ofrece un "servicio integral" para músicos y bandas, que incluye la producción de discos, videoclips y fotografías de estudio, así como servicios de manager. Algunos son discos digitales sin edición física, que pueden escucharse íntegramente y comprarse virtualmente en la página oficial del sello.[279] Como ha expresado Fouce (2012: 173), el objetivo de este tipo de fórmulas es "facilitar a la audiencia el acceso a la música en el convencimiento de que si la gente conoce la música del grupo y puede acceder a ella sin trabas ni dificultades hay posibilidades de que compre el disco o de que acuda a los conciertos". Alejado de las grandes compañías, este modelo de operación y negocio proporciona a los músicos la oportunidad de registrar e inmortalizar su interpretación, generando productos digitales con los que obtener satisfacción personal, aumentar su visibilidad *online*, atraer al público y orientarse hacia sus deseos y expectativas como artistas.

Cada vez más, los músicos emplean la grabación discográfica como como herramienta para ordenar y dar sentido a la propia biografía y trayectoria artística, para acceder o intensificar su presencia en la agenda cultural de la ciudad y presentarse ante el público con nuevas "noticias", lo cual favorece la promoción y la producción de textos mediáticos. Para los músicos de blues, el disco no está en el centro de su economía profesional; permanece en un segundo plano, pero constituye una "unidad de trabajo" (Fouce: 2012: 173) importante en términos artísticos, económicos y promocionales. Para el público, "a la vista de que las ventas de soportes son en muchos casos insignificantes, el disco es (…) un objeto mediante el cual el oyente muestra su apoyo a una propuesta estética" (*Ibíd*.: 174). Sin embargo, en muchas ocasiones, la adquisición de copias físicas de los discos producidos en las escenas estudiadas sigue siendo complicada, incluso a través de internet. Imaginemos, por ejemplo, que queremos comprar un disco de Quique Gómez, cantante-armonicista de referencia en Madrid, tras haberle "descubierto" por las redes sociales o en algún concierto. Accedemos a su web personal, en la que comparte noticias, vídeos musicales e información biográfica y discográfica sobre sí mismo.[280] Al consultar su discografía comprobamos que los discos no pueden adquirirse a

[279] A partir de una aportación mínima (entre 5 y 8€) por disco, la aplicación permite pagar cuanto se desee por acceso ilimitado a *streaming* y por la descarga de múltiples archivos sonoros de alta calidad. Véase: https://habitacion101tv.bandcamp.com/music; http://bit.ly/2LhIvbv [Consulta: 10/04/2017].

[280] http://www.quiquegomez.com/. Las webs de músicos en las escenas estudiadas son muy poco habituales y resultan de gran utilidad porque proporcionan datos específicos sobre sus trayectorias y representaciones identitarias y musicales.

través de la web, lo cual dificulta su adquisición. Para seguir en su "misión", el aficionado debe fijarse en el sello discográfico y tratar de rastrearlos acudiendo a sus respectivas páginas web. Esta operación, que implica una disposición de búsqueda activa por parte del aficionado, solamente resulta exitosa para dos de los seis discos que constan en la web de Gómez: *Songs for Muddy* (Gaztelupeko Hotsak, 2012) y *Eurovegas* (Sweet Records, 2015).[281]

Durante la investigación quise hacerme con el disco *Eurovegas* (Gatos Bizcos) y, tras buscar sin éxito en internet, terminé preguntando a Quique (por *Facebook*) dónde podía comprarlo. Su respuesta, intuida por la dinámica de la escena, me devolvió a la centralidad del directo, pues Quique me remitió al próximo concierto de la banda, donde finalmente adquirí el disco, comprobando el estrecho vínculo entre el concierto como evento central y la venta de discos como acompañamiento. En esta ocasión, la proximidad geográfica favoreció el encuentro cara a cara, pero "¿qué sucede con públicos más alejados?", me pregunté. Con el tiempo descubrí que el disco de *Eurovegas* está disponible en la web de *Sweet Records*. En cualquier caso, en muchas ocasiones se impone la escucha musical *online* a través de plataformas como *YouTube* (donde predominan los vídeos de actuaciones en vivo) y *Spotify* (donde pueden encontrarse una gran cantidad de discos de blues de las escenas estudiadas). En estos lugares virtuales híper-poblados, los músicos se exponen ante públicos de distintas partes del mundo, que tienen la posibilidad de escucharles y observarles a través de sus pantallas. No obstante, la elevada proliferación de vídeos, canciones y productos culturales hace que la cuestión de la visibilidad y la promoción cobren una importancia crucial que distingue a unos artistas de otros. Junto a ello, conviene recordar la escasa rentabilidad económica que compañías como *Spotify* proporcionan a los músicos en relación al número de escuchas realizadas a través de su programa (Aguiar y Waldfogel, 2015; López Palacios, 2013).

En general, frente a los discursos más desengañados y críticos de músicos afroamericanos veteranos, las prácticas de los músicos blancos más jóvenes –especialmente de la escena madrileña– muestran una mayor dedicación a la grabación discográfica, vinculada a la autoproducción y, en ocasiones, a sellos especializados e independientes. Sin duda, estas diferencias deben comprenderse en relación a sus distintos contextos históricos de referencia. A pesar de la influyente emergencia de sellos independientes, las oportunidades de grabar un disco en el sur de EE.UU. durante el periodo de posguerra tras la Segunda Guerra Mundial eran notablemente reducidas y, a menudo, estaban vinculadas a premios de concursos y batallas de bandas y/o relacionadas con emisoras de radio y *disc-jockeys*. En la era industrial, el disco era un objeto capaz de generar éxito comercial y beneficios económicos, siempre que fuese promocionado adecuadamente a través del contacto con *disc-jockeys* y emisoras radiofónicas.[282] Por ello, si bien la grabación discográfica y la promoción comercial no fueron habituales para músicos de blues de la escena austinita, el hecho de grabar implicaba una serie de expectativas de progreso, cuyo incumplimiento favoreció el agotamiento de músicos veteranos a la hora de tratar con sellos discográficos tradicionales. Ante esta situación, hemos visto distintas respuestas: una que opta por concentrarse en el circuito de música en vivo; y otra que aboga por la autoproducción, con las complicaciones y satisfacciones que ello implica.

[281] http://bit.ly/2Ll74US; http://bit.ly/2IEverM [Consulta: 13/04/2017].
[282] Cabe recordar la importancia y extensión del fenómeno de *payola* (*pay to play*), consistente en pagar a emisoras radiofónicas y medios para que reproduzcan y promocionen ciertos discos. Desde los escándalos legales de la era del rock 'n' roll se ha legislado en contra de estas prácticas, que sin embargo persisten en distintas formas (Castillo Roldán, 2012; George, 2004; Manrique, 2013; Vogel, 2008).

En el contexto actual, marcado por las profundas transformaciones ocasionadas por la digitalización y el uso masivo de internet, nos encontramos ante una proliferación de sellos discográficos independientes, a menudo vinculados a nichos especializados. La democratización de la producción discográfica ha favorecido la autoproducción, la publicación y el desarrollo nuevas formas de hacer en la industria musical, haciendo que la cultura y la economía evolucionen de un modelo de mayorías basado en un pequeño número de *hits* de alcance masivo a uno formado por una gran cantidad de nichos que no alcanzan semejante visibilidad (Anderson, 2006). Es decir, que se produce más que nunca, pero se venden menos ejemplares de cada producto. En consecuencia, se observa que, en comparación con otros contextos, también se ha producido una disminución de las expectativas de éxito puestas en la producción discográfica. Sobre la industria del siglo XXI, Frith (2001: 50) ha señalado que estamos ante el desarrollo de al menos tres mundos musicales paralelos: el negocio *mainstream* del pop-rock, que seguirá promocionando a estrellas globales establecidas y futuras, empleando distintos medios en sus campañas; un negocio ilegal esencialmente caótico, que incluye luchas por los derechos asociados a las canciones; y el negocio de las escenas musicales definidas por género, protagonizado por músicos locales interconectados a través de páginas web y redes sociales, que obtienen suficiente dinero para seguir haciendo música, sin buscar ascender por una escala de éxito creciente. Indudablemente, las escenas estudiadas se inscriben en este "tercer mundo", que variablemente entra en contacto con los otros.

4.6. Periodismo alternativo en las escenas de blues en Austin y Madrid

Definidas por su carácter cotidiano, las escenas estudiadas tienen una escasa presencia e incidencia en los medios de comunicación tradicionales y de grandes audiencias. No obstante, esta situación es notablemente más pronunciada en Madrid que en Austin, donde la historia y las obras de la escena musical han sido abordadas con mucha mayor profundidad por ciertos medios y periodistas de referencia, como el periódico semanal alternativo *The Austin Chronicle* y los periodistas musicales Margaret Moser y Michael Corcoran, entre otros. En ambos casos la discusión sobre la relevancia de los medios de comunicación en las escenas de blues remite al concepto de "periodismo alternativo", que proporciona un marco flexible para explorar la complejidad y la variedad de la producción periodística que está al margen de la esfera *mainstream* y de los medios tradicionales. En la escena austinita reconocemos una mayor relevancia del "periodismo alternativo profesionalizado" y en la madrileña un mayor vínculo con el "periodismo alternativo ciudadano".

Partimos de la discusión y conceptualización realizada por Chris Atton (2002, 2003) y James Hamilton (Atton y Hamilton, 2008), que se apoyan en una amplia variedad de estudios sobre medios sociales y "radicales" (Downing 1984), medios "ciudadanos" (Rodríguez, 2001) y activismo democrático a través de los medios (Hackett y Carroll, 2006). Atton y Hamilton (2008: 1-2) destacan dos ideas clave sobre el periodismo alternativo: que tiende a emerger en situaciones de desafección o desencanto con los medios; y que suele preocuparse por la representación de grupos sociales o movimientos culturales que están poco y/o mal representados en la esfera pública.[283] Asimismo, suele estar producido por ciudadanos –por

[283] Señalan también que el periodismo alternativo procede de la desafección hacia la "epistemología de las noticias", las convenciones de las fuentes de información y las representaciones tradicionales (pirámide invertida; organización jerárquica; modelo económico; norma de objetividad; rol subordinado

gente corriente– para la que el periodismo no es una actividad profesional, sino una actividad que incorporan a su vida cotidiana, vinculada a la continuidad de ciertas prácticas socioculturales. Hablamos de ciudadanos que se convierten en reporteros a partir de su testimonio de primera mano y/o a través de su conocimiento experto sobre temas de interés común. Este último punto es el que buscamos matizar mediante la distinción entre periodismo alternativo profesionalizado y periodismo alternativo ciudadano. Reconocemos las diferencias entre el periodismo alternativo realizado desde una medio de comunicación profesionalizado, que aspira a la viabilidad económica y a que sus trabajadores ocupen puestos relativamente fijos y remunerados (por ejemplo, un periódico comercial que se define como "alternativo" por sus contenidos e independencia); y el periodismo alternativo realizado por ciudadanos que, por iniciativa propia y sin remuneración económica, emprenden actividades de documentación y periodismo en sus vidas cotidianas.[284]

Entre las distintas aproximaciones posibles al periodismo alternativo, establecemos un vínculo con el periodismo musical (entendido de manera amplia, en relación con textos escritos, sonoros y audiovisuales), y defendemos que esta relación es clave para entender el contexto cultural y tecnológico contemporáneo, donde el total de las producciones y experiencias musicales excede ampliamente el de aquellas que tienen lugar en los medios y la industria musical tradicional. De esta manera, esperamos proporcionar nuevos ejemplos sobre la "multiplicidad de formas híbridas, específicas del contexto y contingentes" que adopta el periodismo alternativo (Atton, 2003: 269). Al vincular periodismo alternativo y periodismo musical, avanzamos desde una visión general hacia una más concreta, que nos permite reflexionar sobre las formas del periodismo alternativo y del "periodismo alternativo de blues" observadas en las escenas de Austin y Madrid.[285] Proponemos un enfoque actualizado e intermedial sobre las prácticas periodísticas en las escenas de blues, que incluye diferentes tipos de escritura, así como producción de radio y grabación de vídeo, entre otras posibilidades. Como veremos, esto implica relaciones de independencia con grandes medios de comunicación, pero también la apropiación de plataformas corporativas en red como *Facebook* o *YouTube*, que los ciudadanos utilizan para sus propios intereses. Consideramos que las tecnologías son medios dinámicos disponibles para desarrollar prácticas periodísticas alternativas, por lo que –más que señalar las diferencias técnicas entre unas y otras– nos interesa subrayar sus propósitos y características comunes en relación con la construcción de las escenas estudiadas.

Las prácticas de periodismo alternativo observadas en las escenas de blues en Austin y Madrid nos ayudan a repensar el papel actual del periodismo (musical) tradicional y

---

de la audiencia como receptora, etc.) (Atton y Hamilton, 2008: 1). Basándonos en la investigación, pensamos que esta cuestión es variable y no constituye una condición necesaria del periodismo alternativo. Es decir, que dependiendo de cada medio o periodista alternativo se cuestionan o no y en diverso grado ciertas convenciones y principios asociados al periodismo tradicional.

[284] Atton y Hamilton equiparan de manera general el periodismo alternativo con el periodismo ciudadano (no profesionalizado) pero incluyen también referencias a la profesionalización de medios alternativos, con lo cual estos dos tipos de iniciativas se confunden bajo la etiqueta de periodismo alternativo.

[285] Como aproximación a la escritura periodística sobre el blues podemos señalar tres fuentes principales de inspiración: la producción bibliográfica sobre blues de autores de referencia (Oliver, Baraka, Lomax, etc.); la de revistas especializadas (*Living Blues*, *Blues & Rhythm*, etc.); y el desarrollo histórico de *fanzines* (Atton, 2010; Duncombe, 1997), importante para comprender el modo en que los aficionados se convierten en productores de contenidos y discursos desde sus posiciones de ciudadanos y participantes de la escena musical. También en ellos encontramos frecuentemente la especialización musical, la ética del *do-it-yourself* ("hazlo tú mismo") y el vínculo con la cultura *underground*.

mayoritario, ofreciéndonos conocimientos sobre las respuestas alternativas, asociativas y divulgativas que se producen en el contexto de las escenas musicales. Al abordar el periodismo alternativo desde la distinción entre periodismo alternativo profesionalizado y ciudadano, así como a través de medios y periodistas de referencia en cada escena, avanzamos hacia la discusión de un tipo de periodismo vinculado pero diferenciado de la prensa musical tradicional, la crítica del rock y los *fanzines* (Conner y Jones, 2014; Duncombe, 1997). Desde una perspectiva periodística general, la relevancia de estas prácticas alternativas se encuentra no tanto en una transformación formal de los medios tradicionales, sino en un cuestionamiento de su cobertura y ética. Desde la perspectiva de las escenas, sugieren un claro desdibujamiento de dicotomías tradicionales como músico-público y productor-consumidor. Además, vistas como construcciones sociales que implican cuestiones estéticas, políticas y económicas, las escenas y las prácticas de periodismo alternativo proporcionan contextos dialógicos y porosos en los que los participantes construyen y ponen en práctica sus identidades, tratando individual y colectivamente de obtener mayor capacidad de acción y responsabilidad sobre sus vidas.

4.6.1. El desarrollo de la prensa alternativa en Austin: de la periferia *underground* a la centralidad *mainstream*

En primer lugar, planteamos un recorrido por la prensa alternativa de Austin a partir de tres periódicos de referencia, cuya evolución representa la trayectoria de expansión y éxito del periodismo alternativo en la ciudad: *The Rag* (1966-1977); *Austin Sun* (1974-1978) y *The Austin Chronicle* (1982). En ese proceso, nos referimos a distintos periodistas de referencia como Jeff Nightbyrd, Bill Bentley, Margaret Moser, Louis Black y Michael Corcoran, entre otros. Hemos partido de la referencia principal de *The Austin Chronicle*, un medio activo, alternativo y profesionalizado cuyo incuestionable protagonismo cultural y mediático "ha evolucionado junto al sonido de la ciudad para definir y dar voz a la 'Capital Mundial de la Música en Vivo'" (UT Press).[286] No obstante, para comprender el desarrollo del periodismo alternativo en Austin hasta alcanzar la centralidad *mainstream* adquirida por *The Austin Chronicle*, planteamos una discusión contextualizada que parte del periódico *The Rag*, pionero representante de la prensa alternativa de los años 1960, y que incluye también al periódico *Austin Sun*, principal precursor en estilo y formato de *The Austin Chronicle*. Examinaremos el desarrollo del periodismo alternativo en tanto concepto complejo apropiado por distintas publicaciones y también el modo en que las publicaciones se han desarrollado en relación dialógica con la escena musical. Identificamos a *The Rag* (1966-1977) con el periodismo alternativo ciudadano y a *The Austin Chronicle* (1981) con el periodismo alternativo profesionalizado, mientras que *Austin Sun* (1974-1978) representa una etapa de transición entre ambas formas de periodismo alternativo.

4.6.1.1. *The Rag* (1966-1977): periodismo alternativo ciudadano en el contexto de la sub-escena folk-psicodélica

Definido como "periódico *underground*" por su naturaleza contracultural y contestataria, así como por su carácter *amateur*, basado en colaboraciones gratuitas de participantes comprometidos, *The Rag* (1966-1977) jugó un papel fundamental en los convulsos años 1960 y 1970, en consonancia con el desarrollo de la escena folk-psicodélica de Austin y de

[286] Promoción *online* de Powell y Freeman (2011), realizada por la editorial *The University of Texas Press*: http://utpress.utexas.edu/index.php/books/powaus [Consulta: 14/05/2017].

la Nueva Izquierda (*New Left*) (Dreyer, Embree y Croxdale, 2016; McMillian, 2011).[287] Como muestra la publicación conmemorativa sobre el periódico (Dreyer, Embree y Croxdale, 2016: 1-2), *The Rag* cubrió la evolución de distintos movimientos sociales como el estudiantil, el de los derechos civiles afroamericanos, el antimilitarista, el de liberación de las mujeres y el activismo *gay*, entre otros, participando en la particular "revolución" de estos años con una "buena dosis de humor texano" y en estrecha vinculación con la escena folk-psicodélica en Austin.

Creado por un grupo de estudiantes de la Universidad de Texas en Austin (UT), en buena medida como respuesta a la elección de un editor ultra-conservador en el periódico universitario *The Daily Texan* (históricamente progresista), *The Rag* fue desarrollado por "jóvenes cuyos gustos, actitudes e ideas les marcaban como *outsiders* en su propia comunidad; a su vez, su periódico ayudó a animar y unificar los diversos grupos *underground* de los que emergió" (McMillian, 2011: 54).[288] El periódico se caracterizó por la introducción de asuntos ignorados o controvertidos, por una estructura interna democrática, esencialmente horizontal, y por una estética innovadora –en sintonía con la escena folk-psicodélica y con el emergente movimiento del cómic. De hecho, destacados artistas gráficos como Gilbert Shelton y Jim Franklin crearon carteles y viñetas tanto para *The Rag* como para Armadillo World Heaquarters, lo cual contribuyó a crear una estética común entre el periódico alternativo y el referente de la psicodelia en Austin. Como han señalado dos de los miembros fundadores, Thorne Dreyer y Victoria Smith, *The Rag* se propuso "unificar y dirigir una rebelión juvenil local que ya estaba en camino" (McMillian, 2011: 58), que emergía de una escena que percibían como demasiado fragmentada y desorientada en términos identitarios y políticos:

> Austin siempre había tenido una gran "escena *underground*"… muchos *políticos*[289] radicales, *folkniks* éticos, académicos de izquierdas, *frikis* del peyote y *bikers* con barba. Estaban todos ahí, dispersos por el campus, pero no había nada que les uniese, que les diese una dirección política, que les incitase a actuar, que les diese un sentido de identidad común. *The Rag* fue principalmente responsable de reunir una escena de izquierdas, moderna y coherente (Dreyer y Smith en McMillian, 2011: 62-63).

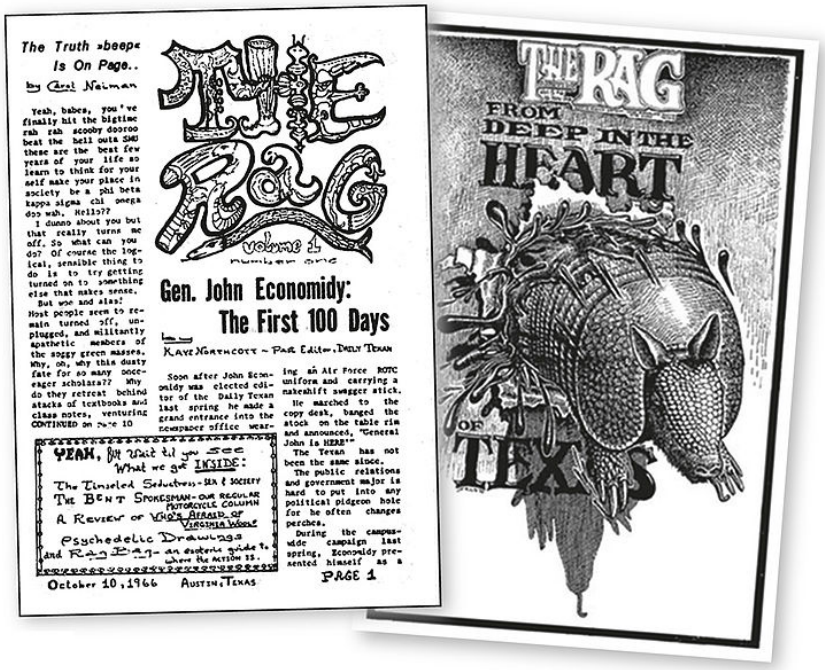
El discurso sitúa a los miembros de la "gran 'escena *underground*'" de Austin en el campus de la Universidad de Texas –lo cual nos recuerda su importancia como lugar de encuentro e interacción de referencia. No obstante, la relación de *The Rag* con la institución universitaria fue conflictiva, especialmente por la organización de eventos de reunión en el campus (conocidos

[287] *The Rag* formó parte del *Sindicato de Prensa Underground* (*Undergound Press Syndicate*), una red nacional de periódicos y revistas contraculturales desarrollada a mediados de los años 1960, y fue la primera publicación del sur en incorporarse (Dreyer, Embree y Croxdale, 2016: 2). Discutiendo la importancia histórica de la prensa *underground*, McMillian (2011: 6) ha señalado que la construcción comunitaria articulada a través de los medios alternativos jugó "un rol crucial al ayudar a los jóvenes a romper con la complacencia y la resignación que prevaleció en la América de posguerra, contribuyendo a la construcción de una cultura de protesta autóctona y altamente especializada".

[288] El testimonio del miembro fundador Thorne Dreyer es ilustrativo del ambiente de confrontación cultural que sentían y del uso de categorías políticas asociadas al contexto de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría: "un verdadero fascista fue elegido director [del *Daily Texan*]. Su campaña era esencialmente matar a todos los comunistas y descubrir toda la droga del campus. No hace falta decir que hay una gran demanda de *The Rag*" (McMillian, 2011: 58).

[289] En inglés, el término "*politico*" se refiere tanto a los políticos como a aquellos ciudadanos y trabajadores que siguen y participan activamente en la política.

como *Gentle Thursdays*), y hubo incluso denuncias por parte de UT, que expusieron la lucha por la libertad de expresión en el ámbito universitario.[290]



Primer número de *The Rag* (1966) y portada de un número de 1970 dibujada por el artista Jim Franklin (Imagen: http://www.theragblog.com)

Como representante pionero de la prensa *underground* de los años 1960, *The Rag* constituye un ejemplo de periodismo alternativo con objetivos explícitamente políticos y con una clara vinculación con los valores y la estética gráfica y musical de la contracultura. Se distinguió de los medios tradicionales como *Austin American-Statesman* (1871) y *The Daily Texan* (1900) a través del tratamiento de asuntos y luchas sociales emergentes que estaban siendo ignoradas o infrarepresentadas, y dotó a la escena folk-psicodélica de un medio de referencia cultural, intelectual y musical, que cumplió la función de documentar y producir discursos sobre sus eventos y obras más destacadas. En este sentido, destaca la publicación de textos vinculados al desarrollo de la escena de blues, enmarcados tanto en el contexto del folk como en el del rock psicodélico: la cobertura del Kerrville Folk Festival de 1971, que contó con la participación del etnomusicólogo John Lomax, de los *bluesmen* afroamericanos Mance Lipscomb y Robert Shaw, y de Kenneth Threadgill (propietario del local Threadgill's) (H, 1971); y la crónica de un concierto del grupo Storm (con Jimmie Vaughan a la guitarra) en Armadillo's World headquarters (Raoul, 1972). Esta última ilustra el modo en que la cuestión "racial" impregna los discursos sobre el blues, condicionando la autentificación de músicos blancos: "Yo estaba cautivado por la fascinación durante todo el pase, menos cuando estaba perdido en el baile. Todos eran blancos, pero tienen el espíritu y la fuerza de las mejores bandas negras de blues urbano, humeantes y sudorosas al mostrar sus habilidades" (*Ibíd.*: 171). A pesar

[290] Basados en la idea de encuentro colectivo lúdico, los "jueves gentiles" se entendieron como un "rito de separación de la sociedad *mainstream*" (McMillian, 2011: 61) en un contexto en el que el gusto y la práctica musical se consolidaron como "los indicadores más significativos de la diferencia cultural entre los estudiantes generalmente blancos y de clase media de la Universidad de Texas" (Shank, 1994: 42).

de ser blancos, señala el texto, los músicos de Storm –posteriormente identificados con la escena de Antone's– son tan buenos (en "espíritu" y "fuerza"; en humo y sudor) como las mejores bandas afroamericanas, que constituyen el referente a alcanzar.

Tras más de una década activo, el periódico *The Rag* –órgano de expresión del movimiento contracultural y la Nueva Izquierda en Austin– dejó de publicarse en 1976. McMillian (2011: 64) ha apuntado a divisiones culturales y políticas entre el equipo (señalando, sin embargo, que las relaciones entre las facciones fueron amistosas), y ha recogido el testimonio de un trabajador, Danny Schweers, que trabajó desde 1971 hasta el cierre. Éste apuntó al agotamiento económico, energético y comunitario, así como al cambio "de los tiempos" y a la sensación de desengaño que ya hemos asociado al inicio de los años 1970:

> La guerra de Vietnam terminó. Las promesas de solidaridad, revolución, drogas, amor libre, éxtasis espiritual y nutrición pura econtraban menos creyentes. Pero lo más importante… *The Rag* ya no era percibido como innovador, fresco, en el límite, especial. Si algo era, era una cosa del pasado (McMillian (2011: 65).

Su declive se produjo en consonancia con el agotamiento de la sub-escena folk-psicodélica, transformada y eclipsada por el desarrollo y la estandarización del country progresivo. Sin embargo, tras una reunión organizada en 2005, el periódico alternativo renació como blog y radio *online*, incorporándose al ecosistema actual de medios, reivindicando el legado de la publicación original y recuperando sus archivos históricos en formato digital.[291]

4.6.1.2. *Austin Sun* (1974-1978): entre el periodismo alternativo ciudadano y el periodismo alternativo profesionalizado

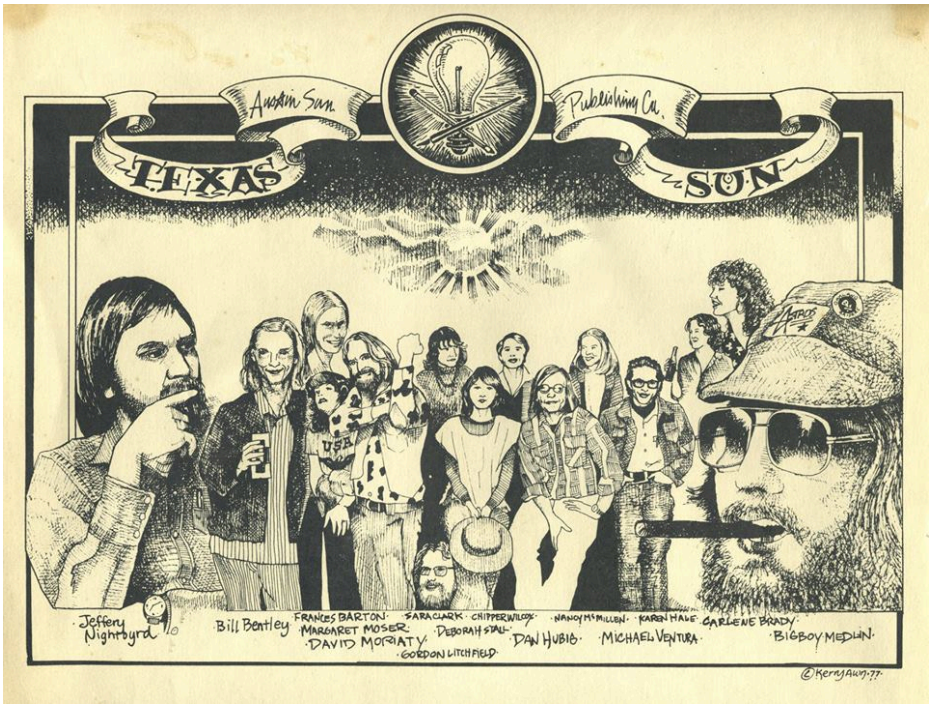
El periódico *Austin Sun* (1974-1978), también definido por su carácter contracultural y alternativo, fue creado por Jeff Nightbyrd, una figura de referencia en la Nueva Izquierda que había participado en el desarrollo de *The Rag* (1966-1977), así como en la creación del periódico *underground RAT Subterranean News* (Nueva York, 1968-1970) (Dreyer, Embree y Croxdale, 2016: 286). Inspirada tanto por *The Rag* como por la revista *Rolling Stone* (San Francisco, 1967) –llamada así en honor a la canción "Rollin' Stone" de Muddy Waters (1950)–, *Austin Sun* sirvió como medio de transición entre el periodismo alternativo ciudadano (representado por *The Rag*) y el periodismo alternativo profesionalizado al que aspiraban (que se consolidaría finalmente con *The Austin Chronicle*). El periódico *Austin Sun* fue concebido para ser una empresa comercialmente viable, definida por una selección y un tratamiento informativo alternativo e independiente, pero con publicidad y empleos más estables que los de los medios alternativos que le precedían (Dreyer, Embree y Croxdale, 2016: 10).

El relato reflexivo, positivo y auto-crítico sobre *Austin Sun* realizado por el periodista y antiguo trabajador Michael Ventura (2001) (y publicado en *Austin Chronicle*) resulta revelador para señalar algunas de las claves del periódico. Respondía a una preocupación de gran relevancia en el contexto actual de los medios de comunicación: a la necesidad de convertir la publicación de un periódico alternativo en un negocio viable con el que poder ganarse la vida y desarrollar un estilo de vida particular. Esta búsqueda obligó a los trabajadores a lidiar con las contradicciones de adaptarse al sistema económico que inicialmente buscaban subvertir:

[291] Véase: http://www.theragblog.com/ [Consulta: 29/04/2017].

> Nos comprometimos a desarrollar una aventura comercial que generase dinero y nos permitiese subsistir mientras seguíamos defendiendo valores anti-comerciales – verdaderos hijos de nuestra generación, decidimos tomar nuestra tarta y comérnosla mientras discutíamos críticamente sus contenidos. ¡El hecho de conseguir hacer esto mientras seguíamos siendo de alguna utilidad, e incluso ocasionalmente de verdadero valor, es un homenaje al mismo sistema que una vez tratamos de subvertir! Lo cual es como la guinda del pastel, pero... así es como ha sido (Ventura, 2001).

El discurso de Ventura aborda directamente uno de los grandes dilemas morales y retos prácticos a los que tuvo que hacer frente la contracultura de los años 1960, señalando que –como "verdaderos hijos" su generación, de la sociedad de consumo y afluencia desarrollada entre el final de la Segunda Guerra Mundial y la crisis del petróleo de 1973– optaron por vivir con la contradicción de desarrollar una "aventura comercial" mientras defendían "valores anti-comerciales". Poder llevar esa empresa adelante –admite crítica y resignadamente el periodista– era una muestra de la integración del margen en el centro, y también un signo de la propia transformación del capitalismo, capaz de apropiar y mercantilizar ciertos aspectos de los movimientos alternativos. Así, cabe señalar, con prudencia, las ambigüedades del "triunfo" del movimiento contracultural: "la revuelta que la juventud provocó representó un renacimiento cultural no sólo feliz sino glorioso, pese a que al mismo tiempo no tardó en convertirse en [parte de] la cultura dominante" (Frank, 2011: 25).[292]



La plantilla del periódico contracultural-alternativo *Austin Sun* (Kerry Awn, 1977)

Internamente, *Austin Sun* destacó por la conjunción de un tándem directivo con experiencia previa, formado por el mencionado Jeff Nightbyrd y por Michael Eakin (antiguo editor de *The Daily Texan*), y por un grupo de jóvenes inexpertos y apasionados que –de

[292] Frank (2011) reflexiona sobre la "conquista" contemporánea de lo *cool*, la integración sistémica de lo alternativo y la importancia crucial de la contracultura de los años 1960 en "las fantasías comerciales de rebelión, liberación y 'revolución'". Entre los ejemplos destaca el protagonismo de multinacionales (*Coca-Cola*, *Nike*, *Apple*), cuyos productos "se venden como aparatos liberadores" y cuya publicidad "incita a los consumidores a desobedecer las normas y a buscarse a sí mismos" (*Ibíd*.: 24).

acuerdo con el discurso de Ventura (2001)– habían participado en la contracultura y necesitaban seguir moviéndose (literal y metafóricamente) para encontrar su camino. Entre ellos encontramos a figuras polifacéticas de referencia: el productor, periodista y publicista musical Bill Bentley; y la periodista musical Margaret Moser, descrita como "matriarca de la escena musical de Austin" (Musicians Off the Record, s.f.), y como participante "inseparable del paisaje musical" de Austin (Curtin, 2014).[293] Desde el principio, Bentley fue el responsable de los contenidos musicales (columnas de opinión y reseñas de discos). Moser comenzó a trabajar en el periódico en 1976, incorporándose con la ayuda de Bentley y escribiendo textos sobre música (Curtin, 2014; Musicians Off the Record, s.f.; Moser, 1999). En tanto participantes comprometidos de la escena austinita, Bentley y Moser favorecieron la cobertura periodística de músicos asociados a la (sub)escena folk-psicodélica y a la de Antone's, contribuyendo decisivamente a afianzar el enriquecedor vínculo entre la emergente prensa alternativa y una escena musical en auge y expansión.

Debido a su relativamente breve periodo de actividad (1974-1977), *Austin Sun* no consiguió la estabilidad deseada en tanto periódico alternativo profesionalizado (de hecho *The Rag* estuvo más años en activo). No obstante, visto con perspectiva histórica, su importancia es indudable: proporcionó una decisiva experiencia formativa a diversos periodistas (definidos por sus prácticas, no por sus títulos) que han adquirido un reconocido prestigio en la escena musical de Austin, en el periodismo y la industria musical (especialmente en su concepción alternativa, asociada generalmente a la contracultura); documentó periodísticamente la escena musical de Austin, favoreciendo su expansión y mayor reconocimiento público; y condujo finalmente a la creación de dos periódicos alternativos que siguen activos tras más de tres décadas, *L.A. Weekly* (Los Ángeles, 1978) y *The Austin Chronicle* (Austin, 1981). Por todo ello, como han relatado distintos participantes y periodistas (Dreyer, Embree y Croxdale, 2016; Ventura, 2001), *Austin Sun* jugó un papel crucial en la transición entre el periodismo alternativo ciudadano y el periodismo alternativo profesionalizado en la capital texana. Entre las críticas al periódico, podemos destacar que el propio Michael Ventura (2001) señala que en la plantilla eran todos blancos, para quienes East Austin era "prácticamente invisible".

Como *The Rag*, *Austin Sun* también ha iniciado una nueva etapa *online* recientemente, definiéndose como revista de humor, arte y política, e impulsada por distintos miembros fundadores como el mencionado Bill Bentley, cuyo cargo figura simplemente como "*music man*" ("hombre de música"). Inspirados por una reunión del antiguo equipo del medio, celebrada en el South Austin Popular Culture Center (11/09/2010) –principal centro de conmemoración de la escena psicodélica–, Bentley, James "Big Boy" Medlin y Dan Hubig apostaron por recuperar *Austin Sun* para dar continuidad a proyectos y "visiones difíciles de categorizar"; por "reavivar parte de su idealismo juvenil" a través del renacimiento de una publicación que, aun buscando la rentabilidad, antepuso su particular "visión" a los intereses

[293] Bentley ha trabajado en medios de comunicación (*KUT-FM*; *L.A. Weekly*; *Austin Sun*; *The Austin Chronicle*), programas de televisión (*Austin City Limits*) y compañías discográficas (Slash Records; Warner Bros.; Vanguard; Concord), ejerciendo de *disc-jockey*, publicista, escritor, promotor, productor discográfico y director artístico. También ha escrito textos para discos de artistas de blues (Grey Ghost, Stevie Ray Vaughan, Allen Toussaint, etc). Moser es una figura única, cuya consolidada reputación en la escena se debe a su labor periodística, a su participación como aficionada y *groupie*, y a su trabajo como responsable de los premios musicales de Austin (*Austin Music Awards*). Tras casi 40 años trabajando como periodista musical, se retiró en 2014 por enfermedad (Curtin, 2014).

económicos.[294] De esta manera, confirman una continuidad entre la prensa alternativa del contexto de la contracultura y el floreciente periodismo alternativo actual, marcado por el predominio de internet y de las tecnologías digitales.

4.6.1.3. *The Austin Chronicle* (1981): el periodismo alternativo profesionalizado se convierte en referencia *mainstream*

Creado en 1981 por los editores Louis Black y Nick Barbaro –también co-fundadores del festival *South by Southwest* (1987)–, *The Austin Chronicle* se define como "un periódico semanal local, alternativo e independiente, que refleja el corazón y el alma de Austin, Texas".[295] Es de formato tabloide y de carácter gratuito, y se encuentra con facilidad en distintos lugares de la ciudad (cafeterías, supermercados, universidades, locales de música en vivo, etc.). Centrado en la actualidad política y cultural, *the Chronicle* –como se le conoce coloquialmente– incluye habitualmente reseñas y artículos sobre música, cine, arte, teatro y comida, además de una de las agendas culturales más completas de la ciudad –cuestión que ha favorecido la estrecha vinculación de la publicación con la escena musical de Austin. Ésta puede apreciarse en la antología musical publicada en formato libro (Powell y Freeman, 2011), además de en los archivos de la página web del periódico y en nuestra propia bibliografía. El volumen ofrece numerosos datos y opiniones sobre la historia musical de Austin, proporcionando una visión cronológica de la representación y los discursos realizada sobre distintos géneros musicales (rock; blues; country; punk; etc.). En lo que respecta a la escena de blues, destaca la cobertura realizada por reconocidos periodistas como Michael Hall (1983; 1990), Chris Walters (1986), Michael Corcoran (1987), Martha Hartzog (1987), John T. Davis (1989), Bill Bentley (1993; 2015), Chet Flippo (1994), Margaret Moser (1996; 2001; 2003; 2005; 2006), Joe Nick Patoski (2006) y Jonny Meyers (2007).

En consonancia con el gran desarrollo y reconocimiento público de Austin durante la era "post-industrial" (1975-presente), la creación y exitosa trayectoria de *The Austin Chronicle* (1981) ha supuesto la consolidación del movimiento de periodismo alternativo iniciado en Austin con *The Rag* (1966-1977); la conversión del periodismo alternativo profesionalizado en una referencia mediática *mainstream* de primer orden. *The Chronicle* se adhirió conscientemente a la tradición de prensa alternativa –la propia Margaret Moser (1999) ha señalado que *Austin Sun* fue el "progenitor" de *Austin Chronicle*– y, a pesar de haber alcanzado un lugar de reconocimiento en la esfera pública de Austin, sigue siendo la alternativa informativa al principal periódico tradicional, *Austin American-Statesman* (1871). Desde el principio, la alta valoración de la música por parte de los trabajadores del medio y la constante cobertura de la escena musical local han constituido aspectos clave de la identidad de *The Austin Chronicle*. En palabras de Louis Black (2009: xviii), uno de los socios fundadores (nacido en Nueva Jersey y estudiante de cine en UT): "la idea de *The Austin Chronicle* desde el

[294] Cita extraída de la web oficial: https://www.austinsun.us/why-not [Consulta: 03/05/2017]. El nuevo medio ofrece una rica representación discursiva del periodismo alternativo a través de la identidad heterogénea de los periodistas y la reflexión sobre el periodismo, la creación artística y el vínculo con la propia ciudad: "Somos un grupo de jóvenes bichos raros, conductores de camión, personas que dejaron la universidad, músicos, artistas en apuros y veteranos tanto de la guerra de Vietnam como de la guerra contra la guerra. Sorprendentemente, la mayoría de nosotros hemos tenido largas carreras en las artes y/o en el periodismo. Crear *the Sun* fue una experiencia que ninguno de nosotros ha olvidado (o en pocos casos, perdonado). Mirando hacia atrás, estamos agradecidos de haber tenido la oportunidad de descubrir nuestra voz artística y, al mismo tiempo, celebrar la ciudad que todos amábamos".

[295] http://www.austinchronicle.com/gyrobase/Info/about [Consulta: 16/01/2016].

comienzo era centrarse en la música de Austin. Frecuentemente se cubrían lanzamientos nacionales importantes, pero el énfasis estaba en la escena local". Su texto introductorio en la antología del periódico (Powell y Freeman, 2011), resulta especialmente útil para apreciar los vínculos entre la identidad del medio alternativo y la identidad de una ciudad alternativa como Austin a través de una operación que vincula a ambas con la música popular (objeto central de su discurso):

> La música satura la ciudad de Austin, siempre lo ha hecho y probablemente siempre lo hará. Está en el aire, en el intenso calor del verano, en el breve frío de un invierno corto y en el fluir constante del agua a veinte grados de Barton Springs.[296] Puede ser sólo una ligera brisa que revuelve las hojas de los árboles en la noche o el vapor que se levanta de la tierra seca en la tarde de un día de verano demasiado brutal. No es que esté muy alta, sino que en Austin, Texas, siempre está y en todas partes. (…) Despierta la ciudad es música y cuando duerme está soñando con la música.
>
> Música en todas partes y de todos, saliendo de casas, escuelas, edificios municipales, coches, esquinas, clubs y parques. Está siendo hecha por mucha gente tocando todo tipo de instrumentos e interpretando diferentes tipos de música –una ciudad de músicos ocupados practicando, aprendiendo, enseñando, perfeccionando, grabando y actuando (Black, 2009: xv).

Articulado desde la perspectiva del tiempo y el éxito, con un tono abiertamente subjetivo, emotivo y poético, el discurso de Black expresa una visión idealizada e hiperbólica de la presencia y protagonismo de la música popular en Austin. Ésta se asienta sobre la identidad mítica de Austin que el propio periódico ha contribuido a consolidar. Asimismo, este tipo de representación celebratoria de la escena austinita –basada en su efervescencia cotidiana y su reconocimiento global como "capital mundial de la música en vivo"– es ampliamente compartida y aceptada por los participantes de la escena musical y los habitantes de la ciudad (sin que ello implique una posición acrítica respecto a ciertos aspectos de la escena y al apoyo institucional a los músicos).

Para explicar la especial apreciación de la música popular por parte de los periodistas de la ciudad, Black (2009) describe la apropiación musical en Austin como un proceso vital que transforma las vidas de escritores y críticos locales, estimulando la práctica cotidiana de la imaginación:

> Los que terminan como escritores y críticos musicales por lo general comienzan a desarrollar una relación más intensa y co-dependiente con la música, temprana en las vidas de escucha que están viviendo; la música es una parte integral de ellos, que expande las posibilidades inflamando sueños y deseos. Una vez que la música se arraiga, afecta y altera la vida y el estilo de vida, inspirando imaginación y ambición. La música justifica, valida y ayuda a celebrar. Es para los soñadores que imaginan que sus vidas y su futuro pueden ser y serán mucho más ricos que lo que están viviendo (Black, 2009: xviii).

Su discurso resulta particularmente interesante porque alude explícita e implícitamente al trabajo proyectivo y cotidiano de la imaginación (Appadurai, 2001); al hecho de que los participantes sigan una trayectoria de apropiación (noción sugerida en su idea de "vidas de escucha"); y al modo en que la apropiación musical y la pertenencia a una escena repercuten decisivamente en los estilos de vida y las identidades de los participantes más comprometidos.

[296] Barton Springs es una piscina al aire libre situada en el parque Zilker, adyacente al río Colorado.

Entre los distintos periodistas de *Austin Chronicle*, Black destaca la importancia extraordinaria de Margaret Moser (Chicago, 1954-2017) y Michael Corcoran (Honolulu, 1955), dos periodistas musicales cuyos textos han sido de gran utilidad en la investigación y cuyas trayectorias exponen el vínculo entre periodistas y músicos en la escena.[297] Moser y Corcoran han alcanzado un notable prestigio en la escena musical de Austin. Hablamos de dos periodistas veteranos con una fuerte y distintiva personalidad como escritores y participantes de la escena. Sus carreras están estrechamente vinculadas a *The Austin Chronicle* pero, al mismo tiempo, han logrado convertirse en autores reconocibles y de referencia, que trascienden los medios para los que escriben. Así, cabe señalar que mientras que Margaret Moser ha escrito durante más de tres décadas en *the Chronicle* (con distinta regularidad), Corcoran solamente trabajó en el periódico durante sus cuatro primeros años en Austin (1984-1988), desarrollando el resto de su carrera en medios tradicionales y alternativos de Austin, Chicago y Dallas, entre los que cabe destacar su trabajo en *Austin American-Statesman*.

En el proyecto de investigación *Musicians Off the Record*, dirigido por Madeline Maxwell (Departamento de Comunicación, The University of Texas at Austin), Margaret Moser y Michael Corcoran son incluidos en la categoría de "*scene makers*" ("constructores de escena"), que reúne a participantes clave cuyo rol está asociado a la producción de eventos y discursos que definen la construcción cotidiana e histórica de la escena (periodistas, productores, propietarios de locales, representantes de la industria, de museos, etc.). Margaret Moser es presentada como una figura de referencia única y polifacética, asociada al "periodismo texano" y a la construcción de la escena musical de Austin. Es definida como "matriarca" y "gran dama" de la escena (Musicians Off the Record, s.f.). Nativa de Chicago pero crecida en Nueva Orleans y en San Antonio, Moser se mudó a Austin en 1973 y, tras su experiencia como periodista en *Austin Sun*, empezó a trabajar en *the Chronicle* encargándose de la "columna de cotilleo", donde se narraban eventos y anécdotas de la escena musical, además de historias representativas del particular estilo de vida de los músicos (Moser, 2014; Musicians Off the Record, s.f.). De esta manera, combinando su pasión personal por la música con la labor profesional del periodismo musical en medios alternativos, Moser fue ganando acceso a la escena hasta convertirse en uno de sus principales símbolos.

La historia de Margaret Moser combina su reconocimiento público y éxito profesional como periodista, participante y representante de la escena y la industria musical de Austin, con su papel como intérprete y, sobre todo, como miembro del grupo de *groupies Texas Blondes* ("rubias texanas"), que mostró "hospitalidad sureña a una variedad de artistas desde U2, The Clash y los B-52's, a The Ramones, The Police y R.E.M" (Musicians Off the Record, s.f.). Siendo la principal periodista mujer asociada a las escenas estudiadas, su trayectoria y condición de periodista, aficionada y *groupie* plantean un caso de estudio complejo, en el que se entremezclan cuestiones sobre periodismo, escenas y contracultura, que afectan a las relaciones interpersonales, íntimas y afectivo-sexuales.[298] Así, en el proyecto de UT señalan que Moser

[297] Black (2009: xix) menciona sus respectivas columnas en *the Chronicle*, "In One Ear" y "Don't Start Me Talking", y enfatiza su éxito y seguimiento en la escena local. Incide en los reportajes de *groupie* que Moser hizo sobre bandas nacionales que llegaban de gira y, sobre todo, de "lo que sucedía localmente". Sobre Corcoran, señala que su columna era de obligada lectura para "toda la comunidad musical" y que la personalidad del periodista jugaba un papel tan importante como la música.

[298] Enmarcado en la "revolución" musical y sexual de los años 1960, el concepto de "*groupie*" surgió para describir a un tipo de aficionadas a la cultura del rock cuyos vínculos con los músicos se definen por la proximidad y, frecuentemente, por la relación íntima y sexual. Garratt (2005: 348) señala que se trata

"luchó contra estereotipos injustos sobre las mujeres en la música" al tiempo que desarrollaba su labor profesional como periodista y encontraba "empoderamiento libidinal en su rol como 'reina' de las *groupies* de Austin" (Musicians Off the Record, s.f.).

Más recientemente, la propia Margaret Moser ha hablado abiertamente sobre su experiencia como *groupie* en Austin, acotada en dos periodos (uno a finales de los años 1960 y otro a principios de los años 1980). Quizás respondiendo a una pregunta que le ha acompañado en distintos momentos de su carrea, Moser señaló que hacerse *groupie* fue una manera acceder al centro de la escena musical; de conocer a los músicos y compartir experiencias en torno a la música, de ser protagonista y prepararse para contar historias:

> Aquí está la verdad de Dios sobre el tema: ser una *groupie* no iba sobre el sexo, sino sobre tener acceso. Quería vivir la vida del escenario, deslumbrada por el color y el sonido, constantemente en movimiento, impulsada por la excitación y el poder, querida por las luces del escenario, parte de la historia (Moser, 2014).

Además, Moser resaltó la influencia de las representaciones de la revista *Rolling Stone*, que proclamaba un estilo de vida asociado a la cultura del rock que resultaba "prohibitivamente glamuroso" y que le atraía mucho más que "el sueño del americano medio" (*Ibíd*.). Por otra parte, explicó que aprovechó ese proceso de inmersión en las vidas personales y profesionales de los músicos para aprender –"a través de la observación" (*Ibíd*.)– el funcionamiento y negocio de las giras, con las tareas de producción que implican. Por ello, reconociendo la complejidad y la ambigüedad de las *groupies* en la cultura del rock y la historia única de Margaret Moser como *groupie* y periodista musical alternativa, consideramos que su caso ejemplifica un proceso de empoderamiento y liberación individual a través del cual alcanza una posición de referencia en la escena musical de Austin, desde la cual siguió desarrollando su carrera (especializándose y ganando prestigio en el periodismo y la industria musical).

Por su parte, Michael Corcoran es presentado como "quizás la pluma más influyente del periodismo de entretenimiento en Texas y como una verdadera institución en Austin" (Musicians Off the Record, s.f.). Nativo de Honolulu (Hawaii), Corcoran adquirió experiencia en su ciudad natal con la publicación de un fanzine llamado *Honolulu Babylon*, y se mudó a Austin en busca de una escena más activa y con mayor creatividad compositiva. Según el proyecto (*Ibíd*.), su columna "Don't You Start Me Talking" ("No me hagas hablar") en *The Austin Chronicle* "revolució la crítica del rock en Texas", en buena parte por el uso de un estilo directo, en ocasiones mordaz, que le ha valido comparaciones con el periodista musical Lester Bangs, considerado uno de los mejores críticos de rock. Desde nuestra perspectiva actual, puede resultar llamativo el hecho de que Corcoran se refiriese al éxito de estos artículos aludiendo a un sentido positivo del sensacionalismo periodístico: "[Los artículos] eran sensacionales, tengo que admitirlo. No sensacionales porque fueran fantásticos, sino porque manifestaban sensacionalismo al provocar una sensación… La gente lo quería o lo odiaba, pero todo el

---

de un término "peligroso" porque a menudo se ha empleado peyorativamente, asumiendo que las mujeres implicadas solamente participaban en este estilo de vida por su atracción sexual hacia los hombres-músicos. Para Larsen (2017), la identidad *groupie* se utiliza para excluir a las mujeres de la producción creativa de la música rock, contribuyendo a su posición pasiva. Sin embargo, el discurso Margaret Moser alude a cuestiones de participación en la escena, protagonismo, amistad, expresión y elección propia, que remiten a la idea de empoderamiento. Para Fonarow (2006: 207), "tanto en la imagen fetichizada como en la denigrada de las *groupies* se invierten los roles de género –los hombres son objetos pasivos libidinales y las mujeres sujetos sexualmente activos". Así, entiende la *groupie* como una "figura amenazante, disruptiva y problemática" en la cultura (*Ibíd*.).

mundo lo leía" (Musicians Off the Record, s.f.). Así, el énfasis en la lectura del público es representativo de su interés periodístico por proyectar una voz cuyo objeto es ser escuchada.

Desde su jubilación anticipada en el periódico tradicional *Austin American Statesman* en 2011, Corcoran se ha centrado en nuevos proyectos como trabajador autónomo (*freelance*) y ha afianzado su presencia *online* a través de la creación de un blog personal y de la participación en *Facebook*, donde es capaz de generar debates relacionados con la música y con sus intereses. Durante mi estancia en Austin en 2016, pude comprobar de primera mano el modo en que el periodismo alternativo de Michael Corcoran se alimenta de la investigación en los archivos de centros de documentación como Dolph Briscoe Center of American History (UT), donde busca datos e informaciones sobre figuras de referencia en Austin. Coincidimos en este centro universitario consultando los archivos del folklorista Tary Owens y Corcoran expresó su interés en mi investigación (conversación personal, 14/04/2016). Conversamos acerca del pasado y el presente de la escena de blues austinita, y también sobre las bibliotecas y los centros de documentación con material relevante para la investigación sobre música. En esa conversación, Corcoran manifestó tres ideas clave sobre la investigación y sus objetivos, que exponen con claridad su identidad de periodista alternativo: incidió en su disposición a compartir informaciones y "hallazgos", invitándome a la colaboración e incluso refiriéndose a las distintas actitudes de investigadores sobre música popular en Texas; subrayó su misión de hacer pública y dar a conocer las informaciones descubiertas; y, como buen periodista alternativo, me explicó que le interesaba investigar artistas y géneros que no reciben cobertura por parte de los medios tradicionales (puso como ejemplo el blues en East Austin y el góspel).

También encontramos una representación del carácter investigador del periodista musical en tanto periodista alternativo en el relato autobiográfico de Margaret Moser (2014). Recordando la escena musical de Austin en los años 1970, marcada por la consolidación de la sub-escena folk-psicodélica y la renovadora emergencia de la sub-escena de Antone's, Moser describió el trabajo de los escritores musicales de un modo que remite simultáneamente a la investigación etnográfica y a la construcción cotidiana de una escena musical:

> En *the Chronicle*, los escritores musicales asumimos nuestros puestos de *gatekeepers* con total abandono y dedicación. Vivíamos durante la noche en salas, clubs, escenarios, tiendas y calles, siendo testigos de la cara cambiante de Austin, incluso dejando una impresión indeleble. Era nuestro deber estar en la escena cada noche. Si te perdías una noche podías estar perdiéndote cómo se estaba haciendo historia (Moser, 2014).

Los periodistas de *The Austin Chronicle* aparecen como participantes de una escena que es reconstruida constantemente. Una ausencia puede suponer la pérdida de momentos memorables en el desarrollo histórico de la escena musical, que va adquiriendo mayor reflexividad y conciencia propia.

La gran importancia de *The Austin Chronicle* en el panorama mediático y en la representación musical de Austin ha hecho que investigadores como Polk O'Meara y Tretter (2013) tomen el volumen antológico del periódico (Powell y Freeman, 2011) como objeto de referencia en su reflexión crítica sobre las desigualdades que esconde la etiqueta aparentemente inclusiva de "música en vivo", con la que Austin construye su marca. Los autores defienden que "el rol de la música en el desarrollo económico de Austin, enmarcado por la categoría de 'música en vivo', a menudo sirve para borrar e ignorar la diversidad 'racial', étnica, cultural y musical de la ciudad" (*Ibíd*: 53). Se trata de una cuestión compleja y de gran importancia en la

promoción institucional de Austin en tanto “capital mundial de la música en vivo”. De hecho, ya hemos incidido en que la visión más extendida sobre el blues en Austin lo identifica con la sub-escena de Antone’s y el éxito del blues y blues-rock blanco, y no con la escena afroamericana de East Austin, donde primero se desarrolló el género a nivel local. Sin embargo, es importante señalar algunos puntos cuestionables de su planteamiento, específicamente en relación a la música y el tratamiento del blues.

Para demostrar su argumento, analizan la representación musical por géneros ofrecida en el volumen recopilatorio de *the Chronicle*, señalando como principal crítica la escasa cobertura de música negra contemporánea –una categoría no definida formalmente, en la que incluyen hip-hop y funk y excluyen al blues (*Ibíd*.: 65-66). Esta discriminación resulta llamativa y, en cierta medida, contradictoria con su defensa de la diversidad porque, aunque reconocen inicialmente el carácter intercultural del blues (aludiendo a las sub-escenas de East Austin y de Antone’s), en sus contundentes afirmaciones ponen a un lado la diversidad y el encuentro intercultural presentes en la escena de blues para afianzar unas conclusiones menos matizadas de lo que sugieren los datos aportados sobre *The Austin Chronicle*.

Polk O’Meara y Tretter (2013: 65) reconocen que el volumen incluye un espectro amplio de música y sus datos muestran como, por detrás del rock (46% de los contenidos) y el country (26%), el blues (incluyendo el blues-rock, como indican) es el tercer género más tratado con un 14% del total de los contenidos del libro (Powell y Freeman, 2011). No obstante, su énfasis en la “música negra contemporánea”, así como el aislamiento y la contraposición señalada respecto al blues, dan a entender que están admitiendo acríticamente el discurso recurrente, impreciso y poco riguroso (no acorde con lo observado en la etnografía) de que el blues ha sido completamente apropiado o “conquistado” por la población blanca y que no conecta con la población afroamericana. Por último, aunque destacan los artículos de Margaret Moser como “una contribución significativa a la historia del blues afroamericano en Austin” (*Ibíd*.: 67), se refieren a ella como una excepción y, por tanto, no como alguien representativo del medio, a pesar de su estrecha y prolongada vinculación con él.



Portadas de *The Austin Chronicle*: la estatua de Stevie Ray Vaughan (09/08/1996); el *bluesman* Pinetop Perkins (04/02/2005); Memphis Slim y la bajista Sarah Brown (15/01/2016)

4.6.2. Periodismo alternativo ciudadano en la escena de blues en Madrid

En Madrid nos centramos en las contribuciones de tres periodistas alternativos de blues que, desde sus posiciones de ciudadanos y participantes en la escena, han adquirido una gran importancia en la construcción discursiva y material de la escena de blues: Javier "Jay Bee" Rodríguez, Ramón del Solo y Eugenio Moirón. Pese a que ninguno de ellos se identifica como periodista (lo cual habla tanto de su estatus *amateur* como de un cierto desprestigio del periodismo profesional), estos expertos y comprometidos aficionados ejercen como tales a través de sus actividades de escritura, producción de radio y vídeo, difusión *online* y participación en la organización de conciertos.[299] Así, comprendemos que esta consideración del periodismo alternativo implica una actualización intermedial vinculada al registro y la difusión cotidiana de eventos musicales que evidencian la participación activa en la escena. Definidas por su carácter cotidiano, las prácticas de periodismo alternativo ciudadano generan nuevos espacios compartidos de información y comunicación, contribuyendo al desarrollo individual y colectivo de identidades musicales, actuando finalmente como una herramienta lúdica y educativa.

Para introducir la relación de la escena de blues en Madrid con los medios podemos tomar como punto de partida la siguiente cita de Ñaco Goñi, extraída de la contraportada del disco *Blues con Los Colegas vol. II* (2012):

> Tras la grabación de mi *Blues con los colegas* en 2006 recibí toda clase de felicitaciones y elogios por parte de compañeros, amigos y aficionados al género, además de muy buenas críticas por parte de los medios "libres" donde la opinión y oferta no está supeditada a criterios y exigencias de mercado. En los mayoritarios o convencionales sigo/seguimos sin existir. No me quejo, solo lo comento (Goñi, 2012).

Con la perspectiva de su experiencia vital y trayectoria profesional, Goñi expresó sus impresiones sobre la atención de los medios en términos de ausencia individual y colectiva de los medios tradicionales ("sigo/seguimos sin existir"). No obstante, hizo hincapié en la atención y el apoyo ofrecido por medios de comunicación y periodistas alternativos que no se rigen por la obtención de beneficios (cuyas opiniones y contenidos no están "supeditada[s] a criterios y exigencias de mercado"). En este sentido, es significativo que Goñi incluyese en el librillo del disco un exhaustivo listado ("*blueslink*") de medios y periodistas alternativos de blues, cuyas actividades proporcionan a la escena su particular ecosistema de medios: páginas web especializadas, programas de radio, fotógrafos y asociaciones de blues, junto a los lugares de interacción propios de la escena madrileña y española. Finalmente, mostró una actitud de aceptación estoica, un orgullo relajado de afirmación propia, alejado de la complacencia con los medios tradicionales.

Antes de examinar el periodismo alternativo ciudadano en la escena de blues en Madrid, conviene señalar que la escena ha recibido cierta cobertura ocasional en medios tradicionales (excepciones que confirman la regla). "Madrid 'blues'" (Marcos, 2011), un artículo que se presenta como una "radiografía de los intérpretes que llenan los clubes de música negra", es la principal representación colectiva de la escena en medios tradicionales. Publicado en la edición

[299] De acuerdo con la etnografía, la no-identificación como periodistas remite tanto al carácter vocacional de sus actividades en torno al blues como al desprestigio de la profesión periodística tradicional por la pérdida de credibilidad, las relaciones con el poder político y económico, y las rutinas de producción y tratamiento informativo. En su lugar, prefieren identificarse principalmente como aficionados al blues.

madrileña del periódico *El País*, el artículo se centra en tres músicos (Tonky de la Peña; Yolanda Jiménez; y Francisco Simón), menciona algunas bandas adicionales asociadas a la idea de "nueva generación 'blues'", y afirma la importancia de La Coquette. Aunque la atención mediática es apreciada, diversos participantes habituales criticaron el modo en que se representa la escena.[300] Rafaela Velasco, socia fundadora y secretaria de la Sociedad de Blues de Madrid (SBM), dio la bienvenida a artículos sobre el blues en Madrid (teniendo en cuenta la escasa cobertura), pero describió el texto como "delirantemente pobre", señalando que muchos músicos relevantes habían sido excluidos (*Facebook*, *Blues Vibe*, 20/02/2013). El cantante guitarrista Juanma Montero (miembro de una de las bandas citadas, The 44 Dealers) coincidió, y Manuel López Poy, escritor y periodista musical de la escena de blues de Barcelona, señaló que el artículo estaba escasamente documentado y lleno de lugares comunes (*Ibíd*.). El relato generalmente esquemático o basado en aproximaciones personalistas de este tipo de artículos no conecta de manera efectiva con los participantes comprometidos de la escena, que comparten colectivamente interpretaciones más complejas y matizadas de su escena e historia. En última instancia, las prácticas emergentes ilustran que la prensa musical convencional no da cobertura a los músicos locales de blues, evidenciando una creciente brecha entre la cotidianeidad de la experiencia musical urbana y la cobertura de los medios tradicionales.

Además, cabe destacar la relevancia del programa de radio *Tren 3* (Radio 3, 1979-2007), dirigido por Jorge Muñoz "El Maki" en el marco de una emisora pública como Radio 3, definida desde sus orígenes por el carácter alternativo de sus contenidos (Pedrero Esteban, 2000), pero sin representación de la música blues hasta la entrada de Muñoz. Entre el reducido número de periodistas musicales profesionales que han prestado atención al blues, Muñoz ejerció una influencia importante para muchos participantes de la escena debido a su papel de prescriptor y *gatekeeper* en la difusión mediática del blues, seguida por aficionados y jóvenes músicos que están desarrollado largas carreras. Sin embargo, paradójicamente, Muñoz nunca se ha considerado un periodista musical, prefiriendo ser identificado como *disc-jockey* o comentarista musical.[301] Tras su jubilación en Radio 3, Muñoz fue homenajeado por músicos y participantes comprometidos de la escena de blues madrileña en un concierto de celebración colectiva. Desde entonces, ha realizado numerosas grabaciones de música en vivo, que comparte en su perfil de *YouTube*,[302] y ocasionalmente ha participado en actividades de la SBM como el concurso de blues para bandas noveles. En este sentido, es un ejemplo de la "significativa similitud entre el escritor *amateur* aficionado y el escritor profesional como aficionado" (Atton y Hamilton 2008: 82). Sin embargo, su trayectoria como profesional de la comunicación y su implicación y compromiso con la escena local –más distanciado y menos intenso que los de periodistas alternativos de blues en los que nos centramos– exige una

[300] El 20 de febrero de 2013 compartí el artículo "Madrid 'blues'" en la página de *Facebook* de *Blues Vibe* (https://www.facebook.com/BluesVibe) y recogí las opiniones expresadas en el debate generado.
[301] Muñoz antepuso el valor de los conocimientos musicales al de la titulación universitaria de periodismo; incluso relacionó el empeoramiento de la radio musical con la entrada de periodistas: "En aquellos tiempos, te hablo de 1972 a 1980 aproximadamente, se valoraban más los conocimientos musicales que el tener periodismo, de hecho, la radio, y no sólo la musical, comenzó a joderse cuando accedieron a ella los periodistas, que sí, estarían cualificados para procesar información y redactar noticias, pero no sabían estar ni expresarse delante de un micrófono" (E.P.onl.8).
[302] Véase: https://www.youtube.com/user/jorjunkel [Consulta: 30/05/2017].

distinción analítica. En este caso, Muñoz representa la figura del periodista alternativo profesionalizado.[303]

Ante la falta de una infraestructura convencional de medios o prensa musical, el periodismo alternativo ciudadano –cuyos representantes se dedican vocacionalmente y durante largos periodos de tiempo a la difusión del género– cubre esa necesaria función y contribuye a contar lo que sucede en la escena y a su propia construcción y reproducción. Sus actividades en torno al blues, el compromiso individual y, finalmente, la organización grupal y colectiva, sirven para configurar un marco comunicativo a partir del cual distintos participantes de la escena desarrollan y comparten sus identidades musicales individuales y colectivas. Este proceso puede considerarse una forma de empoderamiento cultural en la que el valor de los periodistas alternativos de blues no radica solamente en su rol como mediadores de mensajes y difusores de música, sino también en su consolidación como miembros fundamentales de una escena, cuyo trabajo contribuye al encuentro entre diversos participantes, permitiéndoles "analizar su situación histórica, lo cual transforma la conciencia y conduce a la voluntad de cambiar una situación" (Traber en Atton y Hamilton, 2008: 128).

4.6.2.1. *Solo Blues* (1985-1998): prensa especializada durante la cristalización de la escena de blues en Madrid

Definida como "trimestral de cultura negro-americana", *Solo Blues* (1985-1998) sigue siendo la única revista impresa dedicada al blues producida en Madrid. Se distribuyó en tiendas de discos, quioscos, librerías y tiendas de cómic de Madrid y Barcelona, y su tirada osciló entre las 2000 y las 6000 copias (dependiendo en buena medida del número de suscripciones) (E.P.onl.7). Creada por Javier "Jay Bee" Rodríguez (Madrid, 1964) y su hermano Juan Antonio Rodríguez, la publicación contó con contribuciones nacionales e internacionales por parte de periodistas alternativos de blues, fotógrafos, propietarios de sellos discográficos y profesores, si bien "el 98% del trabajo" fue realizado por los directores (*Ibíd.*). Para Javier Rodríguez, *Solo Blues* representaba una oportunidad y un reto para practicar sus intereses y habilidades en la música, el diseño gráfico y la escritura musical:

> En parte para dar salida a mis habilidades gráficas y para "foguearme" con el tema de fotomecánicas e imprentas a base de bien, y en parte por insistencia de mi hermano Juan Antonio (que se encargaría de buena parte del trabajo más ingrato en *Solo Blues* durante los años siguientes), decidimos dejarnos de "fanzines" más o menos académicos y sacar directamente una revista con todas las de la ley. Esto fue a finales de 1984, pero el número 1 no salió hasta el verano siguiente: fue un parto lento y complicado, digamos (o mejor, digamos, sencillamente, que queríamos hacer las cosas bien) (E.P.onl.7).

Su discurso indica que consideraban que la publicación de una revista musical suponía ir un paso más allá de la edición de fanzines, si bien habían empleado este tipo de publicación para desarrollar un discurso informado, riguroso y "purista" que relacionan, en cierta medida, con la

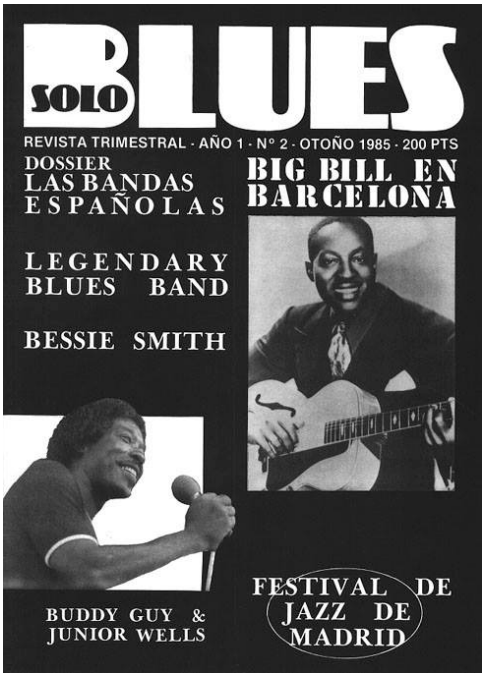
[303] Definido musicalmente por el blues y el rock, el carácter alternativo de *Tren 3* se aprecia con claridad en su principal objetivo: "Hacer escuchar las versiones originales de aquellas piezas que eran conocidas por grupos de rock, dar a conocer los orígenes de las canciones de blues. Siempre traté de crear un equilibrio entre el blues y el rock. Aunque confieso que algunas veces abusé tanto del uno como del otro" (E.P.onl.8). Muñoz también aludió a tensiones en la emisora vinculadas a la consideración del blues: "el impacto [de *Tren 3*] fue muy grande, lo malo fue que a las diversas direcciones de Radio 3, salvo alguna honrosa excepción, no les gustaba demasiado porque consideraban que era una música de minorías. O tenían la absurda idea de que el blues era sólo para la noche, y cuanto más tarde mejor…." (*Ibíd.*).

escritura académica ("'fanzines' más o menos académicos") –especialmente en su relación con la bibliografía de blues.[304]

Además, Javier Rodríguez se refirió a la creación de la revista como un modo de responder a la falta de atención por parte de los medios tradicionales, así como a la representación distorsionada del blues que ofrecen –una situación que, en su opinión, continúa en la actualidad:

> Una de razones de sacar la revista [fue] el escandaloso nivel cultural en cuestiones musicales en España, no ya entre la gente normal, sino ¡sobre todo en los medios! Absolutamente vergonzoso. Esto, por desgracia, no ha cambiado mucho (yo diría que nada) en más de 30 años. La gente sigue, en el mejor de los casos, babeando con los imitadores blancos e ignorando olímpicamente a los creadores originales (E.P.onl.7).

Contestando a esta situación, el primer editorial de *Solo Blues* hizo hincapié en los orígenes y evolución del género, entendiendo el blues como una expresión de "la *otra* América" (Rodríguez, 1985). Hizo alusión a las vidas de los músicos de blues, situándolos tanto en plantaciones sureñas como en ciudades industriales del norte, y puso especial énfasis en la intensidad expresiva y el carácter cotidiano del blues. El texto también se refiere al modo en que la música blues ha influido en el desarrollo del jazz, el soul y el rock –e incluso se afirma la "universalidad" actual del género (su carácter global). Finalmente, concluye señalando que "mucho de lo que el jazz, el rock y las demás músicas americanas tienen de revolucionario –en relación a la tradición musical Europea, es *solo* blues" (*Ibíd*.).



Portada de *Solo Blues*, N.2, 1985

El desarrollo de la revista *Solo Blues* se enmarca en la cristalización de la escena de blues en Madrid. En este contexto, la revista desempeñó una doble función, que ilustra la continua orientación dialógica de las escenas contemporáneas de blues. Por un lado, proporcionó un lugar compartido para la articulación y la reflexión discursiva, en el que se difundía y examinaba la tradición del blues como género afroamericano. Por otro lado, contribuyó a la historia y al desarrollo de la escena de blues en Madrid y en España. Tomemos como ejemplo el segundo número de la revista, también de 1985. Combina artículos sobre músicos de blues de la tradición afroamericana (como la "emperatriz del blues" Bessie Smith y el grupo The Legendary Blues Band) con información sobre la escena local y nacional. Por una parte, incluye textos sobre actuaciones históricas en España (como la de Big Bill Broonzy en Barcelona, 1953), así como crónicas de conciertos destacados de músicos de blues en Madrid (como el de Buddy Guy y Junior Wells en el Festival de Jazz de Madrid, 1985), que contribuyen a la construcción de la

[304] Si bien sus discursos están marcados por la pasión del aficionado, los periodistas alternativos de blues tienden a buscar decididamente el rigor en sus textos, generalmente identificados con una apropiación "purista" del género. En ese proceso, pueden recurrir a investigadores académicos (Oliver, Lomax, etc.).

memoria de la escena. Por otra, incluye reportajes sobre los músicos locales como "Las bandas españolas" (Bulla Blues Band, Entresuelos, Harmonica Zúmel Blues Band). Por último, cabe destacar que *Solo Blues* incluía un listado de los distintos programas de radio relacionados con el blues, "*D.J. Play My Blues*" ("*DJ* pon mi blues"). En él aparecían, entre otros, el programa de Jorge Muñoz "El Maki", *Tren 3* (Radio 3, 1979-2007) y el de Ramón del Solo, *El Sonido de los Pantanos* (1984-1989), de quien hablaremos a continuación.

Solo Blues fue producida por y productora de la escena de blues en Madrid hasta 1998, cuando el aumento de las responsabilidades familiares relacionadas con el estilo de vida adulto condujeron a su final: "La revista exigía una dedicación casi absoluta que no podíamos mantener indefinidamente", explicó Javier Rodríguez (E.P.onl.7). No obstante, tras el final de *Solo Blues*, creó *Guitar Club* en 1998, una revista de formato similar centrada en la guitarra, que resultó ser "un completo fracaso financiero" (*Ibíd.*), publicando solamente su primer número. Con el tiempo, Jay Bee ha seguido practicando el periodismo alternativo de blues y ha retomado el proyecto de la revista *Solo Blues*, tanto a través de la creación del blog homónimo en 2011 como mediante la apuesta por producir giras de músicos de blues afroamericanos en Madrid y España –una iniciativa que desarrolló durante los años 1980 y 1990, y que concibe desde el marco de su proyecto (y marca) *Solo Blues*.[305] Por una parte, como ilustra uno de los *posts* de *Facebook* del periodista alternativo de blues Ramón del Solo, la revista impresa es recordada ritualmente por ciertos participantes comprometidos con la escena en las discusiones sobre medios:

> Fue la primera publicación sobre el tema escrita en castellano, además mantuvo un nivel equiparable al de las revistas inglesas o americanas editadas en esa época. En estas épocas de internet, de lo efímero y de lo digital; los aficionados todavía estamos a la espera de una publicación en papel con la misma calidad, criterio y rigurosidad. En muchas cosas, el panorama del blues en España ha mejorado bastante, pero hay otras en la que el listón quedó muy alto y no es fácil superarlo (del Solo, *Facebook*, 04/03/2013).

En su texto advertimos la especial valoración, no exenta de romanticismo, que a menudo tienen ciertos aficionados de la escena por el formato impreso en papel. Junto al formato físico de revista musical especializada aparecen asociadas cuestiones de contenido relacionadas con la calidad, el criterio, el rigor, la precisión e, incluso, el mimo en las narraciones y explicaciones. En cambio, internet y los medios digitales aparecen representados como los propios de un contexto actual y futuro más frío y efímero.

Por otra parte, si bien Rodríguez explicó (E.P.onl.7, 11/02/2013) que había reducido considerablemente su participación presencial en la escena, los últimos años le han servido para recuperar e impulsar su labor como productor, manteniendo el lema "Solo Blues" como marca identificativa y signo de una apropiación "purista" del blues. En este sentido, es importante destacar la colaboración entre Rodríguez y diversos músicos afroamericanos (reiniciada en 2016), incluyendo algunos vinculados a la escena de Texas y Austin como Reverend KM Williams y Birdlegg. Javier Rodríguez también ha desempeñado labores como músico de blues: ha subido a *YouTube* numerosos vídeos instrumentales dedicados a técnicas y estilos particulares (blues, ragtime, jazz, "clásica", etc.); ha acompañado con la guitarra a varios de los

[305] Véase: http://solo-blues.blogspot.com.es/ [Consulta: 30/05/2017].

músicos cuyas giras ha organizado; y ha producido dos álbumes propios y un disco en directo de Birdlegg (2016) en la Sala Clamores, además de otras compilaciones promocionales.[306]

4.6.2.2. Ramón del Solo: la coherencia a largo plazo de un estudioso del blues

Ramón del Solo (Madrid, 1956) desarrolló su interés por el blues a mediados de los años 1970. Dispuesto a cambiar su vida y atraído por el movimiento contracultural, en 1978 dejó su trabajo y sus estudios de periodismo en la Universidad Complutense de Madrid y emigró a Francia para trabajar (y viajar) como recolector de fruta. Allí encontró un contexto cultural con una mayor tradición de música afroamericana, donde pudo desarrollar su pasión, "cosa que en España era prácticamente imposible" (E.P.onl.6). "No había prácticamente nada editado y era difícil encontrar discos. En Nimes contacté con gente muy aficionada y asistí durante tres años al festival de jazz, que de aquellas llevaba mucho blues. Vi por primera vez a B.B. [King] y otras figuras de primera línea..." (*Ibíd*.).

La experiencia de Ramón del Solo en Francia le permitió desarrollar su identidad musical –en tanto construcción dinámica– y marcó un punto de inflexión en su dedicación al periodismo alternativo de blues. Entre 1984 y 1985, de vuelta en Madrid, inició el programa de radio *El Sonido de los Pantanos*, emitido durante cinco años en dos emisoras locales diferentes (Onda Verde y Radio Mercurio). El programa tuvo horarios cambiantes, el más llamativo en Onda Verde, donde junto a su amiga Carmen Ropero (centrada en el jazz tradicional), del Solo retransmitió el programa en directo desde la 1.00h a las 6.00h. Esta edición de madrugada, que describió sencillamente como una experiencia "divertida y agotadora" (E.P.onl.6), se centró en la reproducción de grabaciones de blues y jazz, pero también incluyó entrevistas y crónicas de conciertos destacados en la escena madrileña. A los tres años, el programa se trasladó a Radio Mercurio, una emisora definida, según del Solo, por "un estándar cultural muy alto y sin el contenido y los lazos políticos de otras radios comunitarias. Fue una 'estación de culto' con una vida muy corta" (*Ibíd.*). Incluido en el listado promocional de *Solo Blues* mencionado anteriormente (*D.J. Play My Blues*), *El Sonido de los Pantanos* también proporcionó un lugar y un altavoz mediático para la presentación de los primeros números de la revista, alentando una colaboración amistosa entre ambos periodistas alternativos de blues que perdura a día de hoy.

Siempre pendiente del desarrollo del blues en España, Ramón del Solo continuó su investigación y difusión del blues colaborando en diversas revistas impresas y *online* tanto en España como en Latinoamérica. Además, creó su propio proyecto: *Bluespain* (2002-2012), una página web dedicada a "difundir el blues a todos los niveles" (*Ibíd.*). Organizada internamente en diferentes categorías, desde noticias, obituarios y discusiones generales sobre blues hasta enseñanzas sobre teoría musical y venta de instrumentos, el foro de *Bluespain* (actualmente inactivo pero accesible) permite apreciar la participación de un público de escala nacional, e ilustra la importancia atribuida tanto a la tradición del blues como al desarrollo actual del género.[307] En consonancia con la disposición divulgadora de los periodistas alternativos de blues, la página mostró una actitud acogedora que, aprovechando las posibilidades de

[306] Véase: https://www.youtube.com/user/jaybeerod; https://www.youtube.com/user/OtisSpain [Consulta: 30/05/2017]. Además, realiza el programa de radio *online Blues de verdad*, donde expone su visión sobre el blues en tanto tradición afroamericana, recordando también ciertas actuaciones históricas en Madrid. Véase: https://www.youtube.com/user/BluesdeVerdad [Consulta: 30/05/2017].
[307] Véase: http://bluespain.creatuforo.com/ [Consulta: 29/05/2017].

interacción entre autores y lectores, incentivó explícitamente la comunicación y la socialización en torno a la tradición del blues y los eventos musicales de interés en Madrid.

El trabajo acumulado de Ramón del Solo y su posición en la escena le han permitido establecer nuevas relaciones con otros periodistas alternativos de blues. En 2011 fue invitado a al equipo editorial de la web especializada *La Taberna del Blues* (1999-2013), donde sus artículos han coincidido con los de Javier Rodríguez y Eugenio Moirón.[308] Además, del Solo ha escrito una biografía sobre el músico afroamericano de Nueva Orleans Champion Jack Dupree, cuya carrera estuvo estrechamente vinculada a Europa. El libro, todavía por publicar, es el resultado de más de seis años de investigación y "más de 20 entrevistas, documentación bibliográfica y consulta de publicaciones periodísticas antiguas, así como fotografías y materiales inéditos" (E.P.onl.6). Del Solo también desarrolla prácticas periodísticas alternativas en la red social *Facebook*, donde es capaz de conectar con un público multi-generacional, interesado en la reproducción cotidiana de la escena madrileña y unido por la identificación estética y sociocultural con el blues. Sus *posts* relacionados con el blues, que constituyen la mayoría de sus publicaciones, se han convertido en referencias compartidas de aprendizaje, experiencia musical y socialización, enmarcadas en la dimensión *online* de la escena de blues madrileña. Así, junto a la acumulación de amigos de la escena conocidos a través de la interacción cara a cara y de otras prácticas de periodismo alternativo, su conocimiento experto, su constante investigación y su participación activa en *Facebook* como red social de referencia le han convertido en una voz legitimada dentro de la escena musical.

En sus *posts* intermediales, Ramón del Solo recurre habitualmente a materiales de su colección particular como, por ejemplo, portadas de revistas de música afroamericana (*Jazz Journal*; *Living Blues*, etc.) y trata de generar comentarios y debates, siguiendo la mencionada orientación dialógica: se combinan los de carácter histórico, que informan sobre la tradición del género (músicos, canciones, eventos, temas, etc.), principalmente en EE.UU., España y Madrid; con los que relacionan sentidos tradicionales del blues con situaciones de actualidad –por ejemplo, con el contexto español de crisis. En los primeros, el recuerdo de actuaciones míticas en la historia y cultura del blues madrileña y española proporciona una socialización ritual en la que participan otros veteranos participantes de la escena. Al mismo tiempo, ofrece a los participantes más jóvenes ciertos conocimientos históricos que pueden reforzar el sentido de pertenencia y continuidad en la escena. El segundo tipo de *posts* mencionados ilustra la concepción del blues como un género vivo, capaz de ser aplicado a experiencias y situaciones actuales.

Además, desde enero de 2013, Ramón del Solo es colaborador de *La Cofradía del Blues*, un programa de radio sobre blues dirigido por el músico argentino (y periodista alternativo de blues) Claudio Gabis en Radio Círculo (Círculo de Bellas Artes). Mientras que Gabis presenta el programa y tiende a adoptar un enfoque más histórico sobre el blues, del Solo juega habitualmente un papel de experto en la escena de blues en Madrid. Por ello, ha reproducido música de grupos locales y ha invitado a músicos al estudio, así como a otros

[308] *La Taberna del Blues* (1999-2013) fue una web dedicada al blues y dirigida por aficionados y divulgadores de distintas partes de España; un lugar de encuentro *online*, un foro de discusión y un lugar para publicar textos representativos del periodismo alternativo de blues. Una de las principales instigadoras del proyecto fue Mabel "Ladyblues", también impulsora de *Conexión Blues* (2013) (https://www.facebook.com/conexionblues/), una iniciativa orientada a favorecer la cooperación entre asociaciones dedicadas a la documentación y difusión del género en España.

participantes destacados de la escena. En este sentido, es interesante destacar que también ha invitado al programa a su "viejo" amigo Javier Rodríguez. Recordando cómo se conocieron "hace 28 años en otra radio [Radio Mercurio]", del Solo lo presentó en relación a la revista *Solo Blues* y, junto con Gabis, ambos discutieron la orientación y el papel de la revista en la escena, además de hablar sobre la tradición del blues.[309] Por último, cabe señalar que Ramón del Solo ha impulsado la celebración de un "Festival Internacional de Blues" en el distrito de Moratalaz a través de los presupuestos participativos del ayuntamiento de Madrid ("Decide Madrid"), recibiendo una asignación presupuestaria provisional de 144.000€.[310] La propuesta, que parte de una breve contextualización de la importancia del género, tiene como objetivo desarrollar un conjunto de actividades culturales bajo la idea de "festival", que incluye actuaciones musicales, preentaciones, exposiciones y ponencias, además de la creación de un fondo de blues, similar al existente en la Biblioteca Central Tecla Sala de L'Hospitalet de Llobregat (Barcelona).[311]



Ramón del Solo en Radio Círculo. Al fondo, Claudio Gabis (Foto: Ana Hortelano, 04/01/2018)

4.6.2.3. Eugenio Moirón: del periodismo alternativo al asociacionismo cultural

Eugenio Moirón (Madrid, 1954) lleva realizando el programa de radio *Blanco y Negro* desde el año 2000 cuando, tras un encuentro accidental con un programador de radio, tuvo la oportunidad de acceder a una emisora regularmente. Desde entonces ha grabado su programa de dos horas en los estudios de dos radios comunitarias (Radio Carcoma; Onda Latina), distribuyendo el contenido a través de podcasts, blogs y *Facebook*.[312] De hecho, su disciplinada

[309] El programa fue emitido el 05/03/2013. Véase: http://bit.ly/2wAKSmu [Consulta: 30/05/2017].
[310] El festival de blues en Moratalaz conecta con la memoria y el barrio de Ramón, que a principios de los años 1970 vio al *bluesman* Taj Mahal actuando en las proximidades de su casa (Del Solo, 2013).
[311] Véase: http://www.bibliotequeslh.cat/851980_1.aspx?id=1 [Consulta: 24/05/2017].
[312] Véase: http://blancoynegro.podomatic.com/; http://blancoynegroblues.blogspot.com.es/ [Consulta: 30/05/2017]. Moirón realizó su programa dos veces por semana hasta el año 2017, cuando empezó a hacer el programa *Blues en Sociedad* (M21 Radio) de la Sociedad de Blues de Madrid. Desde entonces combina su programa semanal con el de la SBM. Es decir, que sigue haciendo dos programas semanales, si bien –como explicó reflexivamente– esto ha supuesto reducir una hora su actividad radiofónica ya que su programa es de dos horas y el de la SBM de una (conversación personal, 03/02/2017).

gestión de los contenidos *online* es la que proporciona el vehículo cotidiano más inmediato y efectivo para difundir su programa e interpelar a otros participantes de la escena de blues en Madrid (así como de otras escenas), que tienden a conocerle por interacciones personales en la propia escena. En *Blanco y Negro*, Eugenio reproduce una media de 20 canciones, basadas en su particular interpretación del blues:

> Es el blues, como a veces digo, sin conservantes ni colorantes, prácticamente bastante poco de lo que se ha dado en llamar blues-rock ni tampoco la música que hacen gente como Joe Bonamassa, Ana Popovic, Eric Clapton, etc. Generalmente suele estar reñido el virtuosismo con lo que tiene que ser el blues, es decir, el "*feeling*", el sentimiento, puñetazos directos al hígado para morder el blues pie en tierra. Reconozco que en alguna ocasión puedo haber radiado alguna canción un poco alejada de mi definición anterior, pero en términos generales las *playlists* creo que son bastante "puristas" (E.P.onl.9).

Moirón explicó su pasión por el blues y sus gustos aludiendo y oponiendo ideas clave en la tradición del género como el sentimiento y el virtuosismo. También proporcionó ejemplos de músicos blancos de referencia asociados al blues y al rock que, en su opinión, no representan el sentido auténtico del blues –y que, por tanto, no suelen aparecer en su programa. Como ya hemos podido apreciar, la diferenciación entre el blues y el blues-rock, común a los tres periodistas alternativos presentados, es particularmente relevante dentro de la escena de blues en Madrid puesto que, en general, el espacio entre ambos géneros constituye una frontera sensible y controvertida. En resumen, mientras que los aficionados al rock han tendido a valorar el blues como un estilo precursor, esencial como origen o "raíz" del rock y la música popular, los entusiastas del blues han reivindicado históricamente una posición autónoma para el blues con respecto a su paradójica dependencia histórica en el jazz y el rock.[313] Si bien la mayoría de las canciones radiadas provienen de la tradición afroamericana del blues, Moirón también reproduce canciones de músicos locales, respondiendo rápidamente a la producción discográfica y a otras actividades relevantes dentro de la escena. Antes de las canciones, presenta a los músicos que participan en la grabación y aporta información adicional sobre su estilo, así como sobre su contexto geográfico y sociocultural. Además, ocasionalmente invita a participantes de la escena como, por ejemplo, el armonicista Héctor Martínez, que acude a *Blanco y Negro* a presentar y discutir sus artículos sobre la historia del blues.

En octubre de 2007, unos meses antes de prejubilarse como economista, Eugenio Moirón expandió sus actividades radiofónicas y empezó a producir conciertos acústicos de blues una vez al mes, primero en el salón de actos de la emisora Onda Latina y posteriormente en la Taberna Alabanda. Al mismo tiempo, decidió comprar una cámara de vídeo para documentar y difundir las actuaciones, generando finalmente una gran cantidad de horas de grabación sobre la escena de blues madrileña (más de 2500 vídeos en *YouTube*, cifra en constante crecimiento).[314] Además, Eugenio ha escrito artículos y entrevistas sobre la historia del blues y su desarrollo en Madrid y en España, publicados principalmente en medios alternativos como la web especializada *La Taberna del Blues* (1999-2013) y el *Anuario de Blues* (2009) –a los que también han contribuido los otros dos periodistas alternativos de blues

---

[313] La paradoja de esta lucha simbólica está en que el blues fue precursor del jazz y del rock, pero estos géneros alcanzaron un mayor éxito comercial y reconocimiento en la industria y la cultura de masas.

[314] Tomamos la cifra aproximada de vídeos del perfil de Eugenio Moirón en el programa *Blues en Sociedad*: https://www.m21radio.es/programas/blues-en-sociedad [Consulta 30/05/2017].
Véase: https://www.youtube.com/user/blancoynegroblues;
https://www.youtube.com/channel/UCVdtlEU6H7ofXxZH7an2sZg [Consulta 30/05/2017].

presentados. No obstante, por encima de sus iniciativas individuales, lo que más valora es su participación en la creación de la Sociedad de Blues de Madrid (2012). Esta asociación colectiva, fruto del trabajo cooperativo entre aficionados y músicos de la escena madrileña, marca un punto de inflexión en su trayectoria como periodista alternativo de blues.[315]

Si bien su labor individual continúa, el desarrollo de la SBM supone una consolidación de vínculos asociativos en el interior de la escena y una muestra del carácter activista de ciertos aficionados comprometidos que, siguiendo el modelo de "sociedad de blues" de otras ciudades, crean una institución ciudadana a través de la cual intervienen en la escena musical propia a través de la producción de conciertos, actividades divulgativas, conferencias y exposiciones. Miembro fundador y tesorero de la SBM, Moirón explicó que "su principal objetivo, y sobre el que va a girar todo lo demás, es potenciar, difundir y promover el conocimiento del blues así como servir de espacio de encuentro de todas las personas amantes de esta música. El resto de iniciativas encajan perfectamente en esa filosofía" (E.P.onl.9). Además, señaló que la producción semanal de conciertos-*jam* era la actividad más importante de la SBM, ya que sirve como punto de encuentro para entusiastas del blues y participantes comprometidos con la escena, y también para ampliar el espectro de aficionados y socios (*Ibíd*.).

El desarrollo de estas sesiones de blues dominicales también conlleva prácticas de periodismo alternativo orientadas a la documentación, difusión y consolidación del evento y, por extensión, de la SBM y de la escena. En primer lugar, las actuaciones se anuncian regularmente en internet, tanto en su página web como en *Facebook* y a través de la agenda de actuaciones que envían semanalmente a todos los socios. Después, hay un trabajo de documentación continua en la celebración de los propios conciertos y *jam sessions*. Moirón graba las actuaciones, creando un archivo musical y memorístico de los eventos celebrados, y Rafaela Velasco hace fotos tanto de los músicos como de los aficionados, incluyendo siempre a los músicos que participan en la *jam session*. Desde la perspectiva del investigador, estas fotografías tienen un importante valor documental pues permiten reconstruir la cronología del evento (por ejemplo, el orden de intervención de los músicos en la *jam*) y (re)visualizar la disposición de los músicos en el escenario. Además, tienden a favorecer el establecimiento de vínculos entre distintos participantes de la escena, contribuyendo a nuevas interacciones tanto cara a cara como *online* (cuando las fotos son compartidas y etiquetadas).[316] Reflexionando sobre su trayectoria, que ilustra una evolución del compromiso individual al colectivo, Moirón explica que hay que aprender a "desligar los gustos personales del interés colectivo, por el bien de los dos. (...) Todo esto es una carrera de fondo y los resultados se irán viendo a medio plazo. Hay que sembrar primero para poder recolectar" (E.P.onl.9). Comprende sus actividades como "el resultado lógico de querer difundir una idea, de dar a conocer una manifestación musical importantísima en la cultura del siglo XX", y la SBM como una culminación del asociacionismo que reúne a "francotiradores del blues" como él, proporcionándoles también el reto y la oportunidad de vincularse con otras instituciones y asociaciones de blues.

---

315 http://www.sociedaddebluesdemadrid.com/; https://www.facebook.com/sociedaddebluesdemadrid/ [Consulta: 30/05/2017]. Entre los miembros de la junta directiva de la SBM podemos destacar a Jorge Biancotti (ex-presidente), David García (vicepresidente), Rafaela Velasco (secretaria), Eugenio Moirón (tesorero), Héctor Martínez (presidente), Fernando Jiménez, Rosa Mª Pérez, Juanma Montero, Juan Jesús Jiménez y Laura Gil (vocales).

316 Si bien la fotografía y la grabación audiovisual no pueden considerarse prácticas de periodismo alternativo en sí mismas, comprendidas en conjunción con la misión de documentación y divulgación, y con la producción de eventos, contribuyen al propósito principal del periodismo alternativo de blues.



Eugenio Moirón recibe por sorpresa una nueva cámara de vídeo,
I Aniversario de la Sociedad de Blues de Madrid (Foto: Jorge Biancotti, 06/04/2013)

La profunda y prolongada implicación de Eugenio Moirón en la escena le ha permitido tener una relación cercana con gran parte de los músicos de blues en Madrid. Muchos de ellos lo demostraron al ponerse de acuerdo para reunir fondos y sorprenderle con una nueva cámara de vídeo y una placa de reconocimiento por su "incesante labor de documentación y difusión"; un regalo de agradecimiento entregado en el primer aniversario de la SBM (06/04/2013). Esto confirma, como señala Kruse (2010: 631), que "la construcción de prácticas locales situadas en tanto prácticas auténticas y los lugares físicos de la música local siguen siendo importantes para los participantes de las escenas a pesar de la accesibilidad de la música a través de internet". Por último, cabe señalar que, desde finales de enero de 2017, Eugenio Moirón dirige el programa *Blues en sociedad* en la emisora de radio local pública de Madrid, M21 Radio.[317]

4.6.3. Conclusiones

Las formas de periodismo alternativo observadas en las escenas de blues en Austin y Madrid son el resultado de la insatisfacción con los medios, del deseo y la necesidad de participación en la vida social y mediática, y de las posibilidades comunicativas que proporciona la tecnología. Tienen como objetivo dar una mayor cobertura a expresiones musicales y culturales que están infrarrepresentadas en los medios tradicionales, lo cual expone claramente el modo en que el periodismo alternativo trabaja al servicio de un objetivo mayor, en este caso la difusión del blues y la reproducción de la escena; un propósito general que marca "un énfasis en el acto sobre el resultado, al menos en la medida en que el éxito no va a medirse en función de la cantidad de respuestas o circulación" (Atton, 2002: 67). Los casos discutidos representan diferentes aproximaciones al periodismo alternativo. Comparten interpretaciones de la tradición del blues, ayudan a difundir el trabajo de músicos locales proporcionando una organización de apoyo minoritaria pero firme, y establecen redes comunicativas entre los

[317] Véase: https://www.m21radio.es/programas/blues-en-sociedad [Consulta: 24/05/2017]. La radio municipal, operada por el ayuntamiento de Madrid e inactiva desde 2005, fue reactivada en 2015 durante la alcaldía de Manuela Carmena. Inicialmente, Moirón realizó el programa junto a Jorge Biancotti.

participantes de la escena, así como posibles asociaciones con músicos, aficionados y periodistas alternativos de otras regiones, países y continentes.

Por una parte, los periodistas alternativos son productores de la escena, pero al mismo tiempo (como ilustran, las migraciones y experiencias citadas), las escenas funcionan como contextos productivos que permiten a los participantes "compartir colectivamente sus gustos musicales comunes y distinguirse colectivamente de otros" (Bennett y Peterson, 2004: 1). En ese terreno de desarrollo identitario, volvemos a encontrar la idea metafórica del hogar; la música blues, disfrutada en el directo de la escena, da un sentido de "hogar" y pertenencia, proporcionando un mundo de sentido rico, complejo y gratificante, que se guía por la fascinación estética y sociocultural, y que favorece el desarrollo de actividades orientadas a la reproducción de la escena, como el periodismo alternativo de blues. Aplicada a la perspectiva de las escenas musicales, la discusión de Appadurai (2001) sobre la imaginación –como parte del trabajo mental cotidiano de la gente común– permite comprender mejor el proceso de emprender prácticas de periodismo alternativo. Como propiedad de los sujetos y grupos que empiezan a imaginar y sentir las cosas de manera conjunta, la imaginación contemporánea es un escenario para la acción (*Ibíd*.: 23), que incluye una variedad de iniciativas posibles. La creación y desarrollo de medios y asociaciones especializadas marca puntos de inflexión en torno a la historia del periodismo alternativo en ambas ciudades, que encuentra inspiración en la acumulación de experiencias compartidas en torno a la música, y que expone el esfuerzo consciente por reproducir la escena a través del desempeño de diversos roles.

La vinculación de la escena austinita con la profesionalización del periodismo alternativo y con el paso del periodismo alternativo ciudadano al profesionalizado hace que el tipo de periodistas musicales observados sea distinto al de los periodistas alternativos de blues de la escena madrileña. Tanto por su profesionalización como por sus respectivos gustos y trayectorias de apropiación, los ejemplos de periodismo alternativo examinados en Austin muestran una cobertura de géneros, subgéneros y temas mucho más amplia y ecléctica que los ejemplos de Madrid, donde predomina una mayor especialización en el blues, desarrollada desde la posición de aficionados expertos y comprometidos. En *The Rag* (1966-1977), *Austin Sun* (1974-1978) y *The Austin Chronicle* (1981), la cobertura de la música popular responde a una orientación ecléctica e inclusiva, que atiende a distintos géneros y (sub)escenas. Ciertamente, existen desigualdades, exclusiones y asimetrías, pero ciertos periodistas de referencia como Margaret Moser y Michael Corcoran son capaces de producir discursos sobre escenas musicales diferenciadas como, por ejemplo, la escena de punk y la escena de blues, escribiendo rigurosamente y opinando sobre ambas con propiedad. Así, consolidan su estatus como periodistas musicales de referencia en la ciudad, asociados a medios alternativos y a distintas narrativas e investigaciones. El recorrido de la prensa alternativa en Austin desde un ámbito periférico asociado con la contracultura *underground* a una posición central en la esfera cultural *mainstream* está en consonancia con el señalado crecimiento y "éxito" global de Austin –en tanto ejemplo de ciudad post-industrial, creativa y alternativa, promocionada por su música y cultura. En este proceso, el componente alternativo, tanto del periodismo como de la ciudad, tienden a volverse más difusos.

Por el contrario, los periodistas alternativos de blues de la escena madrileña (identificados por su especialización, prácticamente exclusiva, en el blues) comparten una aproximación más "purista" al género, si bien su evolución y relación con el circuito local de música en vivo revela importantes diferencias. La trayectoria de Javier Rodríguez muestra una

evolución desde el periodismo alternativo escrito e impreso hasta la divulgación de técnicas instrumentales, la producción radiofónica y la producción de conciertos de músicos afroamericanos. Además, su notable distanciamiento simbólico de la escena de blues –especialmente en su identificación con músicos locales– indica que está menos preocupado por la reproducción y transformación del género en Madrid que por la misión de "hacer justicia" a los orígenes del blues y los músicos "auténticos" que siguen en activo. En gran medida, la trayectoria de Eugenio Moirón y su implicación consciente en la escena representa el polo opuesto. Si bien permanece profundamente en contacto con la tradición del blues a través de su programa de radio, la diversificación de sus prácticas se orienta hacia la reproducción cotidiana de la escena musical en vivo en los lugares de interacción que la definen. Moirón ha desarrollado una gran apreciación de los músicos locales y su trayectoria muestra el paso de una práctica de radio individual a una organización colectiva, primero a través de la producción de conciertos acústicos y luego como uno de los principales impulsores de la Sociedad del Blues de Madrid. Ramón del Solo se encuentra en un lugar intermedio y ha colaborado con ambos. Está más interesado en el desarrollo de los músicos locales que Javier Rodríguez y ha sido un miembro fundador de la SBM como Eugenio Moirón, pero su participación presencial en la escena es menos frecuente que la de éste último. Identificado con el periodismo alternativo, su prolongada dedicación al estudio y la divulgación del blues, su atención a la dinámica cambiante de la escena y su contacto regular con otros participantes lo han consolidado como una apreciada figura conectiva en la escena.

En general, el periodismo alternativo emprendido por participantes comprometidos (tanto por periodistas musicales como por aficionados expertos) pone de manifiesto la dinámica cambiante de la escena a lo largo del tiempo, evidenciando su flexibilidad, puesto que los periodistas alternativos varían sus actividades cotidianas y reubican su posición dentro de la escena. Si bien la interacción cara a cara se encuentra en el corazón de las escenas de blues en Austin y Madrid, los casos discutidos proporcionan una representación de la escena musical como contexto complejo y multidimensional en el que las formas de participación *offline* y *online* son combinadas y valoradas positivamente por los participantes de la escena. Comprendido a través de estos casos de estudio, este apartado ha puesto de manifiesto el modo en que el periodismo musical alternativo se caracteriza tanto por la fascinación y el estudio del otro –ya que el blues está ligado a la experiencia afroamericana–, como al estudio del "yo, la expresión personal, la sociabilidad y la construcción comunitaria" (Atton, 2002: 54).

Si bien no son tan explícitamente oposicionales y políticas como otras formas de periodismo alternativo, los ejemplos analizados constituyen un ejemplo de empoderamiento cultural local, que responde a la infrarrepresentación en la esfera *mainstream* y que se resiste a la imposición de la lógica económica dominante de maximización del beneficio. Exceptuando el caso de *The Rag*, no se plantea tanto una contestación abiertamente política sino la creación de prácticas y redes alternativas en torno al periodismo, la experiencia musical y la difusión del blues. En este sentido, considerando el estatus *underground* de las escenas de blues estudiadas, cabe recordar la discusión sobre la dimensión política del blues planteada por el escritor afroamericano Albert Murray:

> La implicación política [del blues] es inherente a la actitud frente a la experiencia que genera la contradeclaración de la música blues en primer lugar. Es la disposición a perseverar (basada en un sentido trágico o, mejor aún, épico de la vida) lo que no solo da cuerpo al mejor blues sino que lo estiliza, extiende y refina en arte (Murray, 1976: 68).

El estudio de los medios de comunicación y el periodismo alternativo en las escenas investigadas insta a re-imaginar y replantear el papel actual de la prensa musical tradicional y de las prácticas de periodismo alternativo en el desarrollo de las escenas musicales. A través de los casos de estudio presentados, este apartado ha ofrecido una investigación particular sobre los conflictivos y liberadores diálogos desarrollados entre ciudadanos y medios reunidos en torno a la experiencia de la música popular. Idealmente, puede servir de inspiración para el estudio de otras escenas contemporáneas. En cualquier caso, advertimos la necesidad de enriquecer críticamente los límites tradicionales del periodismo y el periodismo musical.

ANÁLISIS DE LOS PROCESOS DIALÓGICOS

5. APROPIACIÓN

5.1. Vidas de blues: apropiación musical de W.C. Clark y Tonky de la Peña

En este apartado nos proponemos analizar cómo se producen y qué implicaciones tienen los procesos de apropiación y construcción de sentido de la música blues en distintos contextos. Para ello, analizamos los procesos de formación de dos músicos de referencia en las escenas de blues en Austin y Madrid. En primer lugar, presentaremos al cantante, guitarrista y bajista afroamericano W.C. Clark (Austin, 1939), conocido como "el padrino del blues de Austin". Por otra parte, al cantante y guitarrista español Tonky de la Peña (Madrid, 1957), considerado uno de los padres de la escena de blues madrileña. Sus procesos de formación nos trasladarán a distintos contextos históricos: W.C. Clark a la zona segregada de East Austin en el marco de la segregación de *Jim Crow* tras la Segunda Guerra Mundial; a las experiencias del circuito *chitlin'* (*chitlin' circuit*); y a los contradictorios procesos de desegregación racial y expansión urbana de Austin como ciudad musical global. Tonky nos acercará al Madrid de los años 1960 y 1970; a la progresiva apertura sociocultural y política de España durante el tardofranquismo y la Transición; y a la cristalización de una escena de blues en Madrid a principios de los años 1980.

Asimismo, nos pondrán en contacto con otros músicos de referencia en ambas escenas, con los que han compartido experiencias musicales, socioculturales y económicas. De esta manera, los relatos sobre los procesos de formación de W.C. Clark y Tonky de la Peña actuarán como nodos estructurantes sobre los cuales construir una base de conocimiento común de las escenas de blues en Austin y Madrid. Esta organización nos permitirá utilizar sus discursos y experiencias para plantear y discutir cuestiones de carácter general en torno a las distintas dimensiones y apropiaciones del género. En la primera parte, reconstruiremos los procesos de formación de W.C. Clark y de Tonky de la Peña prestando especial atención a las relaciones con sus respectivos entornos y sus proyectos musicales más significativos. Nos basaremos principalmente en los datos aportados por ambos músicos durante las entrevistas en profundidad realizadas personalmente, de las cuales extraeremos citas destacadas, recuerdos, vivencias y reflexiones. Complementaremos esta información con diversas fuentes adicionales como notas de discos o declaraciones en entrevistas a otros autores. Al tratarse de músicos con una larga trayectoria profesional, los relatos sobre su formación musical estarán necesariamente acotados y concluirán con la grabación de su primer disco (LP) como líderes.

En la segunda parte (5.1.3.), plantearemos una discusión comparativa en torno a sus particulares formas de apropiar el blues, atendiendo a sus respectivas construcciones de valor y sentido. En primer lugar, señalaremos la importancia de los aspectos identitarios en la atribución de autenticidad musical. Además, analizaremos sus contextos y trayectorias de apropiación, destacando las diferencias entre el contexto naturalizado y la orientación ecléctica de W.C. Clark, y el contexto mediatizado y la especialización de Tonky de la Peña. En tercera instancia, reflexionaremos acerca de las connotaciones y definiciones del blues como género musical, proponiendo finalmente la distinción analítica entre "blues como raíz o recurso" y "blues como género autónomo" para comprender el caso madrileño. Por último, destacaremos la principal paradoja revelada por el análisis de los dos casos de estudio y, a modo de hipótesis, trataremos

de plantear vínculos colectivos con sus respectivas escenas en torno al "purismo", la especialización y la hibridación musical.

5.1.1. W.C. Clark: música negra y eclecticismo

Wesley Curley Clark nació en Austin en 1939 y creció en el barrio de St. John, situado al nordeste de la ciudad. Sus primeras influencias musicales vinieron de su abuela y su madre, que, además de estar vinculadas a la iglesia de la comunidad, cantaban góspel mientras realizaban sus actividades cotidianas:

> Cuando tu madre o tu abuela están lavando, cocinando o lo que sea, esto es lo que están haciendo: [Clark empieza lentamente a tararear] No tienes por qué tener una canción. Solo encuentras una nota y luego vas arriba y abajo. Y cuando escuchas eso, es un sonido cautivador. Solía dar la vuelta a la casa [para escucharlas] porque, aunque se suponía que debía estar haciendo otra cosa, ese sonido me tenía pillado (E.P.p.2).

En su entorno familiar, el blues era respetado aunque tratado con cierta distancia debido a una mayor identificación con la música góspel. No obstante, de vez en cuando su padrastro escuchaba blues en la radio de casa, permitiendo que el pequeño Clark se familiarizara con sus sonidos e intérpretes.[318] De acuerdo con su propio relato, el contacto directo y constante que tuvo con la música desde la infancia supuso una experiencia formativa reveladora y duradera, que constituyó la base de conocimientos y emociones que con el tiempo desarrollaría a través de instrumentos musicales y de su propia voz como cantante: "Cuando crecí y empecé a tocar, realmente no tuve que estudiar mucho. Todo lo que tenía que hacer era sacar por mis dedos las cosas que ya sabía y que sentía por la experiencia" (E.P.p.2).

Fue su primo, el cantante y bajista L.P. Pearson, quien le introdujo de manera más directa en la cultura del blues. Nacido en Kingston (Jamaica) en 1936, Pearson creció, como Clark, en el barrio de St. John y durante la adolescencia se introdujo en la escena musical del este de Austin, una zona segregada en la que se concentraba, por ley, la mayor parte de la población negra. Pearson se convirtió en músico habitual de dos de los locales más destacados: Victory Grill (1945) y Charlie's Playhouse (1955-1970), ambos situados en la calle 11, a unos ocho kilómetros de St. John. "Me escabullía para ver [a L.P. Pearson] cuando tenía 15 o 16 años," recuerda Clark (E.P.p.2). "La gente allí me conocía y me protegía. Tenía una caja de limpiabotas para arreglármelas y tenía la oportunidad de entrar y escucharle tocar" (*Ibíd.*).

Siguiendo los pasos de su primo mayor, pronto empezó a participar como bajista y guitarrista, y sustituyó a Pearson en el grupo T.D. Bell & the Cadillacs, referencia central en la escena. Como integrante del grupo, actuó regularmente en el Victory Grill, acompañó a destacados músicos que llegaban de gira –generalmente vinculados a la influyente discográfica Duke-Peacock Records[319]–, y realizó giras por los estados de Nuevo México y Arizona.

[318] Clark resume sus grandes influencias en el blues a través de músicos asociados a los estilos de Texas (T-Bone Walker; Amos Milburn; Albert Collins) y Nueva Orleans (Guitar Slim, Fats Domino), así como a influyentes cantantes-guitarristas como B.B. King, Little Milton y Albert King (Govenar, 2008: 506).

[319] Duke-Peacock Records (Houston, TX) grabó a músicos destacados como Bobby Blue Bland, Clarence Gatemouth Brown, Junior Parker, Big Mama Thornton y Lavelle White, alcanzando gran proyección e influencia en la escena regional y nacional. Estos músicos giraban habitualmente por el circuito *chitlin'*, actuando también en los clubs de East Austin junto a músicos locales.



Un joven W.C. Clark (izq.) en el club Victory Grill, c. 1955. En el escenario: T.D. Bell (guitarra), Datney White (piano) y George Alexander (batería) (Foto: T.Owens / Bell)

Además de estar en contacto con el góspel y el blues, W.C. Clark aprendió canciones de country, un género asociado con la población blanca de clase trabajadora (Fox, 2004) y, a menudo, con una ideología políticamente conservadora. Siendo todavía un adolescente, solía cruzar a la "zona blanca" de la ciudad para interpretar este tipo de canciones a las puertas del club Skyline, especializado en country & western:

> Al cabo de un rato, alguien salía y me decía: "¡Pasa dentro!" Eso era en los días de fuertes prejuicios, pero tocaba dentro y me tiraban dinero al suelo. Me iba a casa con 35 o 40 dólares. Tenía 14 o 15 años, así que eso estaba muy bien" (E.P.p.2).

Tras su debut en el Victory Grill, su segunda gran experiencia formativa en la escena de blues de East Austin tuvo lugar en Charlie's Playhouse, junto a Blues Boy Hubbard & the Jets. De nuevo, entró sustituyendo a su primo mayor y estuvo en el grupo durante seis años, desde principios de los años 1960. Sobre la música que tocaban en Charlie's, Clark recuerda:

> Teníamos que tocar el "*top 40*": los Beatles, Otis Redding, B.B. King, todo el blues… [También] Bobby Bland y muy poco de Chuck Berry. Así que éramos soul, blues y swing. Solíamos llamarlo blues progresivo, que es más jazz que blues (E.P.p.2).

Este tipo de repertorio, construido a partir de la variedad estilística de los éxitos del momento (tanto dentro como fuera de la comunidad afroamericana), indica que los músicos debían estar familiarizados con las distintas convenciones y formas de interpretación de cada género. Para Clark aprender distintos lenguajes musicales suponía un reto de aprendizaje y satisfacción personal:

> Me interesaba cualquier tipo de música si era buena. En mi experiencia tuve que aprender todas esas categorías antes de poder estar satisfecho conmigo mismo. Y aprender a no tocar una categoría por encima de otra, sino según los rudimentos y patrones de [cada una de ellas] (E.P.p.2).

Durante los años 1960, el éxito de Charlie's Playhouse aumentó hasta el punto de atraer, por primera vez de manera colectiva, al público blanco, especialmente a jóvenes universitarios

de la Universidad de Texas. Sin embargo, tras la curiosidad inicial, la aparición de conflictos de convivencia y los procesos legales de desegregación "racial", la interpretación del blues se expandió a otras zonas la ciudad, diluyendo la importancia y cohesión de la escena del este, que paradójicamente iniciaría un periodo de decadencia dramática. Durante los momentos de incertidumbre sobre el futuro de la escena en East Austin, W.C. Clark conoció al famoso cantante de rhythm & blues y soul Joe Tex (1933-1982). Decidió salir de gira con él por distintos estados, principalmente del sur, actuando como teloneros de artistas como James Brown, cuya música soul de ritmo funk representaba las inquietudes sociales y políticas presentes de los negros en EE.UU. (Guralnick, 2002).

Al cabo de un tiempo, Clark volvió a Austin, donde, para su sorpresa, fue testigo de un "renacimiento" del blues marcado por el desarrollo de jóvenes músicos blancos con ganas de aprender. Deseoso de participar en este periodo de cambios, retomó su trayectoria local integrándose en distintos proyectos. Formó parte de James Polk & the Brothers, una de las primeras bandas integradas (con músicos blancos y negros) formadas en Austin. Esta experiencia junto al pianista de jazz James Polk (1940) y su social y musicalmente innovadora banda supuso otro intenso periodo de formación para W.C. Clark, que sin saber leer música tuvo que adaptarse a un grupo que utilizaba partituras para aprender e interpretar los temas.[320]



W.C. Clark junto al promotor de blues Clifford Antone (centro) y la superestrella Stevie Ray Vaughan (derecha). Premios *Austin Music Awards*, 1990. (Foto: Martha Grenon)

Al mismo tiempo, entabló una íntima relación con el cantante-guitarrista Stevie Ray Vaughan (1954-1990). Con él compartió *jam sessions,* tanto en estudio como en conciertos de sus respectivos grupos, The Cobras y Southern Feeling.[321] Además, en 1977, Clark y Stevie Ray

[320] Clark (E.P.p.2) dijo que debía gran parte de sus conocimientos musicales a Polk. Explicó que no sabía leer música porque no lo necesitaba y que participaba en conciertos de jazz sin saber leer porque, cuando los músicos tocan correctamente, reconoce los cambios de una canción escuchando las notas de paso.

[321] Antes de colaborar en Triple Threat, Vaughan tocó en el grupo The Cobras, formado por Paul Ray y Denny Freeman; y Clark formó Southern Feeling junto a Angela Strehli, Freeman y Derek O'Brien. Además, Clark grabó una de sus composiciones, "Rough Edges", en formato *single* con Vaughan a la

Vaughan formaron el grupo Triple Threat junto a Lou Ann Barton (voz), Mike Kindred (piano) y Freddie Pharoah (batería), una aventura que duraría aproximadamente dos años. Poco después Vaughan se convertiría en una de las grandes estrellas de la escena de Austin, además de en un decisivo impulsor del resurgir global del blues y el blues-rock en los años 1980 y 1990. En su biografía, los periodistas Patoski y Crawford destacan la relación que tuvo con Clark, y lo que éste representaba para el joven cantante y guitarrista:

> El chico [Stevie Ray Vaughan] tenía una curiosidad que no podía parar, su entusiasmo no tenía límites, y se quedaba con cada palabra que salía de la boca de W.C. [Clark] como si fuera un libro de la biblia. Era un cachorro sediento con ganas de aprender todo lo que pudiera sobre guitarra, acordes, ritmos, tonos y sentido del tiempo. W.C. creía que, entre su curiosidad y considerable talento, Stevie tenía un potencial increíble. Solo tenía que encontrar la manera de centrarse (Patoski y Crawford, 1993: 101).

Tras haber afianzado su repertorio particular y personal, mostrando un estilo ecléctico asentado sobre la combinación de blues y soul, Clark formó su propia banda, W.C. Clark Blues Revue, hacia finales de los años 1970. Unos años después grabó finalmente el primer disco (LP) a su nombre: *Something for Everyone* (1986), un álbum formado íntegramente por sus propias composiciones, que ilustraba su eclecticismo estilístico y orientación abierta ("Algo para todos"). Su carrera discográfica continuaría con *Heart of Gold* (1994), disco en el que el destacado folklorista local Tary Owens remarcó el papel central de Clark en la escena: "Ha sido el pegamento, el terreno común que ha mantenido la escena de blues unida durante todos estos años. Ahora ha grabado su primer disco con distribución internacional".



W.C. Clark tocando la guitarra acústica (Foto: Jeff Bader, Bastrop, TX, 2014)

guitarra (Govenar 2008: 508) y el propio Vaughan popularizó "Cold Shot" –una canción de Clark incluida en su álbum *Couldn't Stand the Weather* (1984).

5.1.2. Tonky de la Peña: búsqueda de autenticidad y especialización

Antonio de la Peña, unánimemente conocido como "Tonky", nació en Madrid en 1957. Desde pequeño sintió fascinación por la música popular anglosajona del momento, principalmente por los grupos británicos de pop-rock y blues-rock cuya inspiración venía en gran parte de la tradición de blues, rhythm & blues y rock 'n' roll. A los 12 años, cuando "estaba loco por los Beatles" (E.P.p.26), recibió como regalo familiar una guitarra española. A través de los discos que le regalaba su madre y que compraba en tiendas de discos locales, fue descubriendo la música e historia de más grupos británicos, que le iban acercando más al blues. De este modo, tomó conciencia de la existencia del género a partir de un disco de los Rolling Stones:

> La primera vez que escuché blues –lo tengo registrado en la memoria– fue en un *extended play* [EP] de cuatro canciones que guardo todavía como una reliquia. Era el 45[rpm] de "Satisfaction" y en la cara B, entre otros temas, tenía "Little Red Rooster", un clásico blues de Chicago en el que Brian Jones toca la guitarra *slide*.[322] Fue la primera vez que escuché [ese sonido]. No entendía que era, lo supe años después (E.P.p.26).

Otro de los grupos que permitió a Tonky establecer el vínculo entre los músicos blancos británicos y los músicos negros estadounidenses fue Led Zeppelin, que utilizando muchos recursos de la tradición del blues (tanto en la música como en las letras) y no exento de conflictos con ella,[323] logró convertirse en un grupo de audiencias sin precedentes.

> Recuerdo que Led Zeppelin hacía versiones de Willie Dixon y yo siempre me preguntaba: "¿Quién es Dixon?, ¿Quién es Dixon? ¡No es ninguno de los del grupo!" Entonces, con 17 o 18 años te fijas mucho en esas cosas si ya eres un fanático, como yo era. Empecé a estar casi obligado a ir a la fuente de donde venía toda esa inspiración, de esa gente, que luego fue la mía también (E.P.p.26).

Así, la atención a los créditos de los discos supuso para Tonky un puente más en su proceso de descubrimiento musical. Éste le llevaba directamente al "auténtico" blues, el creado e interpretado por los negros en EE.UU., con los que finalmente alcanzaría un mayor grado de identificación. Ahora quedaba el proceso de encontrar físicamente algún disco representativo de la tradición original e, irremediablemente, de la negritud:

> Un día por el centro de Madrid entré en una tienda de discos [Avenida Radio] y encontré un disco muy barato. Descubrí a Albert King en una de esas ocasiones en las que compré discos un poco para ver qué pasaba, a la aventura. Fue la primera vez que un guitarrista negro me atravesó completamente (E.P.p.26).

[322] La técnica de *slide* consiste en tocar la guitarra "deslizando un objeto de vidrio (un cuello de botella, por ejemplo, o un frasco de medicamentos cortado: *bottleneck*) o de metal (una navaja, un cilindro hueco o macizo)" (Herzhaft, 2003: 303). El origen de esta técnica poco ortodoxa, tan característica del blues pero con extensión en otros géneros (country, rock, pop), se atribuye habitualmente a los guitarristas hawaianos. Resulta significativo que Tonky recuerde su descubrimiento como un misterio cautivador ya que, con el tiempo, ha incorporado esta técnica a su interpretación.

[323] En cierta medida, la carrera de Led Zeppelin ha quedado empañada por las constantes acusaciones de plagio, muchas de las cuales apuntan a la falta de reconocimiento de la autoría de canciones de blues que apropiaron y firmaron a su nombre. Algunos ejemplos significativos son "How Many More Times", "Whole Lotta Love" y "The Lemon Song", cuyo origen estaba en "How Many More Times", "You Need Love" y "Killing Floor", respectivamente. El compositor afroamericano Willie Dixon llegó a denunciar al grupo británico hasta que obtuvo su compensación.

El proceso constante de escucha musical de Tonky, desde la referencia inicial de los Beatles hasta el impacto provocado por el cantante y guitarrista Albert King, estuvo íntimamente relacionado con el aprendizaje musical necesario para tocar un instrumento como la guitarra. De hecho, como señala Tonky, "los discos eran la clave de todo. Esos fueron mis maestros. Realmente lo aprendí todo escuchando música y afinando la oreja, que es donde un músico se hace" (*Ibíd.*). De este modo, en conjunción con el sonido de las grabaciones, Tonky imitaba y replicaba los acordes, fraseos y solos de la tradición, así como el vocabulario particular de músicos destacados.



Tonky de la Peña cargando su guitarra por Madrid (Foto: Tonky)

En consonancia con su recorrido de escucha musical, Tonky empezó tocando en grupos inspirados en el blues-rock británico y el rock sureño estadounidense (Spencer Davis Group, Rory Gallagher, Johnny Winter, Allman Brothers Band…). Desde sus primeras experiencias grupales en el colegio, donde participó en festivales anuales,[324] Tonky entró en contacto con la guitarra eléctrica y persiguió su fascinación por el blues. Consecuentemente, en las habituales negociaciones estilísticas para configurar los repertorios grupales, siempre reivindicaba el blues: "Siempre pedía un blues y era lo que yo quería tocar. [Pero] dedicarse al blues en exclusividad era algo muy difícil y muy raro. No había gente, además" (Moirón y Lera, 2006).

Durante un tiempo, Tonky combinó su participación en grupos situados entre el blues y el rock con actuaciones especializadas con el "colectivo de blues" –una agrupación local sin integrantes fijos– y un trabajo como músico de sesión que le llevó a grabar con grupos de rock y rumba pop.[325] En 1980-81, se trasladó a Minneapolis (EE.UU.), donde residió aproximadamente un año y medio. El tiempo pasado en EE.UU. contribuyó decisivamente a su formación ya que,

[324] Tonky señala que se planteó dedicarse a la música a raíz de este tipo de actuaciones, celebradas en el colegio de curas al que asistía (Espina, 2014).
[325] Tonky trabajó en los estudios Doubletronics "para antiguos miembros de los Pop Tops", grabó "discos de rumba pop" y colaboró con grupos de rock andaluz como Guadalquivir (Moirón y Lera, 2006).

además de participar en sesiones musicales de clubs locales, Tonky vio de primera mano a algunos de sus ídolos, que llegaban de gira desde Chicago.[326] Esta experiencia le permitió dar un salto cualitativo en su aprendizaje e interpretación, y reforzó sus ansias de formar una banda de blues. Para ello, se inspiró en el modelo musical y simbólico de Paul Butterfield Blues Band, un cuarteto eléctrico de Chicago, innovador por estar "racialmente" integrado: "Fueron de los primeros adaptadores del blues negro en EE.UU. Ellos eran los *underground* y de los pocos blancos que los negros aceptaban meter en sus clubs" (E.P.p.26).



Tonky junto a Buddy Guy (izq.) y Junior Wells (der.), maestros del blues de Chicago
(Foto: Tonky)

Tras su vuelta a Madrid, todavía a principios de los años 1980, formó su propia Tonky Blues Band, banda pionera inicialmente formada por Tonky (guitarra y voz), el armonicista Ñaco Goñi, que se unió al grupo con apenas 15 años, el bajista Josele Martín, por entonces integrante de Los Chunguitos, y el baterista estadounidense Steve Jordan, también miembro de Los Secretos. Este eclecticismo refleja tanto la interrelación de los géneros musicales como la necesidad económica de diversificar las actuaciones. Uno de los principales vínculos entre Tonky de la Peña y Ñaco Goñi fue el cantante y organista escocés Whisky David (1947-2011), que, instalado en España desde 1966, dirigía *jam sessions* que fomentaban el encuentro entre jóvenes músicos.

Tonky Blues Band se convirtió en el gran referente de la escena de blues en Madrid. Sus miembros contribuyeron y se beneficiaron de un clima general de efervescencia cultural en la capital, y participaron en un intenso momento de vitalidad musical: "Creo que era el momento exacto en el sitio exacto. Era una gran ciudad donde se estaba produciendo un cambio grande, donde las asociaciones de vecinos se volvían a legalizar", explica Tonky (Espina, 2014). Por su

[326] Tonky recuerda clubs locales como The Cabooze y Union Bar, y enfatiza la emoción y la importancia de haber visto a músicos como Lonnie Brooks, Buddy Guy, Junior Wells, Albert King y Muddy Waters, a quién dio la mano el 3 de diciembre de 1981 (Moirón y Lera, 2006). Además, Tonky ha colaborado en repetidas ocasiones con el destacado armonicista R.J. Mischo, formado en Minneapolis.

parte, Ñaco Goñi recuerda un año después de conocer a Tonky, la banda se amplió a quinteto (junto a Francisco Simón, José Luis Martín y Pancho Company): "Tocábamos a diario, hacíamos dobletes, tripletes… nos reclamaban por todos lados, éramos una apisonadora" (E.P.p.22).

El grupo desarrolló un vínculo íntimo con La Coquette Blues Bar, local pionero no solo en programar blues sino en definirse rigurosamente por ello. Abierto en 1984 por el suizo Albert Inauen, La Coquette proporcionó un lugar de reunión semanal entre músicos y públicos crecientemente especializados, al que acudían también músicos asociados a otros géneros como el flamenco y el jazz, soldados afroamericanos de la base de Torrejón, turistas y aficionados curiosos. Las actuaciones en directo propiciaron el debut discográfico del grupo, *Blues Corner* (1987), producido por el propio Albert Inauen. Se convirtió en "el primer disco de una banda de blues madrileña" (SBM web), marcando un punto de inflexión en la escena y una referencia para los músicos y aficionados más fieles.[327] El disco incluía versiones del género y composiciones propias en castellano, y la contraportada establecía una conexión con músicos de la tradición como Johnny Copeland (representante del blues texano) al tiempo que afirmaba el desarrollo de "un estilo urbano 'madrileño'", cuyas letras hablaban "del vivir de la juventud de este Madrid nocturno".



Reunión de la "Classic" Tonky Blues Band:
Francisco Simón, Tonky de la Peña y Ñaco Goñi (Foto: Jaime Massieu, 2013)

Con la llegada de los años 1990, los integrantes decidieron seguir su propia trayectoria musical y Tonky fue renovando su grupo con músicos más jóvenes que iban integrándose en la escena. Desde entonces, *Blues Corner* ha adquirido un estatus de disco histórico en la escena, donde es recordado habitual y periódicamente. Además, con el tiempo Tonky ha completado su ciclo de apropiación colaborando, entre otros, con músicos extranjeros como Mick Taylor (*Piedra Rodante*, 1992), ex-guitarrista de los Rolling Stones, y Paul Orta (*Hard Times Blues*, 2015), armonicista de Port, Arthur (Texas) asociado a la escena del club Antone's (Austin).

[327] Sociedad de Blues de Madrid, http://bit.ly/2jGP2jh [Consulta: 25/04/2018].

5.1.3. Discusión: género musical, identidad y autenticida

Una vez relatados los procesos de formación de nuestros protagonistas, compararemos ambos casos para comprender las distintas apropiaciones del blues y la asimilación o reconstrucción de los valores y el sentido del género. Como punto de partida, destacamos la importancia de los aspectos biográficos e identitarios de los músicos en las habituales categorizaciones, discusiones y luchas simbólicas por la autenticidad. En este sentido, conviene destacar que la "raza" o etnicidad de los intérpretes; su origen geográfico y/o vinculación con escenas musicales; y su edad constituyen importantes marcas de autenticidad. Aunque no de manera unívoca, estos elementos juegan un papel decisivo en la valoración artística que realizan músicos, aficionados, periodistas e investigadores, puesto que sirven para ubicar sociocultural, territorial y estéticamente a los músicos de blues en la historia y tradición originalmente afroamericana del género.[328]

Así, cabe advertir que W.C. Clark, por ser negro; proceder de un territorio como Texas, fuertemente vinculado a la historia del blues; y tener una edad avanzada, lo cual es indicativo de su experiencia y conocimiento, posee cualidades extramusicales que, en principio, le autentifican como músico de blues. Por el contrario, Tonky de la Peña carece de "negritud" –lo cual le sitúa bajo la categoría de "blues blanco"; proviene de España, un territorio tradicionalmente desvinculado de la tradición del género; y su veteranía en el contexto de la escena madrileña es indicativa de su experiencia y conocimiento. Por tanto, si bien nuestros protagonistas ocupan una posición similar en sus respectivas escenas por ser considerados figuras fundacionales, existe una diferencia de partida sustancial entre ambos músicos. Pero, ¿cómo ha afectado esta posición desigual respecto a la tradición del blues a los procesos formación de ambos músicos?

5.1.3.1. Contextos de apropiación

En lógica consonancia con sus rasgos identitarios y étnicos o "raciales", el caso de W.C. Clark es representativo de la apropiación del blues en un contexto naturalizado, donde las principales influencias vienen de su entorno más inmediato. Desde la más temprana edad, Clark estuvo en contacto directo con la música góspel ya que, tanto para su madre como para su abuela, ésta era una forma de comunicación propia con la que expresarse y acompañar su tiempo cotidiano, tanto en el espacio doméstico como en la congregación religiosa de la iglesia baptista. Su relación con el blues también proviene de la influencia familiar, tanto de su padrastro como de su primo. En este caso, la toma de contacto es tanto mediatizada como presencial, puesto que Clark se familiariza con los sonidos e intérpretes del blues a través de la radio y sitúa el género en los clubs de la calle 11. El testimonio de Clark plantea una correlación familiar de género en la tradicional dicotomía entre el góspel y el blues: las mujeres de su familia quedan alineadas con el góspel y los hombres con el blues. Mientras que en el hogar confluyen ambos géneros –a partir del estatus más legitimado del góspel–, en la comunidad ambos géneros se asocian generalmente con lugares en principio contrapuestos: la iglesia y el

[328] En su estudio sobre la búsqueda de la autenticidad en la escena de blues de Chicago, Grazian (2003) analiza las formas en que la negritud constituye el principal marcador de autenticidad para el público visitante. Por mi propia investigación he podido comprobar que, cuando la negritud no está presente, la vinculación con una ciudad representativa de la tradición del género también proporciona una distinción a los intérpretes. Finalmente, la edad puede constituir un tercer marcador de autenticidad, ya que en la cultura del blues se valora la experiencia del intérprete y su conexión con la tradición.

club nocturno. La relación de W.C. Clark con la música country es la que resulta más sorprendente a distintos niveles. Por una parte, se aprecia la superación u "olvido" de las barreras sociales en favor de la curiosidad musical y las ganas de aprender y desarrollar un nuevo lenguaje musical, también característico del suroeste estadounidense. Por otra, su atrevimiento tiene una recompensa práctica ya que, pese a estar en una zona prohibida de su ciudad, obtiene ingresos económicos a través de las propinas. De este modo, la experiencia de Clark ilustra la forma en que la proximidad geográfica, la permeabilidad de la cultura sureña, y las oportunidades económicas y de avance social a través de la música se imponían en ocasiones a la separación "racial" del sistema de *Jim Crow*.

Por otra parte, la apropiación del blues de Tonky de la Peña es representativa de un contexto alejado de la tradición, donde el género se descubre y aprende fundamentalmente a través de las producciones de la industria musical. En este sentido, su apropiación aparece necesariamente ligada a la mediatización tecnológica, que permite a nuevos actores establecer diálogos con la tradición del género, trascender las "limitaciones de nuestro propio lugar en el mundo" (Stokes, 1997: 4), y desarrollar, en última instancia, nuevas sub-tradiciones del blues conformadas en escenas urbanas. Como gran parte de los aficionados y músicos de blues españoles de su generación, Tonky descubre gradualmente el género y su representación afroamericana a través de un camino de inmersión en el que va rastreando diversas huellas sonoras. La música británica de los años 1960, cuyos principales grupos de pop-rock y blues-rock alcanzan un éxito masivo sin precedentes, ejerce de puente hacia la "auténtica" encarnación y representación del género. El aprendizaje particular de Tonky se da, sobre todo, a través de un viaje interior individual e íntimo, donde el hogar –lugar en el que se encuentra con los discos– constituye su principal lugar de interacción musical. Asimismo, Tonky desarrolla sus conocimientos grupalmente, tanto en las experiencias colegiales como en su incorporación a proyectos musicales colectivos.

Una vez reconocida la tradición original del género, Tonky emprende un nuevo camino de especialización y aprendizaje. Frente a la versión "depurada por otra banda blanca que había sido transformadora del blues", el músico madrileño destaca el reto musical, "doblemente difícil", que suponía aprender de la "fuente original" (E.P.p.26). Finalmente, encuentra un mayor grado de identificación con los músicos afroamericanos, con los que en principio comparte menos características "raciales" y socioculturales. En ese proceso de apropiación, combina la apreciación musical por unos sonidos que le cautivan, con la intensa atracción que siente hacia la cultura y la comunicación musical afroamericana. Su caso ejemplifica la función descubridora de la experiencia estética en su aspecto receptivo (Jauss, 1986: 40): se procura placer por el objeto en sí (el disco en este caso); un placer en presente que nos lleva a otros mundos y elimina "la obligación del tiempo en el tiempo". Además, sobresale una diferencia decisiva entre el blues y otros géneros como el rock o el pop ya que, a pesar de las distintas opciones que encuentra, Tonky decide especializarse y expresarse exclusivamente a través de los distintos subgéneros del blues.

A continuación, vemos de manera sintética las diferencias entre los contextos de apropiación de W.C. Clark y Tonky de la Peña.

Contextos de apropiación		
Características	**W.C. Clark**	**Tonky de la Peña**
Lugar y fecha de nacimiento	Austin, 1939 Afroamericano	Madrid, 1957 Español
Contexto de apropiación	Naturalizado: influencias presenciales y mediatizadas.	Extraño a la tradición: influencias mediatizadas.
Contacto con géneros musicales	Góspel Blues Country	Rock Blues-rock Blues
Adscripción sub-genérica	Blues (negro), Blues tejano (Texas Blues), "Blues de Austin"	Blues blanco, "Blues español", "Blues madrileño"

5.1.3.2. Trayectorias de apropiación

Los relatos sobre W.C. Clark y Tonky de la Peña muestran también unas trayectorias de apropiación diferenciadas, incluso opuestas o inversas. Clark parte de su posición en la comunidad afroamericana, donde el góspel y blues son los principales géneros de identificación popular, y avanza de manera ecléctica hacia un repertorio basado en la combinación de blues y soul. Por su parte, Tonky parte de un contexto juvenil marcado por la búsqueda de referentes culturales representativos de la modernidad, e inicia una trayectoria de especialización en el blues como expresión propia y legítimamente apropiable de la comunidad afroamericana. Esta diferencia fundamental en la apropiación musical de nuestros protagonistas se advierte en sus experiencias formativas y discursos, así como en el análisis de sus primeros discos. Mientras a Clark "le interesaba cualquier tipo de música si era buena" y quería aprender distintas categorías "antes de poder estar satisfecho con[sigo] mismo" (E.P.p.2); a Tonky le interesaba especializarse como músico de blues –"Siempre pedía un blues, y era lo que yo quería tocar" (E.P.p.22)–, a pesar de participar en formaciones generalmente asociadas con el rock.

La experiencia de Clark en los clubs de la calle 11 es también representativa de la integración de distintos géneros de origen afroamericana (blues, soul, jazz) en la escena de blues de la ciudad. Asimismo, se interpretaban canciones de grupos de pop-rock con éxito global como The Beatles, que a su vez habían tomado gran parte de su inspiración inicial del rock 'n' roll y el rhythm & blues estadounidense. Esta integración de géneros y estilos populares en la escena afroamericana indica que el blues se interpretaba de manera dialógica, en convivencia con géneros diferenciados pero emparentados en mayor o menor grado. Por tanto, si bien el blues se entiende dentro de la comunidad afroamericana, ésta no debe identificarse exclusivamente con un género. Por otra parte, la trayectoria de Tonky –donde la escena británica aparece como vía de acceso a la escena afroamericana– es representativa del proceso de descubrimiento de muchos aficionados y músicos de su generación, tanto de Madrid como en otras partes de España, Europa y Latinoamérica. Su caso particular muestra simultáneamente un progresivo alejamiento del rock y una inmersión especializada en el blues como género autónomo. Además, en comparación con W.C. Clark, cuya apropiación refleja la combinación de blues, góspel, soul y jazz, Tonky apropia el blues de forma más descontextualizada respecto

a los citados géneros de música afroamericana.[329] En cambio, se produce un mayor contacto con el rock y el blues-rock (británico y estadounidense), el pop de grupos locales con los que colabora y graba, y el contacto cotidiano con músicos que combinan su dedicación al blues con la rumba y el pop-rock español.

Finalmente, los primeros discos de Clark y de Tonky como líderes, W.C. Clark Blues Revue - *Something for Everyone* (1986) y Tonky Blues Band - *Blues Corner* (1987), publicados prácticamente al mismo tiempo, confirman su trayectoria contrapuesta. Aunque las dos formaciones utilizan el término "blues" para definirse, los títulos de los discos reflejan ideas distintas. Clark enfatiza su voluntad de "ofrecer algo a todo el mundo" y ejemplifica así su actitud abierta y abarcadora. Tonky afirma la existencia de un "rincón del blues", lugar que podría interpretarse a distintos niveles incluyendo el disco en sí, La Coquette como lugar de encuentro, o Madrid o España como "rincones de blues". Estas asociaciones se confirman en el repertorio de los discos, donde Clark enfatiza su eclecticismo y Tonky su especialización. A continuación, vemos sintéticamente las trayectorias de formación de los protagonistas.

Trayectorias de apropiación			
W.C. Clark (1939)		**Tonky de la Peña (1957)**	
Localización	Adscripción genérica	Localización	Adscripción genérica
East Austin 1939-c.1968	- Blues (T.D. Bell & The Cadillacs) - Blues; soul; pop-rock (Blues Boy Hubbard & The Jets)	Madrid 1957-c.1980	- Rock; blues-rock; rumba-pop (músico de sesión) - Blues (Colectivo de blues)
Gira nacional EE.UU. c.1968	- Soul (Joe Tex band)	Estancia en Minneapolis c.1980-c.1982	- Blues (Clubs locales; contacto con Chicago Blues)
Regreso a Austin c.1968-c.1970	- Jazz; soul; funk (James Polk & the Brothers) - Blues-rock; soul (Triple Threat Revue)	Regreso a Madrid c.1982	- Rhythm & Blues (Whisky David) - Blues (Tonky Blues Band)
Publicación primer disco 1986	W.C. Clark Blues Revue – Something for Everybody (Drippin' Springs)	Publicación primer disco 1987	Tonky Blues Band – Blues Corner (Coquette Disc)

5.1.3.3. *"Blues how do you do?"* [330]: valores y definiciones del género

Una vez analizados los diferentes procesos de formación y el contraste entre los contextos y trayectorias de apropiación de nuestros protagonistas, veamos en qué términos definen el blues, la adecuación al género y sus respectivos estilos y aportaciones particulares.

[329] Aunque en la entrevista personal (E.P.p.26) Tonky no mencionó la influencia del soul, en Moirón y Lera (2006) alude a "la locura de Otis Redding, de Booker T. & The MG's, y la Motown", señalando que su popularidad contribuyó a que se "metiese de lleno en el modelo negro".

[330] "Blues, ¿cómo estás?" es la interpelación con la que comienza el clásico "Good Morning Blues", en el que el narrador entabla una conversación con el blues. Ha sido interpretada por músicos como Leadbelly, Brownie McGhee, Jimmy Rushing y Jimmy Witherspoon.

Para ello seleccionamos fragmentos de las entrevistas realizadas, que nos permiten captar su entendimiento sobre el sentido del blues y su construcción cotidiana en la escena musical.

Una de las más asentadas asociaciones entre la música blues y el estado anímico es su vínculo con la melancolía y la tristeza. Su origen, anterior a la consolidación del género musical, se encuentra en la superstición folclórica afroamericana de los "*blue devils*" o "*blue demons*", unos invisibles y acechantes demonios azules que se apoderan de ti periódicamente y sin previo aviso, dejándote abatido, inseguro y desconsolado, "como si trataran de hacerte desear estar muerto o no haber nacido" (Murray, 1976: 6). En esta situación, como señala el escritor afroamericano Albert Murray, "la reafirmación es precisamente la contingencia sobre la que la propia supervivencia del hombre como humano, no importa cuán habitualmente insatisfecha y anormalmente miserable, es predicada". Y el acto musical del blues, al tiempo un rito de purificación y una celebración de entretenimiento, llega precisamente impulsado por "la disposición a perseverar basada en un sentido trágico –o, mejor, épico– de la vida" (*Ibíd.*: 68).

Interpelado por esta tradicional asociación, W.C. Clark niega la tristeza intrínseca del blues como género y destaca la importancia de la comunicación musical entre músicos y públicos, así como del proceso de maduración personal del individuo:

> Las letras del blues son tristes pero, si se toca bien y el cantante lo está viviendo correctamente, los oyentes no se sentirán tristes porque el blues les dirá algo que no admitirían por sí mismos. Una misma música puede hacer que un hombre se sienta mal y que otro se sienta bien al mismo tiempo. Eso te indica que el resultado de esa noche consiste en sacar, a través de la música, lo que una persona ya siente (E.P.p.2).

Clark ejemplifica su razonamiento con el tratamiento de las relaciones de pareja, uno de los grandes temas del blues y la música popular:

> Cuando escuchas el blues y alguien canta: "*It's all over baby, I know I'm the one who did you wrong*",[331] puede que no quieras admitírselo a ella pero al escuchar el disco dices: "Sí, joder, lo hice…" ¿Ves lo que quiero decir? Esa es la forma en que te sentías desde un principio. A la persona que pueda admitir eso desde el blues no le resultará triste. Pero si está quejándose: "Oh sí, fue mi culpa…" Todavía no han completado el sentimiento. Van a estar tristes, (…) pero no se dan cuenta de que son ellos, no la música. Cuando escuchas blues, abres la mente y lo disfrutas por lo que es, te deja una sensación de limpieza en el alma. No es tristeza, es el blues (E.P.p.2).

De este modo, el diálogo musical y emocional que se establece entre músicos y públicos a través de la interpretación saca a la superficie –como si de un ejercicio catártico se tratara– lo que una persona ya sentía de alguna manera en su interior. En este sentido, coincide con las apreciaciones de Murray en que la música blues ayuda a las personas a enfrentarse a la tristeza y la pesadumbre; un proceso en el que la actitud ante los sonidos y relatos de las canciones cobra una especial importancia. Clark advierte también que las personas debemos evolucionar sentimentalmente hasta asimilar una ruptura y poder seguir adelante. El blues se encuentra en esa entrega de reafirmación a través la música y el sentimiento individual, en la "sensación de limpieza en el alma".

Debido a su dilatada experiencia y capacidad discursiva, W.C. Clark es capaz de dar una definición metafórica, sintética y no musical sobre el sentido del blues y del soul, géneros fundamentales en la música negra que, pese a estar íntimamente relacionados, tienen también

[331] "Ya ha pasado todo *baby*, sé que fui yo el que te hizo daño".

contextos, relatos y valores diferenciados. Además, se refiere al carácter abierto del blues, a pesar de la segregación y discriminación racial impuesta a la comunidad afroamericana:

> La música soul es más como "gracias" y el blues es más como "esto es lo que pasó" o "esto es lo que está pasando". Hay un poco de protesta tanto en el blues como en el soul, pero el blues nunca fue realmente una música segregada. No era esa su intención. El blues siempre ha estado abierto e integrado para que todo el mundo lo escuchara (E.P.p.2).

Finalmente, tras ser interpelado por el estilo híbrido y alegre de uno de sus discos [*Lover's Plea* (1988)], Clark constata su fuerte vínculo con el blues, pero también su resistencia a especializarse únicamente en un género; su capacidad para adaptarse a las necesidades del público; y su utilización de los diversos géneros apropiados como herramientas de comunicación orientadas al baile –gesto corporal que entiende como un éxito tanto para él como para el local:

> Casi todo lo que toco tiene blues, pero no soy un músico estrictamente de blues. Puedo hacer blues pero puedo hacer otras cosas también. Quiero expresarlo todo porque cuando actúo quiero que el público baile. Examino al público con unas pocas canciones para ver dónde están. Una vez lo descubro, les alimento con el estilo de música que necesitan para bailar. Si el dueño del club ve a la gente bailar, venderá licor y todo irá bien. La ventaja de saber todas esas categorías es que puedo usarlas (E.P.p.2).

En el caso de Tonky de la Peña, el camino de especialización en el blues hacia lo que llama "el modelo negro" ha dejado clara su preferencia e identificación con el blues afroamericano. Ello nos obliga a preguntarnos por el valor que le otorga actualmente a la negritud del género y por la explicación de su dedicación, como músico blanco y español, a este tipo de música. En primer lugar, Tonky destaca los orígenes negros del blues pero, al mismo tiempo, señala que "el arte es universal, [y] pertenece a todo el mundo. Está en el aire y tú te lo puedes apropiar con todo el derecho. Es muy legítimo hacerlo. No es nada fraudulento" (E.P.p.26). A continuación, profundiza remarcando el origen híbrido e intercultural del género:

> Pero el blues no es enteramente negro. Se produce en América, los negros en África no tocaban así. Empiezan a tocar así al exponerse a música que provenía de otras partes del mundo, especialmente de Europa, como las formas del folk que los blancos habían llevado allí (E.P.p.26).

Además, Tonky define el género centrándose en su valor como lenguaje musical y experiencial:

> Musicalmente es una forma de expresión afroamericana que sirve de vehículo para expresarse. Muchas veces su forma y su armonía, su construcción, es una excusa para transmitir un mensaje, que suele ser vivencial, muy existencialista, muy de verdad en el sentido de reflejo de la vida: pobreza, carencias, sufrimiento, alegría…
>
> Por otra parte, para mí el blues es exactamente lo que era para sus creadores: una excusa para desarrollarme y un trampolín para poder lanzarme a músicas sencillas, sencillas y no fáciles, porque el blues es el genio de los pueblos que no han tenido una educación muy refinada y han sido un poco marginales (E.P.p.26).

En consonancia con su explicación del género como forma de expresión potencialmente disponible a todo el mundo, Tonky destaca la improvisación, la contención, la precisión y la instantaneidad como características expresivas fundamentales. Así, frente a la sobreproducción y el efectismo que asocia con el rock, remarca que el músico de blues debe "intentar ser minimalista para no cargar demasiado sobre el mensaje del blues, [por]que si lo cargas más de

lo que el estilo permite estamos produciendo otro" (*Ibíd.*). Este equilibrio supone, a su juicio, "un reto muy grande para convencer, porque realmente si no te acercas un poco a la idea quedas muy al descubierto" (*Ibíd.*).

Por tanto, Tonky antepone lo musical al componente "racial" y, momentáneamente, desvincula la apropiación blanca del blues de la "emblemática explotación que encontramos a lo largo de la historia entre distintos grupos sociales" (Headlam, 2002: 158). De manera respetuosa, moldea su idea de autenticidad aludiendo a la capacidad de expresión y comunicación: "Lo auténtico del blues es… convencer. Es el transmitir. El gran reto es ser un comunicador" (E.P.p.26). Por último, puesto que Tonky Blues Band es considerada una de las bandas pioneras de blues en España, queremos preguntarnos por las diferencias respecto a grupos y músicos de décadas anteriores. Veamos qué referentes destaca y en qué términos sitúa Tonky la novedad histórica de su banda:

> En los 60 había músicos de blues pero militaban en bandas de rock. Los Salvajes hacían temas de blues. Salva[dor] Domínguez, que tenía bandas de rock, siempre tocaba un blues, hasta Máquina... Había muchas bandas que tocaban un poco de blues pero una banda estrictamente de blues y con un recorrido dedicado expresamente al blues… hasta que yo monté la mía se comenta que no. Una cosa es que se hiciera algo de blues y otra es que se tomara como género musical exclusivo para el estilo de una banda (E.P.p.26).

Como la mayoría de músicos y aficionados especializados de la escena de blues madrileña, Tonky realiza una distinción entre aquellos músicos que dedican *parte* de su carrera artística a tocar blues (los músicos de blues que "militaban" en grupos de rock) y aquellos que se dedican *por completo* al género ("una banda estrictamente de blues"). Este tipo de categorización, a menudo en disputa, se encuentra también en la diferenciación entre los artistas de blues afroamericanos y los representantes más célebres del blues o blues-rock británico: Muddy Waters y Big Mama Thornton, por ejemplo, son considerados músicos de blues, que han dedicado su vida al género, aun con distintos periodos y estilos; The Rolling Stones y Led Zeppelin son considerados grupos de rock con una importante influencia del blues.

A lo largo de la investigación he constatado que, a menudo, esta diferenciación suele darse por supuesta en la práctica. Sin embargo, no sucede lo mismo en las más difundidas discusiones y debates sobre rock, tanto en medios musicales como entre aficionados. La ausencia de consenso en torno a la definición del género musical provoca una tensión entre el interior y exterior de la escena, así como entre distintos actores de una misma escena. Por tanto, ante la necesidad de distinguir analíticamente entre dos grandes posiciones, visiones y relatos del blues y de su historia, proponemos la dicotomía entre "blues como raíz o recurso" y "blues como género autónomo" para examinar las luchas simbólicas en torno a la definición y reproducción del género.[332] En el contexto español, los "músicos de blues militantes en bandas de rock" se enmarcan en la categoría de "blues como raíz o recurso", formada generalmente por aquellos que conocen el género en mayor o menor grado, que "hablan" de él y lo cargan de sentido, pero que no se identifican ni se dedican exclusivamente al blues. Por tanto, su posición y perspectiva son más externas y generales. En cambio, Tonky Blues Band aparece como un ejemplo pionero del desarrollo en Madrid de una escena de "blues como género autónomo".

[332] Esta distinción conecta con la realizada por Richard Peterson (1998) en el ámbito de la música country. El sociólogo diferencia al intérprete y público "*hard-core*", para quienes "el country es *la* música que han elegido (un estilo de vida independiente)", y el "*soft-shell*", para quienes "el country es *una* elección entre muchas otras (*parte* de un estilo de vida)" (Elliott, 2002: 57).

Esta categoría incluye a aquellos que, en mayor o menor grado, se identifican con el género y defienden su autonomía y dedicación exclusiva frente a su supeditación a otros géneros como el rock o el jazz. Su posición perspectiva son más internas y particulares. Pensamos que esta dicotomía, discutible y resbaladiza, es fundamental para comprender los términos en los que se apropia y discute el género musical, estableciendo posicionamientos y diferencias musicales y socio-históricas entre distintos actores.

5.1.4. Conclusiones

El análisis comparativo de los procesos de formación de los "padrinos del blues" en Austin y Madrid confirma, en primer lugar, que tratamos con escenarios con una relación desigual con respecto a la tradición originalmente afroamericana del género. En este sentido, hemos distinguido entre el contexto principalmente naturalizado (y en menor medida mediatizado) de la cultura afroamericana sureña, donde el blues constituye una expresión folclórica propia de una minoría étnica; y un contexto mediatizado, donde el descubrimiento inicial de la tradición del blues implica necesariamente una inmersión musical en una cultura lejana a través de las tecnologías y las industrias culturales.

Los análisis de los contextos de apropiación de W.C. Clark y Tonky de la Peña revelan la importancia de la infancia-adolescencia y la familia en la formación musical, ya sea a través de cantos cotidianos o del consumo radiofónico y discográfico. Además, el relato sobre Clark relaciona distintos géneros de origen afroamericano y los sitúa espacialmente en lugares significativos de interacción musical como la iglesia y la escena nocturna de clubs, asociados con el góspel y el blues respectivamente. Su relación con el country, cultivada en sus desplazamientos hasta la "zona blanca" de la ciudad, sugieren que las fronteras establecidas por el sistema de *Jim Crow* en Austin eran hasta cierto punto porosas. Por otra parte, el relato sobre Tonky de la Peña se entiende inicialmente en el contexto nacional del desarrollismo económico y la modernización cultural de los años 1960 y 1970, cuando –en contraste con el modelo autárquico previo– los referentes culturales de Inglaterra y EE.UU. consolidaron su papel transformador en la formación de nuevas identidades musicales.

No obstante, son sus respectivas trayectorias de apropiación las que muestran un mayor contraste entre los participantes, desvelando finalmente la gran paradoja que revela este análisis: el músico de blues que nace en un contexto naturalizado y aprende fundamentalmente de su entorno inmediato tiende a sentir una menor necesidad de definirse exclusivamente según ese género, y prefiere en cambio extender sus horizontes e incorporar distintos géneros musicales que le resultan cercanos o interesantes para conformar su estilo particular y comunicarse con el público. Por otra parte, el músico de blues que nace en un contexto extraño a la tradición y aprende a través de un proceso de búsqueda musical y ejercicios de oído con discos, potencialmente desarrolla una mayor necesidad de definirse exclusivamente por esa música y de perfeccionar su expresión dentro de las convenciones y valores del género.

De este modo, W.C. Clark –el músico naturalizado que encarna y representa más rasgos de autenticidad en el blues (por ser afroamericano, de un territorio vinculado a la tradición y con edad suficiente para haber crecido, de manera "natural", en la cultura del blues)– realiza una apropiación del género más heterogénea y flexible, supuestamente menos fiel desde el punto de vista estrictamente musical debido a una mayor "contaminación" por otros géneros. Por su parte, Tonky de la Peña –el músico del contexto mediatizado que carece de las principales

marcas de autenticidad (es blanco, de un territorio desvinculado de la tradición y, por tanto, no puede haber crecido de manera "natural" en la cultura del blues)– realiza una apropiación del blues más homogénea y rígida, supuestamente más fiel desde el punto de vista musical debido a una menor "contaminación" –o mayor aislamiento– de otros géneros. Es decir, si diferenciamos analíticamente entre las características musicales y extra-musicales se puede considerar que W.C. Clark *es* más blues extra-musicalmente pero muestra una menor dedicación musical al blues; y que Tonky de la Peña *es* menos blues extra-musicalmente, pero se dedica musicalmente más al blues.

Pensamos que la paradoja resultante del análisis nos ayuda a comprender algunas de las diferencias fundamentales entre las escenas de blues en Austin y Madrid. Entendemos que las trayectorias de W.C. Clark y Tonky de la Peña, junto a otros ejemplos, no son solo representativas de casos particulares sino que incorporan y revelan rasgos colectivos comunes sobre la apropiación musical, la especialización, el "purismo" y la hibridación. Así, nuestra hipótesis es que mientras la escena de Austin, particularmente la afroamericana, es más perceptiva a un mayor eclecticismo musical y, por tanto, puede ser considerada menos "purista"; la escena madrileña es más intolerante al eclecticismo musical bajo la etiqueta "blues" y puede ser considerada más "purista". ¿Hasta qué punto integra la escena de blues en Austin, como Clark, la interpretación e hibridación de diversos géneros musicales? ¿En qué medida se caracteriza la escena de blues madrileña por una tendencia, similar a la de Tonky, de alejamiento del rock y dedicación exclusiva al blues?

Entendemos que estas diferencias en torno al "purismo", el eclecticismo y la hibridación musical provienen en buena parte del anhelo y la atracción por lo diferente y del misterio encantador y exótico de lo desconocido a partir de la familiaridad –evidencian el modo en que la construcción de sentido e identidad se articula a través del diálogo con el otro. Desde su identificación genérica, cultural y generacional con el blues, W.C. Clark disfruta de la riqueza lingüístico-musical que le proporciona poder emplear estratégicamente los diversos géneros musicales que ha apropiado en su formación para conectar con distintos tipos de públicos. Tonky de la Peña, en cambio, realiza una inmersión especializada en una música de origen extraño, con la que congenia emocional y expresivamente, y se distingue al mismo tiempo de músicos anteriores de su entorno. Ambos casos reflejan un viaje inquieto, un movimiento proyectivo en el que se incorporan expresiones musicales previamente desconocidas –sean o no propias de su comunidad de origen o generación. Así, sus apropiaciones del blues ilustran el modo en que los procesos de formación musical conllevan procesos de comunicación intramusical e intercultural, establecidos entre distintos actores, géneros, culturas y tradiciones.

5.2. Contextos y trayectorias de apropiación musical: especialización y eclecticismo en las escenas de blues en Austin y Madrid

En este apartado profundizaremos en el estudio de la apropiación musical del blues a través de los procesos de formación de una selección de músicos destacados de las escenas de Austin y Madrid. Tomamos como referencias centrales a Henry "Blues Boy" Hubbard (La Grange, TX, 1934), James Polk (Yoakum, TX, 1940), Ñaco Goñi (Madrid, 1967) y Fede Aguado (Madrid, 1965) y, partiendo de sus experiencias y discursos, reflexionaremos también

sobre los casos de otros músicos de gran relevancia en las escenas estudiadas.[333] En consonancia con los planteamientos del apartado anterior, analizaremos distintas formas de apropiación musical y reflexionaremos sobre la construcción de sentido sobre el blues, así como sobre aspectos relativos al "purismo", la especialización y la hibridación musical. Además, seguiremos indagando en los procesos de comunicación intramusical y comunicación intercultural a través de las experiencias de los protagonistas. Nos basaremos principalmente en las entrevistas realizadas y recurriremos también a entrevistas de otros autores, así como a textos y grabaciones de los protagonistas. En diálogo con las conclusiones del apartado anterior, cabe preguntarse si los músicos más insertos en la tradición del blues sienten una menor necesidad de definirse exclusivamente según este género y muestran una actitud ecléctica y abarcadora; y si los músicos inicialmente alejados a la tradición del blues sienten una mayor necesidad de definirse exclusivamente según este género y muestran una dedicación especializada.

Blues Boy Hubbard, guitarrista especializado y líder de banda, es considerado uno de los grandes representantes del blues urbano y uno de los más longevos supervivientes de la escena de música negra en East Austin. Su contribución está estrechamente vinculada al histórico local Charlie's Playhouse (1955-1970), en el que lideró la banda residente y acompañó a famosos artistas de gira; y al desarrollo de los Texas Eastside Kings, un grupo de músicos principalmente afroamericanos y con amplia experiencia, que representan el legado y la memoria de la escena del este (véase *Texas Eastside Kings*, 2003). Por su parte, el pianista y organista James Polk es reconocido como el "Doctor Polk" debido a sus amplios conocimientos musicales (evidenciados en el doctorado honorífico otorgado por Huston-Tillotson College), así como a su influyente trayectoria en la escena local y a su colaboración con músicos afroamericanos de reconocimiento global (como Ray Charles, David "Fathead" Newman y Ornette Coleman, entre otros).[334] Aunque identificado principalmente con el jazz, el caso de James Polk apunta hacia la apropiación y el desarrollo conjunto de diversos géneros musicales propios de la comunidad afroamericana (jazz, blues, rhythm & blues, soul/funk), así como a la interrelación entre distintas escenas definidas según género.

Ñaco Goñi es considerado el principal armonicista de la escena de blues en Madrid y también uno de los pioneros en España. Su contribución e identificación con el blues está

[333] Entre otros, nos referiremos a músicos como Lavelle White (Jackson, 1929), Mel Davis (Houston, 1946), Matthew Robinson (Austin, 1948), Birdlegg (Pensilvania, 1947), Mike Milligan (Angleton, 1950), Eddie Stout (Austin, 1956), Harold McMillan (Emory, 1957), Willie Pipkin (Austin, 1977), Greg Izor (Connecticut, 1979), Eric Tessmer (Wisconsin, 1981), Eve Monsees (Houston, 1983), Gary Clark Jr. (Austin, 1984), Jackie Venson (Austin, 1990), Darius Jackson (Ennis, 1990), Glenn y Alex Peterson (Bastrop, 1996; 1999); Flaco Barral (Montevideo, 1945), Jorge Lera (Madrid, 1967), Osi Martínez (Madrid, 1969), J.b. Boni (Madrid, 1969), Phineas Sánchez (Madrid, 1969), Carlos Arsuaga (Madrid, 1970), Larry Mendoza (Madrid, 1972), Edu Manazas (Madrid, 1974), Xulián Freire (Compostela, 1976), Adrián Costa (Compostela, 1979), Quique Gómez (Madrid, 1977), Sergio Fernández (Madrid, 1977), Raspa García (Madrid, 1981), Pablo Sanpa (Madrid, 1985), Javi Suárez (Madrid, 1989) y Mario de la Calle (Madrid, 1991).

[334] A pesar de los reconocimientos académicos y de su aprendizaje formal e informal, James Polk reafirmó sus conocimientos de jazz y su identidad popular aludiendo a la autenticidad de la calle como lugar simbólico de pertenencia frente a la tradición de la música "clásica": "No fui a la universidad para ser un doctor. Aprendí todo lo que aprendí en la calle, que es más de lo que hubiese aprendido en la escuela. Oh sí, mucha gente tiene problemas con eso. No soy un músico formado en la clásica. Nunca enseñé música clásica porque no era mi rollo. Pero hay muy poca gente [viva] que sepa más sobre jazz que yo. (…) Eso es sencillamente porque llevo mucho tiempo interpretándolo" (E.P.p.4).

particularmente ligada a su "virtuosismo" instrumental; a su asociación con el singular cantante-guitarrista Malcolm Scarpa y con la Tonky Blues Band; y a su ambicioso proyecto *Blues con los colegas* (2006; 2012), definido por las numerosas colaboraciones de músicos de la escena de blues nacional y del ámbito del pop-rock. Por su parte, el cantante-guitarrista Fede Aguado es el principal compositor madrileño de "blues en castellano", una categoría sub-genérica de uso habitual, definida por la lengua utilizada en la interpretación (no por características estrictamente musicales). Frecuentemente descritas con el término "blues castizo", las canciones y letras de Fede son conocidas por numerosos músicos y aficionados, y para algunos representan las cotas más altas de creatividad, originalidad y acierto en la composición del blues en España. En este sentido, entendemos que el análisis de la apropiación musical de Fede revelará rasgos y procesos formativos representativos de su orientación y singular identificación con la composición musical propia.

Los procesos de apropiación musical de Hubbard y Polk (ambos afroamericanos y nacidos en Texas durante la primera mitad del siglo XX) se enmarcan inicialmente en el contexto de segregación de *Jim Crow*. Su análisis extenderá nuestro conocimiento sobre la música y la cultura afroamericana del sur de EE.UU., y enriquecerá nuestra comprensión sobre la reproducción y expansión del circuito *chitlin'* en Austin. Al mismo tiempo, sus casos introducen una nueva variable: son músicos veteranos de la escena de Austin que no nacieron allí sino en localidades cercanas de Texas como La Grange y Yoakum, respectivamente. Así, evidencian los límites porosos de las escenas musicales y su profunda interrelación e interdependencia con territorios diversos, con los cuales se establecen redes musicales, socioculturales, identitarias y económicas. En cualquier caso, con más de 50 años de experiencia ambos son considerados músicos legendarios de la escena musical de Austin y han sido incluidos en el Salón de la Fama de la ciudad.[335] Por su parte, el análisis de Ñaco Goñi y Fede Aguado (ambos blancos y de Madrid) ampliará el conocimiento de la escena de blues madrileña desde las experiencias de dos músicos nativos. Se aprecian ciertas diferencias generacionales respecto a Tonky de la Peña, puesto que Ñaco y Fede son 10 y 12 años más jóvenes, respectivamente. (En el caso de Austin, Hubbard es 5 años mayor que Clark y 6 mayor que Polk). Por tanto, entendemos que, si bien Ñaco y Fede nacieron en el contexto del tardo-franquismo, sus respectivas apropiaciones del blues se enmarcan en el contexto de la Transición española hacia la democracia. Desde entonces, ambos músicos se han convertido en figuras de referencia de la escena de blues en Madrid debido a su contrastada trayectoria y a su participación en formaciones musicales diversas durante más de 30 años.

5.2.1. Contextos de apropiación de la escena de blues en Austin

Si bien proceden de distintos lugares en Texas, Blues Boy Hubbard (La Grange, 1934) y James Polk (Yoakum, 1940) tienen en común la experiencia y la memoria de una presencia musical determinante en sus respectivas familias –sus entornos afectivos y experienciales más próximos. Ambos músicos enfatizaron el conocimiento y la práctica musical de sus madres, que de nuevo aparecen como figuras inspiradoras vinculadas a la música góspel y a los cantos espirituales.

[335] Polk fue incorporado al Salón de la Fama de Austin en el curso 1999-2000 y Hubbard en el 2006-2007. Véase: http://bit.ly/2GTzZfm [Consulta: 11/07/2017].

La madre de Hubbard fue directora de la escuela dominical y le introdujo desde pequeño en la iglesia de la comunidad, incitándole a que tocase el piano en las sesiones. Además, Hubbard contó que su madre tocaba blues "al principio", pero que nunca la vio tocarlo porque cuando empezó a tocar para la iglesia dejó el blues a un lado (Owens, 1997). Así, ilustró la oposición existente entre los valores generalmente asociados al góspel y al blues, pero también afirmó su arbitrariedad y artificio al señalar que, a pesar de la confrontación de sus respectivos sentidos, había nexos comunes tanto musicales como sociales:

> En aquel tiempo, cuando tocabas el blues estabas pecando. La gente de la iglesia intentaba distinguir entre aquellos que tocaban blues y aquellos que iban a la iglesia. Pero era todo una gran fachada porque he tocado para gente de la iglesia que viene a verme tocar blues y lo disfruta. Entre los espirituales y el blues, no hay mucha diferencia. (…) No escriben notas separadas; es lo que pienses como persona o grupo (E.P.p.15).

De esta manera, el veterano guitarrista afirmó el vínculo musical común entre el blues, los espirituales y el góspel, y al mismo tiempo evidenció la existencia de divisiones y oposiciones intragrupales en la comunidad afroamericana.

Por su parte, la madre de James Polk fue cantante profesional de góspel y realizó giras cuando era joven. Siempre mantuvo un fuerte vínculo con la iglesia afroamericana, institución a la que el propio Polk atribuyó una importancia central como lugar físico y simbólico de procedencia común:

> Mi madre siempre me llevaba a la iglesia cuando era pequeño. Así que escuchaba góspel y naturalmente eso ejerció una influencia en mí. La mayoría de gente negra estuvo influida por la música góspel de la iglesia porque venían de ahí. Aunque no fueran a la iglesia, seguían teniendo esa influencia *porque venían de ahí* (E.P.p.4).

El veterano músico proyectó una visión de la iglesia como origen fundamental de encuentros socializadores, existenciales y expresivos en la cultura afroamericana. De este modo, estableció un vínculo evolutivo entre la música de los esclavos, el góspel, las canciones de trabajo, el blues y el jazz, proyectando una visión global de la música afroamericana que concuerda con la concepción del blues como un *continuum* musical y sociocultural (Baraka, 2002, 2010).

Blues Boy Hubbard y James Polk explican y comprenden su prolongada dedicación a la música desde el reconocimiento de la importancia decisiva de sus familias y de sus prácticas musicales, socializadoras, religiosas y educativas. No obstante, aunque comunes en el fondo, sus discursos plantean distintas concepciones de la apropiación y el talento musical. Hubbard explica la dedicación musical de su madre en términos de talento natural innato:

> Mi madre era músico. Nunca fue a la escuela de música pero ese era su talento. En otras palabras, ella nació para tocar música. (…) Se sentaba al piano y empezaba a tocar, cogía la armónica y empezaba a tocar, cogía la guitarra… con cualquier instrumento que tocara, inmediatamente lo sabía: "puedo hacer esto". Así que, si se pasaba una semana o dos, aprendía [a tocarlo] (E.P.p.15).

De esta manera, aunque también recuerda que su tío Elester Dohn y su tío-abuelo Frank Dohn tocaban blues con la guitarra (Owens, 1997), Hubbard comprende su propio talento musical como una herencia de su madre. En contraste, explica que fue atlético jugando al fútbol americano y al baloncesto por herencia de su padre (E.P.p.15).

> Para mí la música es un talento. Se transmite de generación en generación, igual que hay gente que nace diabética porque su madre o su padre eran diabéticos. Con la música sucede lo mismo: es un talento. (E.P.p.15).



Henry "Blues Boy" Hubbard, c.1955
(Foto: Hubbard)

El discurso esencialista de Hubbard describe el talento como una posesión natural de predisposición biológica, que aparece también vinculada a elementos "raciales". No obstante, el veterano músico enfatiza también la particularidad de su proceso de formación musical, vinculado a diversas circunstancias, encuentros y prácticas socio-educativas. Además de aprender a tocar el piano observando a su madre en casa y practicando en la iglesia, Hubbard asistió a clases particulares con "la señorita Cook", una mujer afroamericana de piel clara que –gracias a su ambigua tonalidad de piel– pudo estudiar en una universidad "blanca", desarrollando un doble papel en la vida social (como "negra" y como "blanca"), precisamente por no representar el ideal ni de unos ni otros: "Fue a una escuela blanca porque no se enteraban. ¡Parecía blanca! (E.P.p.15). Evidenciando las desigualdades sociales y educativas entre distintos grupos "raciales", Hubbard explicó que Miss Cook aprendió mucho gracias a esta circunstancia y también por ello pudo enseñarle a leer, escribir y arreglar música.[336] A su vez, cuando él ingresó en la banda (*marching band*) a los 12 años, estos conocimientos técnicos supusieron una importante ventaja comparativa respecto a los demás alumnos (*Ibíd*.).

James Polk explicó que toda su familia "era musical" (E.P.p.4). Recordó que tenían el piano de su abuela en casa y que su madre, su padre, su tía y su hermana también sabían tocarlo. Su madre fue la única que se dedicó profesionalmente a la música; su tía (hermana de su padre) tocó durante 60 años en la iglesia; y su hermana tocó el clarinete y la batería en el instituto. En tales circunstancias, Polk comprende su apropiación musical y su dedicación a la interpretación en el marco de un contexto musical naturalizado: "Desde que tengo recuerdos, siempre ha habido música en mi familia. Meterme en la música fue una progresión natural para mí; no fue para nada difícil" (E.P.p.4). El respetado pianista también se refirió a su aprendizaje en la banda musical escolar. Empezó con el violín –instrumento que odiaba– y trató de cambiar al saxofón.[337] Como había demasiados saxofonistas, terminó tocando el trombón desde la escuela secundaria hasta la universidad. Después se concentró en el piano, su primer y más querido

[336] La experiencia de Miss Cook en una institución educativa "blanca" contrasta con la experiencia de Hubbard, que describió su colegio como un "colegio todo de negros" ("*all black school*"). Explicó que "el colegio blanco enviaba el equipamiento musical usado a los estudiantes negros" (E.P.p.15), con lo cual podían acceder a un mejor equipamiento que el que les "correspondía" inicialmente.

[337] Es significativo y simbólico que Polk hiciese notar que odiaba el violín si consideramos su asociación habitual con la tradición, historia y valores de la "música clásica", con la que Polk no se identifica.

instrumento. Sin duda, esta acumulación de experiencias y aprendizajes musicales e instrumentales proporcionaron a Polk un bagaje fundamental en su desarrollo como músico, compositor y arreglista, haciéndole consciente de la importancia de la necesaria adecuación e interrelación entre las distintas voces que conforman un grupo musical.



Ray Charles, James Polk y Rudy Johnson (Foto: Polk)

Otros músicos afroamericanos representativos de la escena de blues en Austin –entre los que destacamos a Matthew Robinson (Austin, 1948), Mel Davis (Houston, 1946), Mike Milligan (Houston, 1950) y Birdlegg (Pennsylvania, 1947)– también incidieron en la importancia fundamental de la familia y la iglesia en sus procesos tempranos de apropiación musical. Robinson y Milligan afirmaron haber empezado a aprender música a edades llamativamente tempranas (tres y cinco, respectivamente), y narraron sus procesos de apropiación situándose en contextos naturalizados para el aprendizaje y el desarrollo de habilidades musicales vinculadas a la vida en común (E.P.p.10; E.P.p.7). Matthew Robinson se refirió a la influencia musical de su madre y su padre, identificando a la primera con el góspel y al segundo con la guitarra:

> Mi madre cantaba góspel y papá era el más joven de siete hermanos, todos predicadores excepto él. Siempre estaba tocando la guitarra y haciendo música. En la iglesia, con todo el mundo cantando, estabas siendo entrenado sin darte cuenta. (…) Lo descubrí cuando tenía tres años; no que iba a ser un músico, sino la alegría y el poder de la música, de contar historias y de las canciones; cuan poderoso era eso (E.P.p.10).

Matthew inició su carrera musical como cantante del grupo local The Mustangs y, tras probar varios instrumentos (batería, piano, saxo), siguió los pasos de su padre aprendiendo a tocar la guitarra. De este modo, se convirtió gradualmente en un respetado y genuino representante de la figura del *bluesman* en tanto cantante-guitarrista. No obstante, su discurso evidencia que el proceso de apropiación musical conllevó un componente de superación y lucha tanto con los propios instrumentos como con aquello asociado a ellos: “Empecé a aprender a tocar la guitarra por mi cuenta, pero probé todo tipo de instrumentos primero. La guitarra fue el último porque pensaba que tenías que ser una persona mágica para tocarla. (…) Papá tocaba la guitarra y

pensaba que probablemente yo nunca sería capaz" (E.P.p.10). Mike Milligan empezó a cantar en la iglesia a los cinco años, periodo en el que –por iniciativa de su madre– también inició estudios musicales de piano. Posteriormente, tocó el saxo en la banda del instituto, aprendió a tocar la batería a partir de los consejos básicos de un amigo y, finalmente, aprendió a tocar la armónica (su instrumento actual) de modo autodidacta (E.P.p.6).

Por su parte, Mel Davis afirmó haber "aprendido todo de oído", escuchando "toneladas de música", escuchando blues desde los cinco años y comprando su primera armónica a los ocho.

> Llevo tocando la armónica más de 50 años. Corté unos céspedes y fui ahorrando 25 céntimos a la semana hasta que compré mi primera armónica por dos dólares, todavía la tengo. (…) Mi padre escuchaba música en casa a todas horas. También tocaba la batería. Es simplemente crecer en ese ambiente (E.P.p.13).

Aludiendo a la importancia de "crecer en ese ambiente" naturalizado, Davis se refirió a la decisiva influencia de dos primos músicos: Willie Son Gary, que tenía un club en la pequeña localidad texana de Caldwell, al que acudía regularmente los fines de semana;[338] y el célebre T-Bone Walker, figura central en la historia del blues que ha sido una inspiración constante para él: "todas mis frases de blues las tomé de mi primo T-Bone Walker [risas]. Me encantaba la forma en que hacía sus cosas con la guitarra. (…) Si tuviera que escuchar solamente a dos músicos, serían T-Bone Walker y Arnett Cobb" (E.P.p.13).

Por último, el caso del cantante-armonicista Birdlegg resulta interesante porque se refirió a la influencia inspiradora de su abuelo paterno, que tocaba la guitarra para la familia y amigos en fiestas cotidianas celebradas al término de las duras jornadas laborales en el campo:

> No era una granja, era como una finca. Les hacían trabajar todo el tiempo. Les explotaban. Directamente. Al atardecer, cuando el trabajo ya estaba hecho, todos estos viejos trabajadores tocaban música. (…) Yo solía sentarme y quedarme maravillado. (…) No eran como los músicos de hoy, era muy distinto porque para ellos era fácil hacer lo que hacían. No estaban poniendo caras. Estaban como hablando y simplemente empezaban a tocar. Estos tíos sabían música y ésa fue mi iniciación en la música en vivo. No era gente intentando tocar o practicando. Era mi abuelo y su fiesta. Yo era un niño (E.P.p.19).

Inscrito en las experiencias del verano con sus abuelos a las afueras de Harrisburg, Pennsylvania, el testimonio de Birdlegg nos remite a la importancia de las fiestas rurales como lugar para el desarrollo y la experiencia compartida del blues en tanto música popular (negra); para el entrelazamiento cotidiano entre el trabajo y la diversión, entre el discurso hablado y el discurso cantado. Asimismo, el reconocimiento de un contexto naturalizado para el blues –donde éste constituye "la primera música que has escuchado" (E.P.p.19)– y, con él, de la tradición sociocultural de la que forma parte, ha llevado a Birdlegg a señalar que "nació con el blues" y que empezó a apropiarlo incluso antes de darse cuenta (Tomko, 2013).[339]

[338] Davis incidió en la importancia de la gramola (*jukebox*) que su primo tenía en el bar, tanto para escuchar discos de blues (de músicos como Muddy Waters y Pinetop Perkins) como para aprender a tocar la armónica sobre ellos (E.P.p.13).

[339] Compartido por otros músicos afroamericanos, este discurso remite a la idea de "*blues people*" o "gente del blues", que dio título a la obra más conocida de Amiri Baraka (2002 [1963]). Este concepto incide en la noción del blues como expresión cultural básica y fundamental de la historia y la vida afroamericana, que asume el protagonismo de la música en relación con todos los ámbitos de la vida.

Como han señalado diversos autores (entre ellos, Floyd, 1995; Moore, 2002; y Small, 1998), la relación entre el blues y el góspel es ambigua y ambivalente, y está simultáneamente marcada por oposiciones e interrelaciones dialógicas entre las formas, los valores y los estilos de vida definitorios de uno y otro género. Small argumentó que el blues y el góspel eran "aspectos modernos gemelos del ritual de supervivencia que es el acto musical" (1998: 191), señalando también que hay un importante componente de disfrute secular en los espirituales y el góspel, y un fuerte elemento religioso en el blues. En la escena de blues en Austin encontramos tanto el componente de interrelación e hibridación entre uno y otro género como el de oposición entre sus "mundos de género" (Frith, 1998: 88). Tomemos como ejemplo ilustrativo el caso de Mel Davis. Por una parte, afirmó su gusto por la música góspel, su hibridación estilística con el blues y el eclecticismo musical que permite la tradición afroamericana: "Me encanta la música góspel, así que integré el góspel con el blues y cuando haces eso creas un sentido de tu propio estilo porque estás tomando toda esta música y combinándola. Lo que yo oía era una combinación de estilos…" (E.P.p.13). Por otra, la identificación de su madre con el góspel y su oposición al blues es tan fuerte que, a lo largo de su vida, Mel ha tenido que lidiar con el hecho de que su madre pensase en el blues como la "música del diablo":

> Mi madre quería que cantase en el coro de la iglesia. Yo empecé en Houston y era un chico malo; dije: "no, no creo que quiera hacer eso". Me dijo: "bueno, ¡si no cantas en la iglesia no cantarás en ninguna parte!" (…) Pero después en el instituto empecé a cantar en un grupo con Archie Bell y otros tíos. (…) Íbamos al baño y cantábamos canciones como "Little Bitty Pretty One" [Bobby Day, 1957], con muchas armonías vocales. Volvíamos a clase y hacíamos nuestro pequeño *show*. Cuando se lo conté a mi madre (…) me dijo: "¡Ah, cantando esa música del diablo!" Oh tío, dejé de decirle lo que hacía hasta que me hice más mayor. Después se enteró de que tocaba con Erbie Bowser y T.D. Bell y me dijo: "¡Vas a ser igualito que tu primo!" Y hasta el final me dijo: "Chico, las cosas te van bien, pero ¡tienes que dejar de tocar esa música del diablo!" Eso es simplemente un viejo folclore que viene de tiempo atrás (E.P.p.13).

A pesar de la prohibición y relativa censura ejercida sobre el blues por parte de su madre, Mel Davis construyó su identidad como la de un "chico malo" de Houston que escuchaba blues y rhythm & blues. Combinó la influencia del góspel y lo aprendido en las clases a las que le apuntó su madre con la apropiación del blues (identificado como la música de su padre y sus primos), y ha mantenido su gusto por ambos géneros desde entonces, así como la interpretación musical en lugares religiosos y seculares (no exenta de pequeños conflictos cotidianos): "Toco el saxo cada día en la iglesia. Prefiero no cantar porque una vez estaba cantando en la iglesia y alguna gente estaba como…'¡oh, vi a ese hombre el sábado por la noche!' Así que no debería estar ofendiendo así" (E.P.p.13). Como la mayoría de los músicos afroamericanos entrevistados, Davis manifestó que no cree en la oposición entre blues y góspel pero, al mismo tiempo, evidenció el modo en que su apropiación y proceso de formación musical han estado marcados por ella.[340]

Además de formarse en sus respectivos hogares, iglesias y escuelas, Hubbard y Polk tomaron contacto con la música afroamericana a través de la radio. Blues Boy Hubbard recordó

[340] También encontramos una clara oposición entre góspel y blues en el caso de Matthew Robinson, que explicó que la prohibición del blues por parte de sus familiares religiosos le hizo descubrirlo a una edad más tardía: "Siendo de una iglesia baptista negra, la mayoría de mis familiares eran predicadores y cosas así. No se nos permitía cantar blues ni nada por el estilo, así que pasó mucho tiempo antes de darme cuenta de que me gustaba el blues; de los prejuicios que había en torno a ello. (…) Más tarde me di cuenta de que realmente lo amaba. Si hubiese llegado ahí un poco antes de lo que lo hice, probablemente sería mejor ahora. Fue un largo camino pero finalmente llegué y estoy contento por ello" (E.P.p.10).

los programas de Lavada "Dr. Hepcat" Durst y Vernon "Dr. Daddy-O" Winslow (Owens, 1997; E.P.p.15), dos *disc-jockeys* afroamericanos pioneros y de gran importancia en la difusión de la cultura afroamericana. Introducido en el apartado "Una historia intercultural del blues en Austin" (4.2.1.), Durst es considerado el primer *disc-jockey* negro en Texas; Winslow el primero en Nueva Orleans.[341] Hubbard enfatizó el profundo impacto causado por la escucha del joven prodigio Sugar Chile Robinson en el programa de Daddy-O.[342] Quedó fascinado por el ritmo acelerado del boogie-woogie y, con mucha paciencia, sintonizando cada día el programa y reteniendo en la memoria patrones rítmicos y frases, imitó cotidianamente a músicos como Robinson y Camille Howard desde su piano familiar (E.P.p.15). Además, sobre su aprendizaje con la guitarra, Hubbard recordó haber seguido el mismo método de imitación, tomando como referencia a T-Bone Walker, Clarence Gatemouth Brown y Lowell Fulson, a quienes reconoce un rol inspirador y fundacional para los guitarristas afroamericanos: "Prácticamente todo hombre negro que toca la guitarra robó sus *licks* [frases] de [ellos], así es como empezó todo" (E.P.p.15). Este estilo de blues urbano y sofisticado contrasta musical y extra-musicalmente con el estilo rural que Hubbard asoció a su tío Frank Dohn y con el que no llegó a identificarse: "Él estaba metido en el tipo de guitarra de Lightnin' Hopkins y en cosas de John Lee Hooker (…). No sé por qué, [pero] nunca le pillé el rollo" ["*I never dug it*"] (Owens, 1997). Esta divergencia de gustos sobre el blues remite tanto a una dimensión generacional como a cuestiones estéticas y de estilo de vida asociadas a la dicotomía entre lo rural y lo urbano.

Por su parte, al referirse a la música que escuchaba en su infancia y adolescencia, James Polk distinguió entre la música tejana (de origen mexicano),[343] la "experiencia blanca" y la "experiencia negra". De este modo, describió el paisaje sonoro de Corpus Christi –"que es el sur de Texas", aclaró (E.P.p.4)– desde la distinción de identidades socioculturales, étnicas y "raciales" diferenciadas y coexistentes. En primer lugar, señaló que escuchó mucha música mexicana y country & western por el "simple hecho" de crecer en ese contexto. A continuación, explicó la "experiencia negra" recordando a un *disc-jockey* negro que pinchaba rhythm & blues:

> La experiencia negra cuando era niño… Tenían una radio en Corpus Christi que permitía a un *disc-jockey* negro pinchar música durante 30 minutos, de 12h a 12.30h todos los días [laborables] y el sábado. Ése era el alcance de ello. La música que ponía era lo que llaman rhythm & blues. Era blues, más o menos. (…) No ponían jazz en la radio durante esa época (E.P.p.4).

[341] Vernon Winslow empezó a trabajar en la emisora WJMR de Nueva Orleans "entrenando a un *disc-jockey* blanco para que sonase [como un] negro. (…) Escribió, eligió los discos y creó el nombre Poppa Stoppa, basado en la jerga local", para designar al presentador (George, 2004: 52). El programa funcionó muy bien hasta que un día, en ausencia del *disc-jockey* blanco, Winslow habló en antena y fue despedido de inmediato (*Ibíd.*: 53). No obstante, el 29 de mayo de 1949 inauguró su propio programa *Jivin' with Jax* en la emisora WWEZ (Massa, 2014: 108). Asociado a la autenticidad vinculada a la jerga afroamericana –en palabras de George (2004: 53) era "un auténtico hombre negro hablando auténtica jerga negra"–, Dr. Daddy-O se ganó una destacada presencia en los medios (también escribió una columna semanal en el periódico afroamericano *Louisiana Weekly*) y generó una variedad de "imitadores locales" (*Ibíd.*).

[342] Sugar Chile Robinson (Detroit, 1938) es un cantante-pianista afroamericano que alcanzó el estatuto de "niño prodigio" en el periodo de posguerra tras la Segunda Guerra Mundial. Ganó su primer concurso de talento con tres años; actuó de invitado en la orquesta de Lionel Hampton; y en 1946 apareció en la película hollywoodiense *No Leave, No Love* (Metro-Goldwyn-Mayer), además de actuar para el presidente Harry Truman en la Casa Blanca.

[343] El término "música tejana", que incluye una diversidad de subgéneros (orquesta, conjunto, norteño, corridos, rancheras, cumbias, mariachi, Chicano country, hip hop, etc.), se utiliza para designar a la música mexicana de Texas, de gran importancia en el suroeste de EE.UU. (Hartman, 2008: 21-55).

Articulado desde la asociación entre géneros musicales y grupos sociales y "raciales", el discurso de Polk refuerza la idea de que la presencia de la música afroamericana en los medios de comunicación del sur de Texas era reducida e, incluso, excepcional. No obstante, se refirió a cierta incidencia de la cultura afroamericana en la esfera pública y aludió a una mayor presencia del blues y el rhythm & blues que del jazz. Así, reconoció la hegemonía de la cultura "blanca", identificada musical y visualmente con el country y la identidad masculina del cowboy (Shank, 1994). Además, destacó la influencia de la cultura mexicana, que funciona como signo de diversidad y diferencia, introduciendo una tercera vía en la arraigada dicotomía entre blancos y negros.

Al examinar los contextos de apropiación de los músicos de la escena de blues en Austin es importante explorar la variable generacional, que nos permite aproximarnos a las continuidades y discontinuidades, las semejanzas y diferencias entre los procesos de formación de músicos negros veteranos (nacidos en el contexto de segregación de *Jim Crow* y el movimiento afroamericano por los derechos civiles) y músicos negros y blancos más jóvenes (nacidos en un contexto de igualdad legal en la era post-movimiento por los derechos civiles). ¿En qué medida han cambiado, con el paso del tiempo, los contextos de apropiación de los músicos de blues? ¿Qué rol ha desempeñado y qué lugar ha ocupado el blues en esos nuevos contextos? Dirigimos nuestra atención hacia el joven cantante-guitarrista afroamericano Gary Clark Jr. (Austin, 1984), que ha logrado convertirse en una referencia central tanto de la escena austinita como de la escena global del blues-rock y el rock (Doyle, 2013; Gonzales, 2015; Himes, 2015).[344] Su contexto de apropiación resulta particularmente interesante porque combina elementos propios de contextos naturalizados con otros propios de contextos alejados de la tradición del blues.

Por una parte, Gary Clark Jr. ha destacado positivamente la importancia de su familia y de la iglesia afroamericana en su proceso de formación musical, lo cual supone un importante vínculo con los músicos afroamericanos veteranos. Sobre a las experiencias musicales en la iglesia, Clark ha explicado que, "quisiera o no", acudía cada domingo a Zion Rest Baptist Church y que la participación como guitarrista de la banda de la iglesia le permitió aprender y desarrollar sus conocimientos musicales (Himes, 2015: 60). Aludió a convenciones estructurales del góspel, cuya interpretación ha combinado con las estructuras y cambios armónicos del blues, y expuso la vigencia de la contraposición entre blues y góspel, precisamente para cuestionarla y dar al blues un sentido de búsqueda y potencial catarsis: "Aprendí que el blues y el góspel no son tan diferentes como la gente piensa. Dicen que el blues es la música del diablo, pero yo no lo creo. Los blues son sobre la búsqueda de luz al final del camino" (Himes, 2015: 60). Gary Clark Jr. expuso claramente el vínculo entre familia, iglesia y carrera profesional en la grabación de "Church" (*The Story of Sonny Boy Slim*, 2015), una composición propia marcada estilística, temática y vocalmente por la influencia del góspel, en la que participan sus hermanas Shawn y Savannah (que también cantaban en la iglesia local). No obstante, si observamos con mayor detenimiento, se aprecian también diferencias fundamentales respecto a los discursos de los músicos afroamericanos veteranos. Clark cita una variedad de grupos e intérpretes asociados a sus padres y hermanas, así como a los amigos de su edad, que representan géneros y

[344] La actuación de Gary Clark Jr. en el festival *Crossroads Guitar Festival* (edición 2010) de Eric Clapton, donde compartió cartel con músicos como B.B. King, Buddy Guy, Jeff Beck o ZZ Top, supuso un punto de inflexión en su carrera y exposición global. Tres años después, un artículo de la revista *Rolling Stone* le describió como "el elegido", apuntando que "hizo que Clapton quisiese tocar de nuevo" y que "Buddy Guy piensa que podría salvar el blues" (Doyle, 2013).

subgéneros diferenciados de la música y cultura del blues como tal (soul/funk y R&B contemporáneo; rock alternativo; grunge) (Gonzales, 2015).[345]

Es decir, que si bien su inclinación hacia la música estuvo marcada decisivamente por su contexto familiar (quiso su primera guitarra tras experimentar con el sonido sintetizado de guitarra que obtenía con el teclado de su padre) y eclesiástico (cantó y tocó la guitarra en la banda de la iglesia), las huellas del interés específico por la música blues no se encuentran en esos ámbitos. Éstas se hallan, en primera instancia, en dos discos de blues y blues-rock clave prestados por su compañera de colegio y vecina blanca Eve Monsees (Houston, 1983): *The Ultimate Experience* (Jimi Hendrix, 1992) y *Texas Flood* (Stevie Ray Vaughan, 1983). En contraste con el escaso ambiente musical y cultural que atribuyó a su barrio, Oak Hill (situado al suroeste de Austin), su complicidad y amistad con Eve le permitió empezar a apropiar la música blues a través del intercambio, adquisición y escucha de discos, así como de la interpretación musical compartida que desarrollaron juntos.[346] "No estaría tocando la guitarra –no estaría tocando música– si no fuera por ella [Eve Monsees]. Me llevó a mi primer bolo y todo empezó ahí", explicó Clark en su discurso tras ganar el premio Grammy en la categoría de "R&B tradicional" (26/01/2014; Himes, 2015: 59). Posteriormente, ambos se aventuraron a descubrir conjuntamente la interpretación del blues en los clubs de la ciudad –situados más allá de los límites de la vida relativamente suburbana de su barrio, que Clark ha descrito como "un barrio normal de clase media con distintas etnicidades y orígenes", en el que había "gente con dinero" y también una manzana para casas móviles más humildes (Gonzales, 2015: 51).

El célebre club Antone's, que mantenía una posición de hegemonía simbólica en la escena de blues en Austin, se convirtió en su lugar de interacción musical de referencia y, gradualmente, los dos jóvenes adolescentes fueron aceptados como aficionados y músicos emergentes. Eve Monsees, que actualmente es co-propietaria y trabajadora de la tienda de discos Antone's Record Store, ha descrito los primeros encuentros con el club Antone's como un momento clave del proceso de apropiación musical: el paso de la apropiación de la música blues en tanto objeto grabado y reproducible en discos a un tipo de apropiación practicada y experimentada en la interpretación en vivo, inmersa en la reconstrucción y resignificación cotidiana que tiene lugar en la escena:

> Antone's era un lugar donde nuestra colección de discos cobraba vida (…). Nos hacía mucha ilusión solamente estar allí y escuchar, pero ser aceptado por la gente a la que admirábamos y ser invitados a tocar con ellos fue demasiado. Nuestros padres nos apoyaron y, por suerte, compartieron nuestro entusiasmo porque eran ellos quienes nos llevaban y recogían de los bolos (Himes, 2015: 59).

Esta cita de Monsees subraya la emoción de la experiencia musical en vivo y, sobre todo, de la intensa y gradual integración en una escena especializada. En ese tránsito, apreciamos la asociación entre discos, familia y escena; entre la apropiación musical más privada del hogar y

[345] Si bien el soul/funk está conectado con la tradición del blues, Gary Clark Jr. citó a músicos generalmente alejados de ese vínculo (Funkadelic y Hall & Oates en relación con su padre; y Diana Ross, Jackson 5 y Withney Houston en relación con su madre). Además, citó a Smashing Pumpkins en relación con sus hermanas y a Nirvana en relación con sus amigos (Gonzales, 2015: 51).

[346] En 2º de ESO, Clark y Monsees ganaron el concurso de talento escolar interpretando una versión de "Pride and Joy" (Stevie Ray Vaughan, 1983) (Himes, 2015: 59). Además, Clark ha explicado que descubrió "a Jimmy Reed, Jimmy Rogers, Muddy Waters y esos tíos [músicos de blues afroamericanos] pasando tiempo con ella en tiendas de discos" (*Ibíd.*: 59-60).

el vecindario, y la participación cotidiana en una escena musical de clubs (muchos de los cuales exigen que los menores vayan acompañados de adultos responsables).



Eve Monsees y Gary Clark Jr. tocando en el garaje (Foto: Monsees/Clark, 1997)

En ese proceso, decisivo para ellos, encontramos también la figura del mentor –del músico consolidado de la escena que apadrina a un músico emergente y contribuye positiva y decisivamente a su carrera musical. En el caso de Gary Clark Jr. (Austin, 1984) destaca su vínculo con el también cantante-guitarrista Jimmie Vaughan (Dallas, 1951), figura central de la (sub)escena de Antone's y referente global del blues y el blues-rock (blanco):

> Eve y yo nos poníamos en primera fila a observar a este tío de la *Stratocaster* [tipo de guitarra]; era *low-down* ["sencillo", "sucio", "auténtico"], no estaba para tonterías. Después de un tiempo se enteró de lo que hacía yo; venía a recogerme, me llevaba a comer, y después me dejaba subir con él al escenario. Me contó historias, me enseñó a tocar un poco la armónica, y básicamente me guió en el camino hasta ser un músico profesional. Jimmie siempre ha estado en mi esquina (Gonzales, 2015: 52).

El discurso de Clark permite reconocer las diferentes "labores" del mentor (musicales y extra-musicales), así como la estrecha relación entre la interpretación musical del blues, la socialización cotidiana y las aspiraciones profesionales. Además, frente a los patrones de diálogo intercultural más habituales y representativos de la historia del blues ("negro viejo"/"negro joven"; "negro viejo"/"blanco joven", donde el primero es la fuente de experiencia, sabiduría y autenticidad y el segundo de juventud alternativa), el caso de Gary Clark Jr. presenta una novedosa asociación "negro joven"/"blanca joven" en su relación con Eve Monsees y una relación de mentor y pupilo con Vaughan inversa a la tradicional: "blanco viejo"/"negro joven". En este caso, el mentor blanco (inicialmente pupilo de veteranos músicos afroamericanos) ocupa una posición de prestigio consolidado y experiencia, y el joven negro (representativo de una nueva generación de músicos afroamericanos que interpretan blues) acepta y aprovecha su "tutelaje" informal, participando activamente en un proceso de asociación y diálogo musical e intercultural enriquecedor para ambos.

Por último, hay que destacar la todavía incipiente emergencia de músicos afroamericanos todavía más jóvenes, que ejemplifican que, al contrario de los discursos que

sostenían que la comunidad negra había perdido todo el interés en el blues frente a la nueva hegemonía del hip hop, existe un interés musical y cultural por parte de jóvenes generaciones que no han estado expuestas a *Jim Crow* pero sí a las condiciones de racismo institucional y segregación vigentes, así como a problemas perturbadores como la brutalidad policial y el encarcelamiento masivo (Alexander, 2012; Davis, 2016). Entre ellos destacan los hermanos Glenn (Bastrop, TX, 1996) y Alex Peterson (Bastrop, 1999), erigidos desde una edad muy temprana como herederos de la tradición en Austin y actualmente músicos residentes en The Continental Club; la cantante-guitarrista Jackie Venson (Austin, 1990), en claro ascenso de popularidad y recientemente apadrinada por Gary Clark Jr.; y el cantante-guitarrista Darius Jackson (Ennis, TX, 1990), asociado principalmente a la (sub)escena de East Austin (aunque también ha participado en la sub-escena de Antone's, como The Peterson Brothers y Jackie Venson). Si bien comparten el contexto de la cultura afroamericana sureña, los casos de estos jóvenes afroamericanos muestran una variedad de situaciones, que contrastan con las de los músicos afroamericanos veteranos.

Los hermanos Peterson desarrollaron conjuntamente su pasión musical a partir de los discos de casa –citan a B.B. King, The Isley Brothers, Earth Wind & Fire y Brothers Johnson, entre otros (Jamfeed Staff, 2017; Von Bernewitz, 2015)– y cuentan con el máximo apoyo de sus padres: "Papá nos lleva a los conciertos y hace marketing. Mamá nos ayuda con las redes sociales y con la contratación de conciertos. Hacen mucho. Su apoyo significa todo para nosotros" (Jamfeed Staff, 2017). No obstante, son los únicos músicos de su familia y llegaron a ello después de probar distintos deportes (béisbol, baloncesto, futbol) (*Ibíd.*). En el caso de Jackie Venson, su padre es músico de soul y han compartido escenario, si bien ella aprendió a tocar la guitarra de blues a una edad tardía (en 2011), tras haber estudiado piano clásico y teoría musical desde los ocho años y haber cursado estudios superiores en la prestigiosa escuela Berklee College of Music (Boston) (Freeman, 2014; Stith, 2014a). Los conocimientos musicales aprendidos en Berklee resultaron fundamentales para desarrollarse como cantante-guitarrista –"cuando aprendía un nuevo acorde, ya sabía las notas que contenía, solo tenía que aprender a tocarlo en un nuevo instrumento" (Freeman, 2014)–, pero la experiencia le resultó difícil y problemática debido a la distancia, la dificultad para entablar amistad y, sobre todo, el ambiente tan competitivo: "Lo odiaba. No hice amigos hasta pasado un año y medio o así. (…) Y el ambiente era realmente competitivo. Nunca pensé en la música como algo competitivo. Tampoco ahora. Mi personalidad no es la apropiada para eso" (*Ibíd.*). Darius Jackson inició su carrera musical en El Paso, TX, donde destaca su asociación con el veterano *bluesman* Long John Hunter (conversación *Facebook*, 14/01/2017). Es pupilo de Harold McMillan y ha reivindicado la importancia de la negritud del blues en la escena austinita generando intensos debates en *Facebook*, donde critica abiertamente a ciertos músicos blancos que, en su opinión, no prestan suficiente atención y respeto a los matices musicales de la interpretación del blues ni a su historia en tanto cultura afroamericana.[347]

[347] En una de las ocasiones, Darius Jackson compartió un *post* en el que pedía a sus amigos de *Facebook* que le dijesen a ciertos baterías blancos, musicalmente malos ("*cracker ass drummers*") que hay más de un tipo *shuffle* y que dejen de tocar el mismo sobre cualquier cosa: "¡es molesto de oír y todavía peor para tocar! Id al lado este y escuchad a un par de músicos de la vieja escuela [citó a William Fagan y a Buddha Miles en los comentarios]. ¡Aprended algo! Solo hay unos pocos que saben" (*Facebook*, 12/07/2017). Ante el intenso debate generado, Jackson siguió expresando sus ideas: "yo digo: si van a estudiar nuestra 'mierda' y tocar nuestra música, por lo menos tocadla bien" (*Ibíd.*). También aludió a un perfil particular: el de un hombre blanco mayor, vestido con camisa hawaiana, que balbucea la letra de una canción y hace

En lo que respecta a los músicos de blues blancos en Austin, podemos destacar a participantes nativos como Eddie Stout (1956) y Willie Pipkin (1977), entre otros, pero la mayoría son migrantes de distintas partes del país (y, en menor medida, del mundo). En este sentido, cabe afirmar tanto la relevancia de los músicos blancos migrantes que contribuyeron decisivamente a la construcción de las (sub)escenas de folk y rock psicodélico y de Antone's –Tary Owens (Port Arthur, 1942), Janis Joplin (Port Arthur, 1943), Paul Ray (Dallas, 1942), Denny Freeman (Orlando, 1944), Clifford Antone (Por Arthur, 1949), Jimmie Vaughan (Dallas, 1951) y Stevie Ray Vaughan (Dallas, 1954), entre otros–, como el modo en que Austin sigue atrayendo a jóvenes músicos estadounidenses que buscan participar e integrarse en una escena musical consolidada –Woody Russell (Portland, 1966), Nick Curran (Maine, 1977-2012), Sonny Wolf (Montreal, 1972), Greg Izor (Connecticut, 1979) y Eric Tessmer (Wisconsin, 1981), entre otros. El caso del guitarrista austinita Willie Pipkin, cuyo padre fue co-propietario junto a Clifford Antone de una tienda de cromos de béisbol (Russ, 2015), muestra claramente el modo en que Antone's ha sido capaz de atraer a aficionados y músicos en activo a través del poder intenso de la experiencia musical del blues en vivo, que a menudo actúa como estímulo para comprar un instrumento:

> Solia ir a la tienda de cartas a estar con mi padre y conocí a Clifford [Antone] y a otros músicos a través de él. Una noche Clifford me llevó al club, que estaba justo al lado de la tienda, y escuché blues. Esa noche supe lo que iba a estar haciendo durante el resto de mi vida. Me enamoré inmediatamente. Así que tiré todos los discos de hip hop y me compré una guitarra (Russ, 2015).

Cabe destacar el estrecho vínculo entre negocio familiar y escena musical (aquí encarnada y representada por Clifford Antone y su club Antone's), y también el hecho de que Pipkin, cautivado por el blues tras la experiencia en vivo, decidiese tirar todos sus discos de hip hop (otro género de origen afroamericano) y comprar una guitarra para aprender a tocar blues (y desarrollar así su identidad juvenil diferenciada). Lógica aunque no necesariamente, la proximidad física de Pipkin respecto a la (sub)escena de blues de Antone's le permitió descubrirla y acceder a ella con mayor facilidad y naturalidad que un migrante. Así, Clifford Antone y el cantante-armonicista Kim Wilson fueron dos de sus primeros mentores, y el guitarrista Jimmie Vaughan una presencia habitual en el paisaje sonoro de su ciudad natal: "En realidad recibí mi primera clase de guitarra de Kim Wilson de los Fabulous Thunderbirds, aunque realmente no sabía quién era en ese momento. Él fue quien me enseñó el primer *turnaround*[348] de Jimmy Reed y todo eso. Ahí fue cuando empecé a tocar" (Russ, 2015). Por tanto, si retomamos la cuestión del diálogo intercultural, estamos ante un diálogo "joven blanco"/"viejo blanco" que completa las formas de diálogo señaladas previamente.

Acerca de los músicos blancos migrantes: con la excepción de Nick Curran –que fue un niño prodigio muy influido musicalmente por su padre (con el que compartió actuaciones y bandas)–, en sus procesos de formación hay una mayor centralidad de influencias mediatizadas (discos y radios preferentemente), que de influencias presenciales y familiares –que siguen siendo muy relevantes, pero no tan decisivas ni conectadas con la cultura y la interpretación del blues. Esta característica, más propia del contexto alejado de la tradición del blues, se pone de manifiesto en momentos, medios y colecciones musicales decisivas de los procesos de

un solo de 15 minutos. Entre la variedad de reacciones, la cantante afroamericana Andrea Dawson (Imperial, Pensilvania) le preguntó si podría decirle lo mismo a los bajistas.

[348] Se conoce como *turnaround* el momento de cierre de la estructura sintáctica del blues, tras el cual se vuelve al punto inicial de la estructura.

formación y apropiación de los músicos mencionados: la escucha habitual de la radio FM de Woody Russell, donde dijo haber escuchado una variedad de géneros "todos mezclados" (E.P.p. 16); el anuncio en televisión de unos CD's de Louis Armstrong que fascinó a Greg Izor y le incitó a querer tocar la trompeta (E.P.onl.1); y la colección de discos del padre de Eric Tessmer, centrada en el blues-rock británico y el rock psicodélico estadounidense (E.P.p.1). Sus discursos, especialmente el de Eric Tessmer, ilustran el modo en que la escena musical de Austin constituye una atracción central de la ciudad, que tiende a entenderse como un contexto naturalizado tanto para la música en vivo como para la interpretación del blues: "Donde yo crecí había granjas y vacas. No hay una escena musical allí arriba. La música que yo quería hacer viene de Texas y los músicos a los que escuchaba también. Tenía sentido así que recogí las cosas y me mudé aquí", explicó (E.P.p.1).

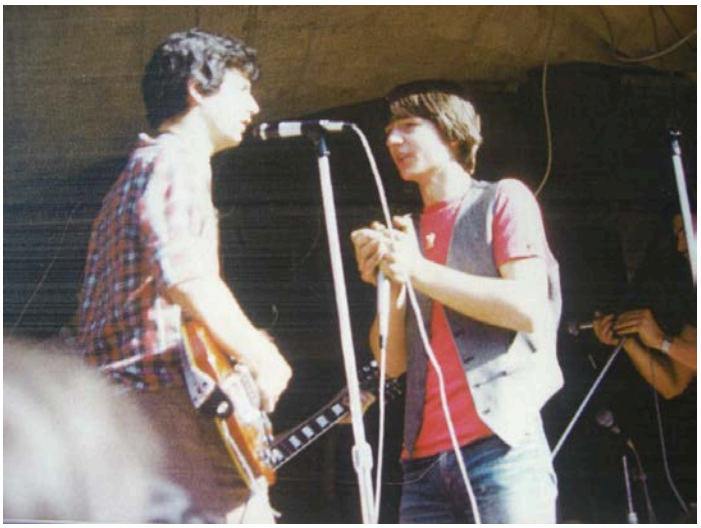
5.2.2. Contextos de apropiación de la escena de blues en Madrid

En contraste con el contexto afroamericano naturalizado de Hubbard y Polk, Ñaco Goñi (Madrid, 1967) y Fede Aguado (Madrid, 1965) han apropiado el blues desde un contexto alejado de la tradición, marcado decisivamente por influencias mediatizadas, indispensables en los procesos de diversificación e hibridación musical e identitaria en los que se hallaba inmersa la cultura madrileña y española. Mientras que los músicos analizados de la escena de Austin destacaron la importancia de la radio musical y de los *disc-jockeys* negros, los de Madrid recordaron principalmente los grupos y discos a través de los cuales descubrieron el blues a principios de los años 1980. Junto a estas menciones, emergieron recuerdos sobre tiendas de discos locales y programas de radio, así como sobre la práctica de buscar y encontrar material revelador en estos lugares.

Ñaco Goñi se refirió al disco *Turning Point* (1969) del cantante y multi-instrumentista inglés John Mayall: "Descubrí [el blues] a través de John Mayall, como miles de europeos. En la contraportada del *Turning Point* ponía la palabra 'blues'. Yo tendría 12 o 13 años" (E.P.p.22). Estableciendo un vínculo con "miles de europeos", el destacado armonicista apuntó hacia un patrón dominante en el descubrimiento del género, donde el blues blanco británico aparece como un medio para conocer el blues afroamericano más auténtico:

> Un día, me fui a la tienda a buscar un disco de blues con tan buena fortuna –buscaba armónica, claro– que había un disco con un negro tocando la armónica. Era Sonny Boy Williamson [II]. Digamos que el blues me lo descubrió John Mayall, pero los que me influyeron para tocar realmente fueron Sonny Boy Williamson [II], Sonny Terry, el otro Sonny Boy Williamson [I], Little Walter y Carey Bell, con el que he tocado 11 noches (E.P.p.22).

Emprendida a través de un recorrido de apropiación vinculado a la armónica (todos los músicos citados son armonicistas; todos afroamericanos menos Mayall), la inmersión y apropiación del blues de Ñaco Goñi contribuyó a la construcción de una identidad personal más diferenciada respecto a su entorno más próximo. En este sentido, cabe mencionar que, musicalmente, Goñi asoció a su padre con la zarzuela (entendida como signo de la música tradicional española), a su madre con el twist (como signo de la difusión y apropiación de músicas y bailes emparentados con la cultura afroamericana y generalmente identificadas con lo anglosajón); a uno de sus hermanos con la sofisticación de la música clásica; y a los jóvenes de su generación con los sonidos y la estética rock de grupos como Deep Purple.



Ñaco Goñi (der.) en uno de sus primeros bolos, junto a Fernando Villareal (Foto: Goñi)

Por su parte, Fede Aguado reconoció la importancia de las tiendas de discos, del intercambio musical entre amigos y de la difusión radiofónica. Explicó su descubrimiento del blues a través de la simultánea distinción e interrelación entre el rock y el blues; mediante la apelación al espacio productivo y conflictivo del blues-rock:

> Como casi todo el mundo en este país, descubrí el blues a través del rock. (…) No sé si por la falta de información o por las circunstancias que fueran en ese momento, pero empezamos escuchando a los Rolling [Stones], a Led Zepelin, a John Mayall, [y a] Johnny Winter, que se conocía aquí por su faceta más roquera (E.P.p.23).

Situado en un contexto juvenil y mediatizado dominado musicalmente por la emergencia global del rock, Fede partió del reconocimiento y la familiarización con los sonidos y las formas del blues a través de músicos blancos de rock y de blues-rock tanto ingleses como estadounidenses. Impulsado por la curiosidad, desde ahí emprendió una operación de rastreo hacia la tradición afroamericana del género:

> Entonces dices, "coño, ¿esto que suena qué es?" Y alguien te dice: "Pues eso es un blues" y entonces dices: "coño, pues me gusta". Tiras del hilo y ya sale todo. Sale Muddy Waters, B.B. King, todos los King… Las cuatro coronas de blues: B.B. King, Albert King, Freddie King y Burguer King, como decimos por aquí (E.P.p.23).

Incidiendo en su aprendizaje autodidacta, Fede Aguado destacó el impacto causado y la influencia ejercida por el célebre cantante-guitarrista Robert Johnson, cuyas grabaciones en Texas entiende como un momento de transición entre el blues rural y el blues urbano (E.P.p.23; post en *Facebook*, 30/10/2014). Asimismo, subrayó su predilección por el cantante-guitarrista B.B. King, el músico de blues más reconocido globalmente:

> B.B. King me gusta mucho por la sencillez, tiene una magia muy especial. ¡Con qué poquito expresa mogollón! (…) Además, escuchas su guitarra en cualquier momento, aunque no sea uno de sus discos y dices "¡ese es BB King!" Eso es lo que me gusta de él. Cuando descubres a un artista que, dentro de esos patrones que son más o menos siempre iguales, aporta algo nuevo dices: "¡coño, aquí hay algo interesante!" (E.P.p.23).

Resulta especialmente significativo que Fede resaltase el sonido y estilo reconocible de B.B. King puesto que, como veremos, la búsqueda de una personalidad musical propia –en

contraposición a la imitación más o menos explícita– resultará de gran importancia en su trayectoria de apropiación y desarrollo artístico.



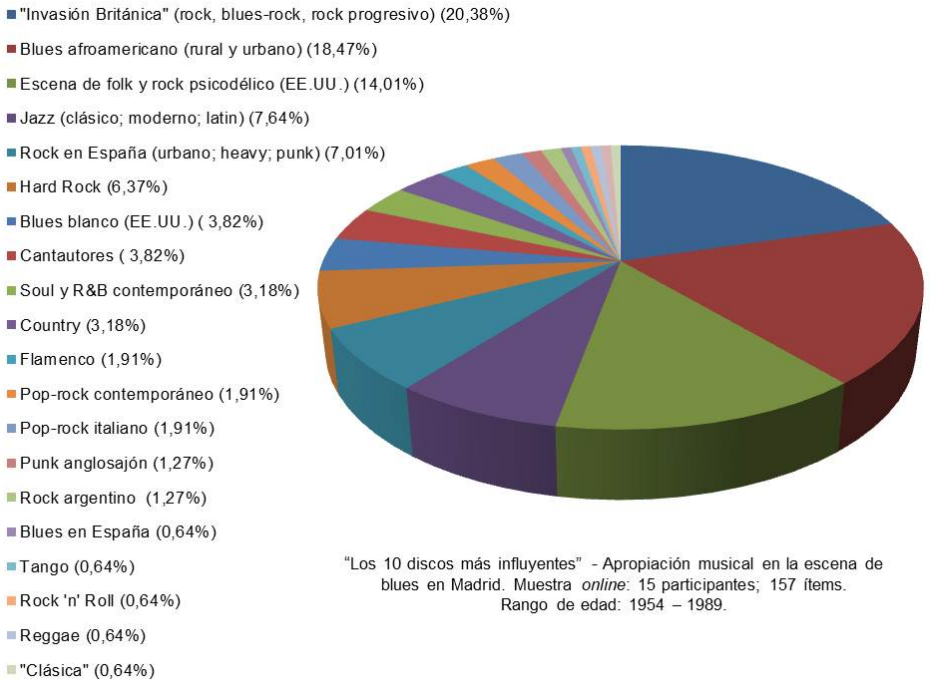
Fede Aguado iniciando su apropiación instrumental
(Foto: Aguado)

Si bien las circunstancias personales de cada músico son únicas, el recorrido de apropiación inicial del blues realizado desde el rock, blues-rock y/o blues blanco hasta el blues afroamericano y "auténtico" es dominante y en buena medida compartido por varias generaciones de músicos de la escena madrileña. Para contrastar este hallazgo y profundizar en el conocimiento sobre las formas de apropiación musical en la escena de blues en Madrid, valoraremos los datos recogidos y clasificados en la observación participante *online* a partir de una selección de listados de "los diez discos que más te han influido o marcado en tu vida", producidos por músicos y aficionados de referencia.[349] Se trata de una práctica de intercambio musical *online* a través de *Facebook*, donde los participantes narran momentos clave de sus procesos de formación; un ejercicio de construcción y representación de la identidad y la memoria, que expone vínculos comunes y pone de manifiesto el modo en que músicos de diversos géneros resultan reveladores e inspiradores para la escucha, la apropiación y la interpretación del blues.

Hemos recopilado los listados *online* de 15 participantes comprometidos, 12 músicos y 3 aficionados comprometidos asociados a la dirección de la Sociedad de Blues de Madrid (Moirón; Velasco; Biancotti): Eugenio Moirón (Madrid, 1954), Rafaela Velasco (Madrid,

[349] Entre el 29 de septiembre y el 30 de octubre de 2014, recogí la información de 15 participantes en *Facebook*. El seguimiento etnográfico de esta práctica *online*, compartida por distintos participantes de la escena, resultó particularmente interesante puesto que, por su propio diseño, los listados debían realizarse tras la "nominación" de algún compañero, solo posible tras completar la propia lista sobre discos y grupos que han contribuido decisivamente a sus respectivas identidades musicales.

1957), Fede Aguado (Madrid, 1965), Jorge Bluesbreaker (Madrid, 1967), Jorge Biancotti (Buenos Aires, 1967), Rafa Sideburns (Cádiz, 1967), J.b. Boni (Madrid, 1969), Osi Martínez (Madrid, 1969), Phineas Sánchez (Madrid, 1969), Larry Mendoza (Madrid, 1972), Oscar Linares (Girona, 1975), Sergio "Brown Sugar" Fernández (Madrid, 1977); Raspa García (Madrid, 1981), Andrea Capalbo (Corigliano Calabria, 1983) y Javi Suárez (Madrid, 1989), respectivamente. En total hemos contabilizado 157 ítems, clasificados en las siguientes categorías: "Invasión británica" (rock, blues-rock, rock progresivo); blues afroamericano; escena de folk y rock psicodélico (EE.UU.); jazz (clásico; moderno; *latin*); rock en España (urbano; heavy; punk); blues blanco (EE.UU.); cantautores; soul y R&B contemporáneo; country; flamenco; pop-rock contemporáneo; pop-rock italiano; punk anglosajón; rock argentino; blues español; tango; rock 'n' roll; y hip hop. A continuación, mostramos una representación gráfica. Véase el Anexo 2 para consultar los grupos y discos en cada categoría.[350]



Apropiación musical en la escena de blues en Madrid (Observación participante *online*, 2014)

En primer lugar, en consonancia con los discursos de Tonky de la Peña, Ñaco Goñi y Fede Aguado, apreciamos el predominio de la influencia de la "invasión británica" (20,38%); se citan grupos como John Mayall, The Beatles, The Rolling Stones, Cream, Jethro Tull, Traffic, Blind Faith, The Yardbirds, Led Zeppelin, Pink Floyd y Dire Straits, entre otros. Como muestra el testimonio del armonicista Jorge Bluesbreaker, la influencia de estos grupos y discos fue decisiva en la elección de instrumentos y en el desarrollo artístico de los músicos emergentes:

[350] Hemos empleado categorías relacionadas con escenas, géneros y subgéneros, considerando tanto la perspectiva seguida en la conceptualización de las escenas estudiadas como las distinciones realizadas por los participantes en la explicación de sus listados particulares. El total de 157 ítems (y no de 150; 10 por cabeza) se explica porque hemos contabilizado los 12 discos apuntados por Eugenio Moirón y por Javi Suárez, respectivamente, así como los 11 discos señalados por Andrea Capalbo. Además, debido al diálogo y la hibridación musical que representan, hemos incluido dos discos en dos categorías distintas: *Sonny Boy Williamson & the Yardbirds* (1966) en "Invasión Británica" y "Blues afroamericano"; y *Lágrimas Negras* (Bebo Valdés y El Cigala, 2003) en "Jazz" y en "Flamenco".

"Otro *British* que me llevó al blues y a la armónica," señaló sobre Mayall, e incidió en la intensa emoción de descubrir activamente una música nueva: "Jamás olvidaré el éxtasis que sentí con 14 o 15 años al escuchar por primera vez [la canción] 'Room to Move' [*Turning Point*, 1970]".[351] Además de incidir en aspectos musicales, otros músicos como J.b. Boni pusieron los discos y grupos escogidos en relación con sus prácticas sociales de la época, recordando la importancia de sus habituales visitas a tiendas de discos locales: "[El disco *Blues Giant* de John Mayall] también representa la época en que descubrí las tiendas de compra-venta de discos, con sus precios asequibles para el depredador compulsivo y sus maravillas escondidas en cualquier lote..." (*Facebook*, 09/10/2014). Boni apuntó varias cuestiones importantes sobre el tipo de consumo musical desarrollado a través del disco y la tienda local, condicionado tanto por la disponibilidad de vinilos como por las limitaciones económicas. Tanto en su caso como en el de otros participantes, la adquisición, escucha y apropiación del disco era el resultado de una búsqueda activa y voraz (emprendida por ciertos "depredadores compulsivos"), que no estaba necesariamente orientada a discos específicos pero que consistía en descubrir pequeños "tesoros" sonoros y visuales desconocidos, representativos de la modernidad anglosajona y de la ruptura con la música y la cultura tradicional española.

En una segunda categoría sub-genérica encontramos el blues afroamericano (18,47%), cuyo descubrimiento conlleva experiencias musicales únicas; momentos y periodos de emoción añadida por el encuentro con la negritud original del género. Consideremos el ejemplo del armonicista Jorge Bluesbreaker y el disco *Sonny Boy Williamson & the Yardbirds* (1966), que expone la colaboración entre un legendario músico afroamericano ("negro viejo") y un grupo de blues-rock británico ("blancos jóvenes"): "Le debo a este álbum la increíble sensación de escuchar por primera vez a un negro americano tocando la armónica" (*Facebook*, 27/10/2014). Por otra parte, el testimonio de Javi Suárez (1988), uno de los jóvenes valores de la escena, apunta hacia la continuada centralidad de la influencia musical británica en los procesos tempranos de apropiación musical del blues. En su caso, el descubrimiento del grupo Dire Straits y la profundización en el estilo y conocimiento guitarrístico de su líder, Mark Knopfler, le dieron inspiración para tocar la guitarra, descubrir el blues afroamericano e interpretar música blues. Así, Suárez admitió haber sido "un friki máximo [de Knopfler] durante unos años de [su] vida" y explicó que descubrió el blues tras escuchar al cantante-guitarrista británico interpretar la canción "Mississippi Blues", del músico afroamericano Willie Brown (1900-1952).

Por su parte, Osi Martínez recordó el descubrimiento del "blues puro" a través de un recopilatorio de Big Bill Broonzy, muestra de la hibridación de "folk, góspel y blues profundo" en canciones como "Backwater Blues", "Glory of Love" y "Going Down This Road" (*Facebook*, 26/10/2014). Asimismo, el periodista alternativo de blues Eugenio Moirón recordó que descubrió a Sonny Terry & Brownie McGhee (representantes del blues rural y rural-urbano) a través de un LP que había en casa del hermano mayor de un amigo del colegio:

> Era un piso sin casi amueblar donde [él] llevaba ligues y estudiaba. Por allí había un LP muy extraño y que en ocasiones escuchábamos. Yo, ni puta idea, pero me quedé con el nombre. Sonny Terry & Brownie McGhee y me quedé con la primera canción "Hooray

[351] Si bien tiende a enfatizarse la técnica de los músicos británicos, la inspiración proporcionada en estas fases formativas tuvo un sentido amplio y estuvo también relacionada con la actitud y disposición física durante la interpretación. Así, el bajista Phineas Sánchez explicó que vio en directo al bajista Leo Lyons (Ten Years After) y que "siempre será [su] inspiración por su actitud en el escenario" (*Facebook*, 13/10/2014). No obstante, destacó al afroamericano Jack Myers como el mejor bajista de blues.

> Hooray This Woman Is Killing Me". No paré hasta hacerme con el disco muchos años después (Moirón, *Facebook*, 06/10/2014).

Inscrita en el contexto del tardofranquismo y asociada a la singular extrañeza de un LP con dos afroamericanos en la portada, su experiencia transmite una concepción del proceso de apropiación como transición entre el desconocimiento inicial, la fascinación impulsora, la perseverancia y la gratificación. Además, si bien está asociada a encuentros más o menos cotidianos con amigos, la apropiación del blues aparece impregnada de un aroma de clandestinidad y furtividad (reforzado por el contexto represivo de la dictadura) en el que la escucha de discos en reuniones grupales privadas constituye un estimado e influyente ritual.

En tercer lugar, apreciamos la influencia de la escena estadounidense de folk y rock psicodélico (14,01%), clave en la historia del blues, y donde destacan las menciones a grupos y músicos como Creedence Clearwater Revival, Allman Brothers, Bob Dylan, Jimi Hendrix, Johnny Winter y Santana, entre otros. El discurso de J.b. Boni puso a Allman Brothers en relación con la lectura de revistas musicales y la búsqueda activa de su célebre doble disco en directo *At Fillmore East* (1971):

> Cuando compraba revistas de la época, siempre se nombraba este disco como el mejor disco en directo hasta entonces. Anduve detrás del puto disco un par de años porque siempre que lo veía estaba carísimo para mi bolsillo. Llegué un día hasta a cambiar la etiqueta del precio en Madrid-Rock (el de la C/San Martin) a ver si colaba, y no coló... al final lo pillé en el rastro un día, lo escuché y no me llamó tanto la atención, salvo los *bluses*. Al final, insistiendo, cada vez que lo escuchaba descubría algo nuevo, hasta que un día asimilas la obra en conjunto y te das cuenta de que lo que decían en las revistas era justo así. Los Allman y su círculo, por la causa que sea, me han acompañado desde entonces (Boni, *Facebook*, 09/10/2014).

Por una parte, la cita muestra el rol prescriptivo de los medios y periodistas musicales, puesto que la alta valoración en las revistas especializadas precede a la búsqueda del disco en tiendas y en el rastro.[352] Por otra, expone con claridad el modo en que, frente a la sobreabundancia e inmediatez que caracteriza al consumo cultural actual, la mera escucha musical de ciertos discos deseados implicaba esfuerzo, perseverancia y medios económicos no siempre al alcance del aficionado. Además, conviene resaltar que la apropiación del disco a través de la escucha, tanto antes como ahora, es frecuentemente un proceso gradual, dinámico e incluso arduo, sucedido a través de recorridos de apropiación por el propio disco; buscado, pero incontrolable en buena medida ("cada vez que lo escuchaba descubría algo nuevo, hasta que un día asimilas la obra en conjunto").

Las categorías de "Jazz" (clásico; moderno; *latin*) y "Rock en España" (urbano; heavy; punk) comparten un peso similar en esta muestra *online* (7,64% y 7,01%, respectivamente). En

[352] En lo que respecta a los medios, predominaron las menciones a la radio y la prensa especializada. Osi Martínez, por ejemplo, vinculó el descubrimiento de Allman Brothers y Creedence Clearwater Revival a su realización de un programa en Radio Vallekas y a la escucha de la emisora libre "Cadena del Wáter (1986-1989), respectivamente (*Facebook*, 26/10/2014). Boni también se refirió a la influencia puntual de la televisión musical, concretamente a la retransmisión de la película *The Last Waltz* (Scorsese, 1978) en "un programa de TV2 que se llamaba 'Filmoteca TV'" (*Facebook*, 09/10/2014). Su visionado, especialmente apropiado para descubrir y/o profundizar en los vínculos entre el folk, el rock y el blues, resultó revelador: "me abrió mogollón de puertas, de caminos. Aun seguro que sigo tirando de ese hilo. Fue algo importante y a lo que tengo mucho que agradecer" (*Ibíd*.). Para más sobre *The Last Waltz* véase López (2016). Otros participantes como Eugenio Moirón aludieron a la presencia y uso de gramolas (*jukebox*) en los billares donde acudían los jóvenes a socializar (*Facebook*, 06/10/2014).

la segunda, que aparece asociada a músicos de distintas generaciones como Osi Martínez (1969), Phineas Sánchez (1969), Larry Mendoza (1972), Raspa García (1981) y Javi Suárez (1989), encontramos grupos madrileños emblemáticos como Leño o Barón Rojo; grupos representativos del desarrollo del rock urbano en distintas partes del país, como Platero y Tú, Extremoduro, Reincidentes y La Fuga; representaciones del rock andaluz a través de Triana; y vínculos con el punk-rock y el punk de Siniestro Total y La Polla Records. Phineas explicó que fue a un concierto de Leño a los 13 años y que al día siguiente se compró una camiseta del disco *Corre Corre* (1982) que aún conserva (*Facebook*, 13/10/2014). Así, evidenció el estrecho vínculo entre la música en vivo (influencia presencial), la música grabada (influencia mediatizada) y el uso, a través del atuendo, de signos de identificación con grupos de rock –reminiscente de los signos estilísticos de las subculturas juveniles (Hall y Jefferson, 1977; Hebdige, 2007 [1979]). Por su parte, Osi destacó la influencia del disco *Larga vida al rock 'n' roll* (1981) de Barón Rojo, incidiendo en que "había *blueses* tipo heavy-rock" como "El Pobre" y "Anda Suelto Satanás" y "*riffs* ingeniosos" en temas como "Con Botas Sucias" y "Barón Rojo", entre otras.[353] Para concluir, puso énfasis en el uso del castellano (novedoso en la interpretación y composición de este tipo de música) y destacó la intensidad y el anclaje barrial de su propuesta: "Todo en castellano, calentito y con esencia de barrio" (*Facebook*, 26/10/2014) (para una discusión del rock urbano y el heavy madrileño, véase Del Val, 2014).[354]

La presencia del jazz en los listados de los discos más influyentes está relacionada con la búsqueda y gradual adquisición de nuevos conocimientos y horizontes musicales (sonidos, estilos, estructuras, formas de improvisación, etc.), así como con la experiencia musical del oyente activo que busca especializarse en su proceso de apropiación. Tanto Osi como Sergio Fernández destacaron la productiva hibridación entre el blues y el jazz, refiriéndose a títulos que afirman el diálogo entre ambas músicas: *Jazz Blues Fusion* (John Mayall, 1971), donde el primero descubrió "una forma de hacer blues que flirtea con el jazz, pero sin perder el blues" (*Facebook*, 26/10/2014), y el recopilatorio *Jazz Me Blues* (Jimmy Witherspoon, 1998), "la perfecta transición entre el jazz y el blues" en palabras del segundo (*Facebook*, 08/10/2012). Osi también citó la influencia de Django Reinhardt y Stephanne Grappelli (representantes del *gypsy* jazz) en relación a la improvisación y el swing (*Ibíd.*), y Raspa García expresó su agradecimiento al pianista Bill Evans, así como a Red Garland (su predecesor en la formación de Miles Davis) (*Facebook*, 03/10/2014). Su profunda admiración por dos pianistas definidos por estilos claramente diferenciados indica que no los concibe como contrarios o contradictorios sino como complementarios.

La categoría de hard rock (anglosajón), donde encontramos a AC/CD, Deep Purple (el grupo que Ñaco asociaba con los jóvenes de su generación) y Black Sabbath, también ocupa un lugar de gran relevancia para los participantes (6,37%). Situando su experiencia musical en su niñez y adolescencia temprana, en la compra de discos de vinilo y en la escucha radiofónica, Boni ordenó su lista de descubrimientos musicales cronológicamente: "Black Sabbath llegó

[353] Cabe destacar que en el grupo de blues Osi y los Osidados, el proyecto musical de Osi Martínez junto a Javi Suárez, el armonicista ha cantado y reinterpretado "El Pobre" (Barón Rojo).

[354] En el caso de La Polla Records y de su líder Evaristo Páramos, Larry Mendoza también destacó la importancia de las letras en castellano en el proceso de comunicación musical (*Facebook*, 29/09/2014). En los comentarios a su *post*, Marcos Coll señaló que le costaba aprender letras enteras de canciones que interpreta en conciertos (generalmente en inglés), pero que no se le olvida "ni un verso" de Evaristo.

muy poco después que AC/DC y a la vez que Rainbow, Deep Purple y Whitesnake" (*Facebook*, 09/10/2014). En primer lugar, siendo fiel a su biografía y memoria, situó a AC/DC:

> Fui muy precoz a la hora de interesarme por la música. Con 10 años yo ya andaba comprando mis primeros *singles* y vinilos y escuchando música por la radio. Hablamos del año 79-80, pero fue en el 81 cuando escuché por la radio el "You Shook Me All Night Long" y desde entonces necesitar música como se necesita el aire para respirar. El disco [*Back in Black*, 1980] es brutal de principio a fin. Los AC/DC me abrieron el oído a muchas cosas que vendrían después (incluyendo blues), y en gran parte, me han hecho ser la persona que soy hoy y son responsables de los caminos que haya podido tomar (*Facebook*, 09/10/2014).

Además de señalar el papel de AC/DC como introductor a otras bandas, estilos y géneros (entre ellos, el blues), su discurso pone de manifiesto el estrecho vínculo entre apropiación, identidad y memoria, así como el modo en que la apropiación musical se entiende como un recorrido vital a través de múltiples caminos y bifurcaciones posibles. En este sentido, Boni estableció una comparación entre la necesidad de música para vivir y la necesidad del "aire para respirar", incidiendo popularmente en la intensa y entrelazada relación entre música y vida social.

Sobre las categorías restantes, destaca la más reducida presencia del blues blanco estadounidense (3,82%; representado por Paul Butterfield Blues Band, The Blues Brothers, The Fabulous Thunderbirds, Ronnie Earl y Andy J. Forest) y también del blues en España (0,64%) –únicamente Larry Mendoza incluyó el disco *Blues for the Mother* (Caledonia Blues Band, 1990), señalando que de pequeño quería ser como el armonicista sevillano Mingo Balaguer (*Facebook*, 29/09/2014). Asimismo, se aprecia la presencia de géneros populares influyentes y con fuertes implicaciones identitarias y sociopolíticas como el movimiento de cantautores (3,82%), el country (3,18%), el flamenco (1,91%) el tango (0,64%) y el reggae (0,64%).[355] Junto a ellos, observamos también el seguimiento de músicos y grupos representativos de distintas variantes del pop y el rock (pop-rock contemporáneo, 1,91%; pop-rock italiano, 1,91%; rock argentino, 1,27%; punk, 1,27%; y rock 'n' roll, 0,64%) y de géneros afroamericanos posteriores al blues como el soul y el R&B contemporáneo (3,18%) y el hip hop (0,64%), asociados en la muestra al cantante Sergio Fernández. Si bien los datos cuantitativos sobre apropiación musical son orientativos y deben tomarse con cierta cautela (pues suponen una muestra reducida de la escena de blues en Madrid), el análisis de estos listados nos permite confirmar, explorar y desentrañar el espectro relativamente amplio de escenas, géneros y estilos que han marcado los procesos de apropiación musical del blues de participantes de referencia.

Además de las influencias mediatizadas y de su inevitable interrelación con ciertas influencias y puntos de encuentro presenciales (hogar, tiendas de discos, billares, encuentros amistosos, etc.), los contextos de apropiación de los músicos de blues madrileños albergan influencias presenciales decisivas relacionadas con otros músicos de la escena. Consideremos los discursos de Ñaco Goñi y de Fede Aguado, que atribuyen un gran valor a la interacción con otros jóvenes músicos que aportaron conocimientos específicos muy valiosos en su incipiente

[355] Las comparaciones entre el blues y el flamenco son relativamente habituales en la escena de blues madrileña, especialmente en las interacciones con participantes interesados en las dos tradiciones, en sus semejanzas y diálogos. Entre ellos encontramos a Jorge Biancotti y a Jorge "Raspa" García, que participaron en un coloquio sobre la relación entre el flamenco y el blues organizado por la Sociedad de Blues de Madrid (SBM, 15/05/2014). Además, Ñaco Goñi (2010b) ha comparado el blues tradicional y el cante jondo, afirmando que son "hermanos gemelos" con un "espíritu" y una fuerza expresiva común. Véase una discusión académica en Frías (2004).

formación *bluesera*. Goñi (2010a) recordó a Héctor el Rocker, un chico de su barrio (Prosperidad) que más tarde se convertiría en su cuñado,[356] y que le enseñó con qué tipo de armónica debía tocar para obtener los sonidos propios del blues:

> Un día iba andando por la calle cuando escuché una armónica de blues sonando por los alrededores; tras reponerme del vuelco que me dio el corazón, vi al tipo que la soplaba, era un chico que tendría unos 18 o 20 años. (…) Hacía *bending*[357] y todo, fui lanzado a por él y le dije: "Tío, tío, por favor, enséñame esa armónica ¿es de blues, verdad? Llevo por lo menos 3 meses tratando de saber cuáles son las que se usan". Me miró sonriendo y me dijo a la vez que me la alargaba: "Es una *Blues Harp* en La, es la que usa el armonicista de Mermelada [Javier Encinas, el 'Moro'] en 'Coge el tren', sóplala si quieres" (Goñi, 2010a).

El sorprendente y revelador encuentro con Héctor el Rocker ilustra la falta de información general para acceder al blues en ese momento, así como la emoción y satisfacción del que, pese a las dificultades, logra avanzar en el camino. Asimismo, establece una relación entre el aprendizaje de Goñi y Javier Encinas, un referente de la armónica de blues y rock en Madrid. No obstante, a pesar de la cercanía física, Goñi aprendió principalmente a través de las grabaciones de Javier Encinas con el grupo Mermelada: "Cuando empecé a chapurrear con la armónica, uno de mis grupos favoritos eran los Mermelada y uno de mis discos favoritos era su *Coge el Tren* del cual me saqué todos los solos" (Goñi, 2006). Así, como sucedía en el caso de Tonky, ciertos discos decisivos, en conjunción con la práctica de la interpretación instrumental, constituyen las principales herramientas de trabajo.

Por su parte, Fede Aguado inscribió su apropiación inicial del blues en un contexto de socialización juvenil e interés común por la música popular de origen anglosajón; proceso en el que enfatiza el valor de descubrir la escala de blues a nivel práctico:

> Era el año 1980 y éramos unos cuantos compañeros de instituto. Todos éramos fans de Beatles, así que empezamos por ahí. Yo era solamente cantante y éramos muy malos todos. Uno tenía un sitio donde ensayar y tocábamos algunos temas propios. Más tarde, alguien nos enseñó una escala de blues y flipamos. Era el amigo de la hermana mayor de uno de nosotros. Yo no tocaba la guitarra entonces, pero me apunté el cifrado en un papel y luego me ha servido de mucho, la verdad. Ahí empezó mi periplo (E.P.p.23).

Su testimonio remarca la importancia de la música y el encuentro grupal en la construcción práctica de la identidad juvenil. Incide en la influencia de los hermanos y hermanas mayores como fuentes directas e indirectas de conocimientos musicales percibidos como cercanos y/o potencialmente propios (a menudo en contraste con la música asociada a la generación de sus padres). La referencia inicial a The Beatles remite, de nuevo, a la centralidad de los grupos de pop-rock británicos, y el descubrimiento de la escala de blues supone un punto de inflexión para adentrarse en el universo del lenguaje musical. En este sentido, como en el caso de Goñi, las influencias presenciales resultan fundamentales en el aprendizaje de recursos o técnicas básicas

[356] Goñi (2010a) narró el encuentro con Héctor y destacó las habilidades musicales de Elvia Aguilar: "Un día subí a casa de 'el Rocker' y me presentó a su hermana que era Elvia, una mujer que tiene oído cuasi absoluto. Me ha enseñado mucho y ha educado mi oído. Como músico la debo mucho, el "Harmónica Rag" [Chuck Darling, 1929] lo saqué casi por una apuesta. (…) Bueno, nos enamoramos y hemos sido pareja de hecho ([los músicos] Marcos Coll y Adrián Costa fueron los testigos) durante 25 años y tenemos en común la mejor de las hijas".

[357] Los *bendings* (literalmente "dobladuras") son inflexiones y estiramientos de la afinación de las notas, que se emplean como recursos expresivos en la interpretación y que son muy característicos del blues.

del género, que eran tan necesarias la formación instrumental como ampliamente desconocidas. Sin embargo, mientras Goñi destaca el trabajo de imitación-reproducción de solos de un músico geográficamente cercano a través de la mediación del disco, Aguado introduce el hecho de interpretar canciones propias –a pesar de ser técnicamente "muy malos"– y se refiere más libremente al impacto transformador de descubrir y aprender la escala de blues.

De esta manera, si bien las influencias mediatizadas se revelan como indispensables, particularmente en el momento de la apropiación inicial del blues (en el paso de la ignorancia al conocimiento sobre el género), las influencias presenciales de músicos locales o de gira se hacen crecientemente más relevantes, sobre todo en relación con el aprendizaje instrumental, la interpretación grupal y la disposición y actitud escénica. Por ello, tras completar su particular listado de discos (en su caso todos de grupos extranjeros), J.b. Boni quiso incidir en la profunda influencia ejercida por los músicos de la escena madrileña con los que comparte experiencias musicales presenciales con regularidad: "Una cosa... Si algo también me ha influenciado y es mi principal influencia hoy en día son los músicos y bandas que he visto y sigo viendo a diario en los garitos. Ellos son tan importantes como cualquiera de los discos que he puesto arriba, y es un gustazo que siga siendo así" (*Facebook*, 09/10/2014). También David Gwynn (músico californiano residente en Madrid) quiso resaltar la importancia de la observación de músicos a los que poder ver "muy de cerca y repetidamente, sobre todo si llegas a poder conocerles un poco", señalando que este seguimiento permite al músico emergente "normalizar y encajar toda la cuestión de lo personal, lo profesional [y de] hasta qué punto [importa] la parte técnica. Porque en un disco de estudio nunca se sabe lo que hay detrás" (E.P.p.33).

La construcción colectiva de una escena musical a lo largo del tiempo permite y favorece este tipo de encuentros cotidianos, de manera que los participantes desarrollan y potencian vínculos, conocimientos y prácticas comunes. En ese proceso, el aprendizaje informal en torno a la experiencia de la música en vivo, la interpretación en *jam sessions* y la participación en "blues bands" experimentadas como Tonky Blues Band y/o Ñaco Goñi y los Bluescavidas, entre otras, van contribuyendo a la creación de una escuela (de estilo, repertorio, actitud escénica, etc.) en el seno de la escena. Así, entre otros ejemplos, el armonicista Osi Martínez habló de la influencia ejercida por Ñaco Goñi, cuyo estilo observó detenidamente y estudió durante una fase de su carrera: "Me lo grababa, me lo llevaba a mi casa y lo estudiaba. Porque lo tenía ahí en La Coquette, que menos que ir allí a verle. Las notas las mima, las cuida. El toque de Ñaco es así, como el de Sonny Boy Williamson, de darle matices a cada nota. Es un armonicista completísimo" (E.P.p.28). Por su parte, el cantante-guitarrista Xulián Freire (Santiago de Compostela, 1976) –pareja musical de Ñaco durante unos años– señaló que él aprendió tanto de Ñaco como de Osi y que reconoce cierta "escuela" musical en el blues madrileño, al que atribuye ciertos rasgos como el predominio del ritmo *shuffle*, el uso de ciertas estructuras "clásicas" –empleadas en "muchas canciones" de Fede Aguado– y "un cierto aire macarrilla", relacionado con el carácter de la ciudad y sus habitantes (E.P.p.24). Fernando Jiménez también se refirió a ideas similares cuando asoció la escena a "un rollo golfo difícil de explicar si no se ha vivido esto en el tiempo, donde caben todos los estilos de blues, pero que gracias a sitios como La Coquette, terminan por cuajar y tomar entidad al mezclarse con distintos músicos, publicos, etc." (E.C.onl.13).

Es decir, que la inmersión en una escena musical especializada como la del blues en Madrid implica la observación e interacción dialógica con participantes veteranos y jóvenes con los que se desarrollan complejos vínculos, conocimientos y valores compartidos (también en

disputa). Así, podemos destacar el modo en que la propia dinámica de los músicos y la escena ha hecho que músicos de blues afroamericanos como Luther Snake Boy Johnson (1934-1976) y Snooks Eaglin (1936-2009), entre otros, desconocidos para el público no-especializado y para parte del especializado, ocupen un lugar de referencia en la escena como figuras inspiradoras que informan el estilo, la interpretación y el diálogo cotidiano de músicos locales. Phineas Sánchez, que incluyó a Johnson en el listado de discos decisivos y que participó en una banda tributo a él, lo describió como "una revolución" (*Facebook*, 13/10/2014); y Javi Suárez, que también lo destacó, incidió en el "sonido sucio" y en "esa voz" de Johnson ("¡Brutal!"), explicando que lo descubrió gracias a Tonky de la Peña (*Facebook*, 08/10/2014).[358] En este proceso, la propia escena de blues y su reproducción cotidiana en los locales de la ciudad se convierte en una parte fundamental y decisiva del contexto de apropiación, contribuyendo gradualmente a naturalizar la interpretación del blues en Madrid.

Por ello, al hablar de su relación con el blues y de la interpretación musical en Madrid, el joven bajista Mario de la Calle (Madrid, 1991; Youthness, Stevie Zee Band) se refirió a la escena de música en vivo como un contexto naturalizado para el blues –replicando discursivamente la idea tradicionalmente asentada de Madrid como un lugar alejado de la tradición del género: "Yo creo que el blues más que elegir[lo] se descubre… Empiezas a descubrir qué es un poco la música, acabas yendo de *jam* en *jam* y lo primero que encuentras es el blues. Entonces no puedo decir que escogiera sino más bien que él me escogió" (Bravo, del Castillo y Castaño, 2014). Mario habló del estudio de la música popular y de su participación habitual en *jam sessions*, donde destaca el protagonismo del blues. Se refirió a la presencia consolidada del blues en la escena madrileña de música en vivo, al estatuto consolidado de "grandes capos" del "circuito" como José Luis Pardo (Buenos Aires, 1981), Tonky de la Peña (Madrid, 1957) y Ñaco Goñi (Madrid, 1967), y a las dificultades de "hacerse un hueco" y destacar debido a "la gran calidad y el gran número de músicos que hay" (Bravo, del Castillo y Castaño, 2014). En efecto, planteó un giro discursivo de gran interés en torno al vínculo entre el blues y la escena madrileña, marcado por los cambios generacionales y la presencia gradualmente naturalizada del género en el espacio urbano. No obstante, su uso de la idea tradicional de que no fue él quien eligió al blues sino el blues quien le eligió a él resulta llamativa y controvertida en relación al contexto de apropiación, puesto que ese discurso está generalmente vinculado a los músicos afroamericanos y a sus condiciones de vida (frecuentemente ubicadas en el mundo segregado de *Jim Crow*).

5.2.3. Trayectorias de apropiación de la escena de blues en Austin

Los desplazamientos migratorios de Blues Boy Hubbard y Dr. James Polk a Austin marcaron un punto de inflexión fundamental en sus respectivas trayectorias de apropiación. Hubbard se trasladó a Austin en 1955 para trabajar como mecánico aéreo en la base militar de Bergstrom y James Polk se instaló en Austin en 1959, cuando inició sus estudios sobre

[358] Junto a Edu Manazas (Madrid, 1974), Marcos Coll (Madrid, 1976), Oskar González (Madrid, 1970) y Pino Sambataro (Sicilia, 1956), Phineas formó parte de una banda tributo a Luther Snakeboy Johnson en 2014. Además de actuar en Madrid y en distintas partes de España, el grupo actuó en Alemania y Polonia. Otros grupos como Tonky Blues Band y Madrid Blues Ghetto han interpretado canciones de Johnson como "Get Down to the Nitty Gritty" y "Woman Don't Lie" –que ha sido cantada localmente por Edu Manazas y por Quique Gómez (Madrid, 1977). El armonicista y cantante-guitarrista Paul Oscher (Nueva York, 1950; residente en Austin) coincidió con Johnson en la banda de Muddy Waters; insistió en que era "una serpiente" y que le gustaba que le llamasen Luther Georgia Boy Snake Johnson (E.P.p.20).

educación musical en la universidad afroamericana Huston-Tillotson College (hoy Huston-Tillotson University), situada en el este de la ciudad. Pronto se convirtieron en músicos de referencia en la escena negra de East Austin y contribuyeron decisivamente a la difusión de la cultura afroamericana en la ciudad, al impulso de los diálogos interculturales entre blancos y negros, y también a la construcción de la escena folk-psicodélica y de la escena de Antone's.



Blues Boy Hubbard (con la guitarra) & The Jets en Charlie's Playhouse
(Foto: Hubbard/Diverse Arts)

La prolongada carrera musical de Blues Boy Hubbard en Austin ha estado íntimamente vinculada a su extensa, fraternal y mutuamente beneficiosa asociación con el empresario afroamericano Charlie Gilden, propietario de los clubs Charlie's Playhouse (1955-1970) y Ernie's Chicken Shack (1960-1979). Durante varias décadas, el grupo Blues Boy Hubbard & The Jets ejerció de banda base en ambos locales, convirtiéndose en uno de los principales representantes de la escena y del estilo de blues urbano propio de Texas.[359] Reconociéndose en una situación de dependencia mutua entre músico-líder de banda y dueño de club, Hubbard y Gilden desarrollaron una estrecha colaboración que les garantizó estabilidad en el trabajo y el negocio musical, así como en sus experiencias vitales. Así, teniendo un salario semanal, que aumentó con las contrataciones por parte de las fraternidades universitarias y con las actuaciones junto a músicos afroamericanos de gira (como Bobby Bland, Junior Parker, Freddie King y Ike & Tina Turner; E.P.p.15), Hubbard pudo ganarse la vida como músico de blues sin necesidad de pelear para conseguir bolos, ni de viajar constantemente o llevar un estilo de vida (forzosamente) itinerante. Empezó actuando en East Austin con una formación de trío (él al piano; guitarra y batería) reminiscente de músicos texanos como Johnny Moore, Oscar Moore y Charles Brown, representativos de la hibridación entre el blues y el jazz (*Ibíd*.). Posteriormente, Gilden le dijo que necesitaba a una banda de blues en su club porque atraía a más gente que una de jazz (como la que tenía contratada). Entonces decidió comprarse un par de guitarras (*stratocaster*, $299; *telecaster*, $199) y formar una banda a cuarteto con guitarra, bajo, piano y

[359] Por su emergencia y protagonismo en el periodo de posguerra tras la Segunda Guerra Mundial, Hubbard ha sido considerado el heredero de T.D. Bell (Austin's East End Cultural Heritage District, s.f.).

batería, a la que se incorporaban distintos saxofonistas y trompetistas: "todo eso hizo que el grupo sonase más potente, con más ritmo", puntualizó (*Ibíd*.).[360]

En consonancia con las influencias musicales *blueseras* señaladas en su contexto de apropiación, Hubbard explicó el estilo de la banda aludiendo a las influencias radiofónicas y discográficas del blues urbano y el rhythm & blues: "la música que tocábamos era la misma que están tocando ahora, lo que ponían en la radio. Tenían a Bobby Bland, Hank Ballard & the Midnighters, Junior Parker, Little Richard… Ése era principalmente el rollo del blues entonces" (*Ibíd*.). Ciertamente, con la excepción con Hank Ballard, los músicos citados por Hubbard mantienen una importancia central en el blues de Texas y en la escena contemporánea de blues urbano, puesto que contribuyeron a establecer el canon que continúa (re)interpretándose a día de hoy en distintos lugares del mundo. Los músicos veteranos de Austin participaron de ese momento histórico por localización geográfica, generación y cultura, y podemos considerarlos seguidores y creadores partícipes de esa escuela musical de referencia, el blues urbano de Texas. Sin embargo, si bien Hubbard se identifica y es identificado principalmente con el blues, expresó opiniones comparativas sobre el blues y el jazz en las que situó a guitarristas de jazz por encima de guitarristas de blues (lo cual resultaría problemático para músicos de la escena de blues madrileña):

> Si te fijas en la mayoría de guitarristas de blues, no son tan buenos como un guitarrista de jazz. En otras palabras, George Benson es súper bueno, Wes Montgomery es súper bueno, pero Freddie King y Albert Collins no son del mismo tipo de súper buenos. (…) Freddie King, con el que he tocado muchas veces, toca muy bien la guitarra de blues. B.B. King es diferente. Se queda en una cuerda y llora ahí toda la noche; Freddie va más rápido y recorre toda la guitarra. Pero nadie toca el tipo de notas que George Benson, Wes Montgomery y esos tipos están tocando (E.P.p.15).

Frente a la mayor familiaridad con músicos de blues de referencia (con los que ha compartido escenario), Hubbard incidió en la diferente elección de notas por parte de músicos de jazz de referencia y atribuyó a la interpretación del jazz una mayor dificultad y sofisticación, transmitiendo la idea de que su aprendizaje instrumental supone ir un paso más allá.

Los testimonios de W.C. Clark y de la bajista Debbi Graham, una "Jet" junto a su marido Scott entre 1995 y 2005, aportan más información sobre el tipo de apropiación de Hubbard. Clark explicó que, durante el tiempo que tocó con Hubbard, el repertorio del grupo incluía canciones de varios géneros (soul; blues; jazz; pop rock), lo cual favoreció su aprendizaje y eclecticismo (E.P.p.2). Por su parte, Debbi explicó que, aunque ella y su marido estaban familiarizados con la música y el repertorio antes de entrar en la banda, tuvieron que pasar una fase de adaptación porque Hubbard toca "una bonita mezcla de estilos" y no interpreta el "blues de pre-guerra" (registrado aproximadamente entre 1920 y 1939) en el que ellos "andaban metidos" (E.P.onl.5). De este modo, al asociarse con el tipo de blues más tradicional y diferenciarlo del blues urbano con el que está identificado Hubbard, su caso refuerza la idea de que el público especializado blanco (que generalmente apropia el blues desde una posición más distanciada que los afroamericanos) tiende a desarrollar una apropiación más "purista" que los músicos afroamericanos, que en este caso ilustran la pertenencia musical e histórica a una

[360] Esta evolución en la formación es representativa de la apuesta decidida por un blues urbano más potente, moderno y con mayor protagonismo de la guitarra (que sucede al piano como instrumento dominante). Entre los miembros de la banda, encontramos a los trompetistas Pat Patterson y Donald Duck Jennings, al cantante-bajista James Kuykendahl, al cantante Gerald Blocker y a los bateristas Charles Shaw y William Fagan.

escuela y cultura particular (blues urbano de posguerra), generalmente diferenciada del contexto rural (si bien en diálogo con esta tradición).

A lo largo de su carrera como líder de The Jets y de The Texas Eastside Kings, Hubbard ha aplicado una metodología común para garantizar la calidad de las interpretaciones grupales: tomar como referencia principal la grabación discográfica y aprenderla escrupulosamente –una práctica que remite a su apropiación musical siendo niño y escuchando la radio disciplinadamente.

> [Blues Boy Hubbard & The Jets] sonábamos como el disco. De hecho, algunos chicos de la Universidad de Texas se acercaban al escenario y decían: "¿Cómo conseguís sonar tan parecido al disco?" Entonces el bajista o alguien decía: "Él [Hubbard] enseña a cada uno sus partes [musicales]" [risas]. Así todo sale del mismo modo. No es como si voy a casa y me la aprendo a mi manera y tú vas a casa y la aprendes a tu manera (…). Todo el mundo lo hacía como yo quería y eso era exactamente como en el disco –cada instrumento, cada parte de vientos. Eso es lo que nos hacía sonar bien and estábamos unidos como un equipo de futbol americano, ésa es la forma en la que hacía que la banda funcionase (E.P.p.15).

Hubbard considera que el estudio y la fidelidad a las grabaciones discográficas (a los textos musicales) de referencia es uno de los "secretos" de su éxito en Charlie's Playhouse y entre el público universitario blanco.[361] En consecuencia, ha empleado el disco como una herramienta de trabajo a lo largo de toda su trayectoria de apropiación hasta la fecha, tanto para el aprendizaje y la práctica individual (de un modo similar a los ejemplos de Madrid) como, sobre todo, en relación dialógica con sus compañeros musicales.

El testimonio de la bajista blanca Debbi Graham (única mujer del grupo) confirma la cuestión, ya que incidió en la importancia del proceso de escucha al trabajar con Hubbard; un ejercicio constante que ampliaba su conocimiento compartido y les preparaba para la interpretación grupal en vivo (incuso aprendían canciones que no iban a tocar en directo):

> [Mi marido Scott y yo] escuchábamos discos y cintas, y practicábamos hasta que Hubbard venía a casa. Entonces lo repasábamos. Nunca utilizó una lista de canciones (*setlist*) para los conciertos. Simplemente empezaba una canción y los demás entrábamos enseguida. Nos fundíamos con fluidez, teníamos una especie de telepatía y todo el mundo conectaba bien (E.P.onl.5).[362]

Su discurso permite apreciar claramente el estrecho vínculo entre la escucha musical y la interpretación en vivo; el modo en que la primera actúa como impulsora de la segunda,

[361] Cabe citar a Johnny Williams, un músico blanco que llegó a la Universidad de Texas a estudiar derecho y que encontró en Hubbard un mentor y una influencia decisiva: "The Jets eran la banda residente en Charlie's Playhouse (…), donde todo el mundo iba a bailar. (…) Me parecían increíbles, prácticamente veneraba a H.L. [Hubbard]" (Whatman, 2006). Las actuaciones de Hubbard le introdujeron al órgano Hammond B-3, que todavía es su instrumento preferido junto al piano. Además, contó que cuando Hubbard terminaba de tocar solían ir a comer carne barbacoa y a escuchar música, y que éste le daba clases informales de guitarra "hasta que salía el sol" (*Ibíd.*).

[362] Preguntada por la experiencia de ser la única mujer en la banda, Graham declaró: "¡Estoy orgullosa de haber sido la bajista de una banda así, especialmente siendo una mujer! En la banda era simplemente uno más" (E.P.onl.5). Añadió que "no tuvo problemas", exceptuando las habituales sorpresas de gente que no esperaba ver a "alguien como [ella]" (mujer blanca) en el escenario; y contó que Hubbard debe utilizarla como ejemplo en su banda: "Estoy segura de que me ha convertido en una leyenda misteriosa y mítica para esos pobres tíos" (*Ibíd.*). No obstante, admitió que las miradas de ciertos músicos-observadores resultaban intimidantes: "A veces uno de ellos, como Bill Campbell, se quedaba de pie al lado de la puerta de donde tocábamos para vernos. ¡Era intimidante! Nunca tuve ningún *feedback*" (*Ibíd.*).

iniciando un ciclo de retroalimentación dinámico, variable y extenso en el tiempo. También apunta al modo en que los músicos de blues aspiran a desarrollar un diálogo intramusical fluido y naturalizado a partir del afianzamiento del conocimiento común ("una especie de telepatía").



El veterano *bluesman* Henry "Blues Boy" Hubbard (Foto: Todd V. Wolfson)

Inicialmente, la apropiación del jazz de James Polk estuvo necesariamente vinculada al disco, lo cual confirma (junto a la alusión previa a Hubbard y Gilden) que el blues –en su forma urbana y marcadamente híbrida– era más popular que el jazz en Austin: "Empecé la universidad a finales de los 1950, así que la única forma que teníamos de aprender jazz era a través de los discos, escuchando lo que estaban haciendo los artistas en Nueva York porque no había lugares que trajesen a los músicos aquí abajo" (E.P.p.4). Es decir, que si bien Polk venía de un contexto de apropiación musical naturalizado en el que estaba rodeado de música (góspel, blues y rhythm & blues con influencias del jazz, principalmente), estaba alejado geográficamente del influyente jazz moderno que estaba desarrollándose en ciudades como Nueva York, Nueva Jersey, Los Ángeles y Kansas City. Preguntado por la numerosa migración de músicos texanos (y sureños en general) a ciudades del norte, así como por las escasas giras de bandas de jazz por el sur, Polk se refirió a dos motivos de peso: la historia de discriminación contra los afroamericanos y a la escasa remuneración económica por interpretar música (*Ibíd*.).

A mediados de los años 1960 ("cuando James Brown era realmente popular", apunta), Polk formó su propia banda, James Polk & The Brothers, que supuso una importante renovación tanto musical como sociocultural y política en la escena de Austin. Musicalmente, el grupo se definió por el diálogo y la hibridación entre distintos géneros de la tradición afroamericana: su estilo puede ser descrito como funk-jazz con cuerpo de blues y conciencia de jazz –con lo cual enfatizamos el dominio rítmico de un funk abierto, las estructuras y los recursos dialógicos propios del blues, y la apertura y dedicación a la improvisación característica del blues y el jazz. Incluyendo a una selección de músicos destacados de la escena, James Polk & The Brothers se convirtió en una especie de escuela musical y taller formativo para tocar soul, blues y jazz, análogo y reminiscente del grupo neoyorkino Art Blakey & The Jazz Messengers, en el que

Polk ejerció de mentor de algunos de sus compañeros (antes de que éstos desarrollaran carreras por su cuenta).[363]



James Polk (al saxo) y su banda The Brothers (Matthew Robinson a la derecha y Angela Strehli cantando) (Foto: Burton Wilson/Texas Music Museum)

Además del caso de W.C. Clark, cuya gratitud a Polk hemos apuntado en el apartado anterior, Matthew Robinson describió su estancia en el grupo como "una experiencia impresionante" (E.P.p.10), enriquecedora desde el punto de vista musical y de la disciplina grupal, y a la que atribuye buena parte de su influencia *jazzera* al interpretar blues:

> James Polk es un monstruo al teclado y ya está en mí. Cuando intento hacer algo, [la influencia] simplemente sale sola, realmente no estoy planeado hacerlo. No creo que sea algo malo, aunque quizás debería intentar hacer más blues. (…) Realmente no puedo hacer nada. Eso ha influido en mi foma de seguir estructuras y tocar acordes. Es lo que ha hecho que mi sonido sea como es (E.P.p.10).

Si bien su trayectoria ha llevado a Robinson a ser representativo de la figura del *bluesman* especializado, y él mismo admite que donde más "brilla" es como cantante-guitarrista en un blues lento e intenso ("*gutbucket, low down blues*"; donde más intensamente emplea el grito en la expresión cantada), su experiencia con James Polk & The Brothers y su predisposición ecléctica han hecho que el jazz forme parte de sus conocimientos y estilo. Lejos de permanecer oculta, la huella del jazz y de los ritmos soul/funk propios de "la era de James Brown" están claramente presentes en sus conciertos con "el colectivo de blues del lado este", dirigido por el bajista y productor cultural Harold McMillan (1957). The Eastside Blues Syndicate plantea una concepción amplia del blues, entendida desde una perspectiva cultural afroamericana ecléctica, en contacto con el jazz y el soul: "¿El resultado? ¿Una banda de soul? Sí. ¿Una banda de blues? Sí. ¿Un quinteto de jazz? Ciertamente. ¿Algo que has escuchado antes? Absolutamente no".[364]

[363] Entre los miembros de James Polk & The Brothers podemos destacar al trompetista Martin Banks, colaborador de referentes afroamericanos como Count Basie, Duke Ellington, Dizzy Gillespie y Ray Charles, entre otros; a W.C. Clark; Matthew Robinson; y a la cantante blanca Angela Strehli, generalmente asociada con la sub-escena de Antone's.

[364] Cita extraída de su perfil de *Facebook*: http://bit.ly/2JDXu2k [Consulta: 21/07/2017].

Así, frente a la visión de ciertos aficionados "puristas" de la escena madrileña y española (que consideran que el uso del nombre "blues" para una propuesta que no es exclusivamente de blues puede suponer un ejercicio de confusión), la agrupación de McMillan y Robinson favorece la hibridación e incorpora frecuentemente percusión adicional como las congas, combinando orgullosamente elementos del blues, el jazz y el soul y presentando su estilo como novedoso.[365]

En lo que respecta al componente sociocultural y políticamente innovador de James Polk & The Brothers, la banda se convirtió en una de las primeras "racialmente" integradas en Austin (ciertamente la más recordada en la escena de blues) y su nombre en una alusión a la unión y celebración comunitaria entre "hermanos" (tanto negros como blancos). No obstante, según la explicación de Polk, además de por la ausencia de prejuicios, la integración "racial" de su banda se produjo principalmente por motivos musicales. Cansado del aprendizaje a través del disco, Polk decidió ahorrar tiempo y escribir él mismo la música para el grupo, lo cual le llevó a reclutar a varios músicos blancos que sabían leer partituras:

> No había muchos músicos negros que pudiesen leer música. Tenía a unos cuantos, pero no demasiados. Así que mi opción fue buscar a alguien que pudiese leer música. Me encontré con unos tipos que habían terminado UT [Universidad de Texas en Austin] y que podían hacer justo eso. Lo único es que eran blancos. Así que dije: "bueno, ¿y qué?" Busco la mejor calidad. Descubrí que al hacer eso, podía meter mi banda en un montón de clubs blancos que no contrataban a bandas negras. Había muchos clubs contratando a bandas negras, pero lo más probable era que contratasen a mi banda antes porque tenía personal negro y blanco.
>
> Tuve a una joven llamada Angela Strehli, que es un referente en el rock 'n' roll. Yo le di su primer bolo. Solía ser profesora de inglés y decidió que quería cantar algo de blues. Ella amaba el blues así que le dije: "Eh, ¿por qué no? Intentémoslo". (…) John Reed era el guitarrista. Tocaba en una banda de country pero también quería tocar blues. (…) Y tenía también a Don Luppo, un tipo blanco que tocaba el bajo. El resto era tíos de por aquí, de esta zona [East Austin; Larry Townsend; Martin Banks; Don Shoaf; Aaron Littlefield Jr.; W.C. Clark; Matthew Robinson, etc.] (E.P.p.4).

Por una parte, resulta llamativo que, frente a la frecuente asociación entre música afroamericana e improvisación, espontaneidad y naturalidad, la búsqueda de "calidad musical" por parte de Polk remitiese (no exclusivamente) a la práctica de leer partituras. Siendo un conocimiento relativamente infrecuente entre los músicos afroamericanos de East Austin, Polk decidió incorporar a ciertos músicos blancos, asociados al mundo universitario de UT y deseosos de tocar blues, que veían en su proyecto un contexto naturalizado para la interpretación del género. Lejos de resultar perjudicial (pues podría haberse producido un rechazo enérgico a la política de la banda), la mezcla étnica y "racial" de James Polk & The Brothers les situó en un innovador y original punto intermedio entre las bandas blancas y las negras, ampliando sus oportunidades laborales. La banda actuó en distintos lugares de Austin y estuvo principalmente asociada a la escena de East Austin y a la escena folk-psicodélica (donde Polk encontró un espacio enriquecedor para el diálogo intercultural y la hibridación musical). Además, realizaron actuaciones en otras partes de Texas y de EE.UU., viajando conjuntamente en un autobús privado y contribuyendo a derruir las barreras "raciales" de *Jim Crow*: "Compré

[365] Consideremos el concierto ofrecido en The Skylark Lounge el 10 de marzo de 2016. El repertorio combinó canciones del repertorio del blues urbano como "You're Gonna Miss Me" (Tampa Red, 1942), "Next Time You See Me" (Junior Parker, 1958), "Mr. Pawnbrowker" (B.B. King, 1961), "The Blues is Alright" (Little Milton, 1982) y "Too Many Dirty Dishes" (Albert Collins, 1986), con pasajes instrumentales reminiscentes del soul-jazz de mediados de los años 1960 y principios de los 1970, que recordaron artistas de soul como Curtis Maylfield y Donny Hathaway.

un autobús escolar antiguo con el que solíamos viajar. (…) Todos los autobuses escolares eran amarillos (…) así que lo pinté de verde y blanco. Viajábamos por ahí. Contratamos a un conductor para no tener que conducir. Fue muy divertido, tío" (E.P.p.4).

Entre 1978 y 1985, Polk se mudó a Los Ángeles para ejercer de organista, pianista, compositor, arreglista y director de orquesta del legendario Ray Charles, un nuevo y prestigioso mentor con el que giró y grabó discos.[366] De Ray aprendió mucho sobre distintas cuestiones musicales (composición, orquestación, técnica de sonido etc.) y extra-musicales: "Era un gran arreglista, un gran orquestador y un gran creador de música. Fue una gran experiencia de aprendizaje para mí. [Él] trabajaba duro, tío. Y aprendí mucho sobre las personas ciegas. Lo único que Ray Charles no podía hacer era ver. Podía hacer todo lo demás, todo" (*Ibíd*.). Además, Polk se apropió de una de las célebres ideas atribuidas a Ray Charles sobre la clasificación y el valor de la música: "sólo hay dos tipos de música en lo que a mí respecta: buena y mala" (Neal, 2003). "Es simple", explicó (E.P.p.4), "es buena si lo haces correctamente. Si lo haces equivocadamente es mala". Frente a interpretaciones fijas o esencialistas (donde unas músicas aparecen como inherentemente "buenas" o "malas"), tanto Charles como Polk incidieron en la centralidad del *groove* y en la calidad de la interpretación (más allá del género o subgénero).[367]

Recientemente, Dr. James Polk se ha incorporado a la banda del joven y consolidado saxofonista de jazz Elias Haslanger (Austin, 1969), con el que ha grabado los discos *Church on Monday* (2012) y *Live at the Gallery* (2014). Tratándose de un proyecto centrado en el hard bop y el soul-jazz de mediados de siglo XX (subgéneros con los que Polk ha sido asociado durante su carrera), Haslanger (2014) considera que Polk es su "vínculo directo con esta gran tradición" y destaca de él tres aspectos básicos para esta discusión: la prevalencia del *groove* grupal por encima de la exhibición solista; la interpretación habitual del blues desde perspectivas *jazzísticas* ("no puedes dejar pasar un pase sin tocar el blues"); y su capacidad para "desafiar etiquetas musicales" a través de la hibridación naturalizada entre góspel, soul, blues, jazz y rhythm & blues (Buchholz, 2012). Si bien Haslanger ve en este último rasgo una característica propia de la escena musical de Austin (*Ibíd*.), concuerda con el proceso de formación de Polk y con el estilo de Ray Charles; trascienden la identificación unívoca con un género y muestran en su lugar una capacidad única para combinarlos.[368] No obstante, el propio Polk –que a los 12

[366] Polk participó en los discos: *Ain't It So* (1979), *Brother Ray Is At It Again* (1980), *Wish You Were Here Tonight* (1983) y *The Spirit of Christmas* (1985). Fue nominado a dos premios *Grammy*.

[367] Empleado por músicos de blues, soul y hip-hop, entre otros, el término *groove* alude a una cualidad musical esencialmente rítmica, basada en una repetición constante con matices y variaciones, que se desarrolla como proceso en la interpretación e interacción musical (Abel, 2014; Hytönen-Ng, 2013; Keil, 2001, 2010). Ray Charles explicó que se trata de entrar en el "*groove*" de lo que la música está "dictando" o demandando, y de seguir la dirección ahí planteada (asociada a géneros y tradiciones): "Si está dictando sonidos country, ahí es a donde voy. Si está dictando jazz, ahí es donde voy. Si está dictando blues, ahí es donde voy. En otras palabras, sigo el camino de la música" (Neal, 2003). Polk mencionó dos de sus lemas: "KISS", que significa "mantenlo sencillo, estúpido", y "No abandones el *groove*": "haz que la música tenga *groove* y que alguien se sienta bien al escucharla. La forma de conseguirlo: tocas correctamente, te metes en ello, te aseguras de que sea técnicamente correcto… Va a estar bien o va a estar mal" (E.P.p.4).

[368] El baterista del grupo, Scott Laningham, describió a Polk como un mentor y un guía durante décadas, señalando que su "talento musical espíritu y *storytelling* elevan cualquier ambiente en el que entra" (*Facebook*, 23/04/2013). Asimismo, le situó simbólicamente junto algunas de las grandes figuras de la escena de Austin: "Si hay justicia equitativa en el mundo del arte, que no la hay, Dr. Polk tendrá una estatua en Austin algún día y un lugar de honor junto a Willie [Nelson] y Stevie Ray [Vaughan]" (*Ibíd*.).

años ya tocaba piano blues con una banda de Corpus Christi (Buchholz, 2012)– explica que "todo vino del blues" (E.P.p.4).



James Polk en la sesiones de "Church on Monday", The Continental Gallery
(Foto: Elias Haslanger, 08/12/2014)

Para seguir examinando las distintas formas de apropiación musical y sus asociaciones con el eclecticismo estilístico, la especialización y el "purismo", podemos preguntarnos por las opiniones, el gusto y/o la tolerancia respecto a otros géneros populares. Hemos constatado el estrecho vínculo entre blues, jazz y soul en la cultura e interpretación musical afroamericana, y también cabe preguntarse por la relación con el hip hop, un género dominante en la música afroamericana y el mercado *mainstream*. El único músico entrevistado que se refirió negativamente al hip hop fue el cantante-armonicista afroamericano Mike Milligan, que mostró un enérgico rechazo: "Con respecto a la música, creo que el hip hop es lo peor que le ha pasado a mi gente. Han olvidado su historia. No piensan en su historia y olvidan de donde vienen todas esas cosas" (E.P.p.7). Aunque no profundizó, podemos inferir que en su crítica al hip hop *mainstream* se encuentra un rechazo al individualismo exacerbado, la búsqueda de la fama como objetivo y la pérdida de valores y respeto por el legado musical tradicional. En claro contraste, el trompetista Jeff Lofton (1967), principalmente asociado al jazz, quiso destacar la conexión estilística entre el hip hop y los géneros más tradicionales de la música afroamericana:

> No son solo las letras. Se trata del ritmo, del estilo, del *flow*…[369] de la conexión rítmica, de la llamada y respuesta. Esos son elementos propios de la improvisación. (…) ¿Qué es el *freestyle* sino una forma de improvisación? Es improvisación sobre un ritmo. Es el mismo concepto musical (E.P.p.8).

Además de incidir en la improvisación y el ritmo como elementos constitutivos de la tradición afroamericana, Lofton puso en valor el concepto ecléctico e híbrido de "jazz fusion" y se refirió a la importancia de tener "conciencia" y saber conjugar la letra, el ritmo y el *flow* (*Ibíd*.). Por último, incidió en que el tipo de jazz que incorpora influencias del hip hop tiende a tener un

[369] El término "*flow*" alude a una cualidad de fluidez interpretativa, continuidad solista y rítmica, marcada por la concentración y la inmersión en la música interpretada. Véase Hytönen-Ng (2013).

ritmo funk más orientado a James Brown (como James Polk & The Brothers) que al ritmo swing (tradicionalmente asociado al jazz).

Junto a las posiciones polarizadas de Milligan y Lofton encontramos casos como los de la cantante Lavelle White (Mississippi, 1929), Matthew Robinson (Austin, 1948) y Birdlegg (Pensilvania, 1947). Frecuentemente asociada a la figura de "reina del blues", Miss Lavelle se ha mostrado reticente a ser identificada únicamente con el blues, señalando que canta blues, rhythm & blues, espirituales, soul, funk, jazz, country y un poco de rap (E.P.p.17; Hudson, 2007; Blackstock, 2017); reivindicando su eclecticismo e individualidad frente a aquellos que "hacen blues toda la noche" (E.P.p.17).[370] Robinson (E.P.p.10) valoró positivamente la interpretación juvenil de nuevas músicas e, incluso, señaló que le gustaba el rap y que rapearía si supiese, añadiendo que en el pasado ya hubo reacciones negativas a otros bailes y géneros como el charlestón y el rock 'n' roll. Birdlegg, que se identifica plenamente con el blues –si bien incorpora influencias representativas del soul/funk–, mostró una clara distancia respecto al hip hop (sobre todo por las diferentes estrategias narrativas empleadas), pero explicó que no habla mal del rap porque se acuerda de los días del rock 'n' roll, cuando los predicadores (incluyendo una de sus abuelas) lo asociaron "con un complot comunista" y "con la música del diablo" (Tomko, 2013: 22). Es decir, establecen un paralelismo histórico, entienden el hip hop desde una perspectiva afroamericana y generacional e, implícitamente, abogan por una visión plural (alejada de su identificación unívoca con el modelo más comercial y *gansgta*).



El cantante-guitarrista Gary Clark Jr. (Foto: Jonathan Mannion, *Wax Poetics*, 2015)

De los músicos más jóvenes cabe mencionar a Russell Lee (Houston, 1980), baterista de blues y productor de hip hop; y a Gary Clark Jr. (Austin, 1984), cuya influencia del hip hop (sin

[370] Miss Lavelle fue especialmente directa en Hudson (2007: 148-149): "Escucha. Quiero explicar algo a todos. ¡No soy una cantante de blues! Canto blues porque es lo que la gente quiere. También canto funk, soul, country y espirituales. (…) Cuando grabé para [Don] Robey era rhythm & blues. Cuando grabé para Antone's querían blues. Fui a tocar al Kingston Mines [Chicago]; querían blues. (…) Conmigo, es funk, soul, blues, jazz y un poco de rap". Además, refiriéndose a su interpretación de "Today I Started Loving You Again", del cantante de country Merle Haggard, Lavelle señaló que coge canciones de country y las convierte en música soul (Blackstock, 2017).

rap como tal) es palpable en su disco *The Story of Sonny Boy Slim* (2015). Entre otras, la primera canción, "The Healing", muestra el modo en que Clark ha sabido hibridar influencias tradicionales del góspel y el blues con elementos propios del hip hop: "Pienso a veces que me gustaría romper mano como productor de hip hop", admitió Clark (Gonzales, 2015: 49). Además, insistió en la importancia de reflexionar sobre el sentido de la música, que para él cumple un papel curativo y sanador (en consonancia con las tradiciones del blues y el góspel):

> Quería que "The Healing" tuviese una sensación de peligro, pero también quería decir algo sobre la música; quiero decir, la toco todo el día, pero ¿qué significa realmente? Para mí es curación. La música cambió mi vida. Si no hubiese pillado la guitarra, no sé qué estaría haciendo. Creo que estaría muy perdido (Gonzales, 2015: 49).

Clark apuntó hacia el componente espiritual de la canción y evidenció el modo en que las experiencias de apropiación pasadas (donde lo religioso y secular se solapan) constituyen una parte fundamental de su enciclopedia e identidad musical. Habiéndose formado en la escena de blues de Austin y estando particularmente asociado a la (sub)escena de Antone's, Gary Clark Jr. ha trascendido esta adscripción tanto desde una perspectiva estilística como en términos de éxito comercial (grabaciones en Los Ángeles, actuaciones en Nueva York, nivel de fama, etc.): "Cuando *Rolling Stone* me llamó 'El Elegido', fue atemorizante e inspirador al mismo tiempo (…) Pero siempre he querido ser capaz de salir de Austin y tocar música a nivel nacional e internacional" (*Ibíd*.: 46).

Este proceso clave de su trayectoria de apropiación, en el que ha trascendido su contexto local, urbano y regional sin dejar de reivindicarlo, ha estado vinculado a una tensión o, incluso, un dilema artístico y estilístico en el que, por una parte, Clark quería mantener su reputación como artista de blues en Austin y, por otra, no quería dejar de ser fiel a sí mismo (*Ibíd*.). Es decir, que para ser fiel a sí mismo, debía ir más allá de la interpretación especializada y "purista" del blues en tanto género autónomo. Así, comprendemos que, sin renunciar a su identificación con la escena austinita (la que le ha permitido crecer y ganar oportunidades), Gary Clark Jr. está desarrollando con éxito una personalidad artística ecléctica que admite la combinación de perfiles frecuentemente dicotómicos: el de músico de blues especializado (como, por ejemplo, Jimmie Vaughan, uno de sus mentores) y el de músico ecléctico que utiliza los recursos aprendidos en una escena especializada para, a través de la composición propia y la búsqueda musical, hibridar y poner en cuestión las barreras entre géneros:

> Para mí se trata de intentar tender puentes (…) y al mismo tiempo de llegar a las raíces. En la actualidad estamos expuestos a muchos tipos de música e información, así que lo absorbemos. El regionalismo en la música se está acabando debido a tanto acceso. La gente está intentando descubrir nuevas formas de expresarse sin ser encasillado. Es simplemente el momento en que estamos (Gonzales, 2015: 49).

Se trata de una combinación difícil, alimentada por la idea de trascender mercados (*crossover*) y del consumo musical "omnívoro" de nuestro tiempo (Peterson y Kern, 1996), que idealmente debe contar con el gratificante respaldo de una escena fiel. Así, el productor discográfico austinita Eddie Stout, que hizo bolos de blues con Clark en el pasado, confirmó que "los tradicionalistas" (grupo en el que implícitamente se incluye) no llamarían "blues" a la música que Clark hace ahora, pero que éste puede volver a interpretar blues porque empezó con ello y tiene el talento:

> Lo llamaría simplemente nueva música; la forma en la que el blues evoluciona. Su propia inspiración. (…) Pero Gary puede tocar blues. Podría volver y ser aceptado, por supuesto.

> (…) No sé cómo llamar al tipo de música que está tocando ahora pero no vas a una tienda de discos, miras en la sección de blues y encuentras a Gary Clark. Vas a los discos de pop (E.P.onl.2).

Por último, cabe resaltar que el estilo vocal de Gary Clark Jr., marcado por un registro agudo y el uso del falsete, ha sido comparado con el de figuras del soul y el R&B contemporáneo como Curtis Mayfield y Prince (Himes, 2015: 61), cuyos estilos e identidades se contraponen con la masculinidad exacerbada de cantantes de blues como Muddy Waters. "Me siento bien cantando ahí arriba", ha explicado, "evoca una cierta emoción, una cierta vulnerabilidad y, dependiendo de la canción, quizás una sensación de deseperación o anhelo que una voz en un registro grave puede no conseguir" (*Ibíd*.). En respuesta a las posibles implicaciones sobre su masculinidad como cantante afroamericano añadió: "Estoy cómodo con mi masculinidad y hombría, así que no tengo problemas. Definitivamente, esa cosa del macho está presente en la sociedad y la música, pero crecí en una casa llena de mujeres, así que no presto mucha atención a los estándares de la sociedad" (*Ibíd*.).

5.2.4. Trayectorias de apropiación de la escena de blues en Madrid

Siendo músicos y representantes clave de la escena madrileña, Ñaco Goñi y Fede Aguado han desarrollado sus carreras musicales y trayectorias de apropiación en relación a distintos proyectos, músicos y lugares. Además de liderar sus respectivas bandas, el primero está principalmente asociado con la Tonky Blues Band y con Malcolm Scarpa, y el segundo con el armonicista Osi Martínez, con quien ha compartido más de 20 años de actuaciones. Como parte de la dinámica dialógica y las asociaciones constantes en la escena, Ñaco y Fede también han colaborado en actuaciones y discos como *Blues con los colegas* (2006; 2012). En el primer volumen encontramos la canción emblemática "Dices que no tengo *feeling*", grabada también en *De Madrid al Blues: 25 años dando el cante* (Fede Aguado y su banda, 2006) (véase 7.1.3.). En el segundo, Fede canta una composición propia de Ñaco ("Abril de 2006"), que describe a su compañero como "el gran especialista" del blues en castellano (*Blues con los colegas*, 2012).

No obstante, las trayectorias de apropiación de estos dos músicos madrileños plantean diferencias claras tanto por sus diferentes roles grupales en la interpretación (armonicista y cantante ocasional, por una parte; cantante-guitarrista e intérprete folk de dobro, mandolina y kazoo, por otra) como por sus intereses, discursos y prácticas. En el caso de Ñaco detectamos sobre todo un énfasis en la especialización profunda en el género (especialmente en su dimensión rural) y en la idea del blues como estilo de vida apropiado.[371] En el caso de Fede, si bien detectamos también una fuerte influencia del blues rural, el énfasis está puesto en el modo en que el blues constituye una forma de expresión musical y sociocultural a través de la cual componer y comunicar musicalmente historias cotidianas propias. Estas dos formas de apropiación diferenciadas resultan patentes en sus propios discursos. "Realmente a mí lo que me gusta es el blues", explicó Ñaco (E.P.p. 22). "Yo no me considero un músico porque fuera del blues no sé hacer cosas, ni me gustan. Puedo tocar blues con guitarra, con bajo, con armónica, y puedo intentar cantarlo aunque apenas paso de corista de tercera. Pero siempre que sea blues". No obstante, Ñaco ha compuesto distintas canciones de blues en castellano –entre las que

[371] En el listado de los 10 discos de que más marcaron a Ñaco Goñi (Coll, 2014) hay un alto grado de especialización en armonicistas afroamericanos. Salvo Mermelada y John Mayall, todos los músicos citados son afroamericanos: J.D. Short, Sonny Boy Williamson, Sonny Terry & Brownie McGhee, Little Walter, Big Walter Horton, Carey Bell, Johnny Woods, Big Joe Williams, Sonny Boy Williamson I, etc.

destacan “Vuelvo al foro” (que analizaremos en el apartado de hibridación, 7.1.2), “Por favor señor alcalde” y “Blues ke te cuen” (Freire/Goñi). No obstante, al reflexionar sobre su propia identidad como músico, afirmó que lo que quería “era aprender a tocar bien” y, por eso, se siente “más cercano a un músico de jazz que a un músico de pop” (E.P.p.22). Frente a la composición de canciones pop en un sentido amplio (asociadas a una menor exigencia técnica y a un mayor éxito de público), Ñaco enfatizó la importancia de la habilidad instrumental, la improvisación y la apropiación de un lenguaje musical diferenciado –cuestiones que evidencian el vínculo entre el blues y el jazz.



Fede Aguado y Ñaco Goñi en el Beethoven Blues Bar (Foto: Goñi)

En lo que respecta a la apropiación del blues en tanto estilo de vida, el discurso de Ñaco Goñi sobre su propia trayectoria resulta revelador, como evidencia el título de uno de sus textos autobiográficos: “Ñaco Goñi. Una vida por y para el blues” (Goñi, 2010a). El armonicista madrileño explicó que “con 16 y 17 años la música era [su] actividad y [su] vida, ella me eligió” (*Ibíd*.). A cambio, entendemos a lo largo del texto, Ñaco asumió un compromiso de por vida con el blues, respondiendo a su seductora invitación (“por el blues”) y dedicándose a él con tesón y cariño (“para el blues”). Su texto en la contraportada del disco recopilatorio *30 Años* (2014), donde narra brevemente su trayectoria de apropiación, sirvió como ejercicio de reafirmación del vínculo entre el blues y el estilo de vida: “Solo tenemos una vida y le agradezco al Blues que me haya elegido para vivir con él la mía”. Curiosamente, al declarar que la música y el blues le eligieron a él, Ñaco (1967) emplea la misma idea que el joven músico Mario de la Calle (1991). Su uso también resulta llamativo porque personaliza al blues y le otorga capacidad de agencia, al tiempo que infravalora discursivamente su propia capacidad de agencia, elección y dedicación (evidenciada en su prolongada y especializada trayectoria). No obstante, se aprecian diferencias notables puesto que, en consonancia con sus diferentes edades y roles en la escena de blues, Ñaco se refiere a un contexto de apropiación alejado de la tradición –donde la práctica de “abrir circuito” es fundamental–, y Mario alude a un contexto de apropiación naturalizado, en el que la reproducción de una escena especializada desde los años 1980 ha contribuido a la naturalización del blues en Madrid –a su reconocimiento cotidiano como (parcialmente) propio.

Además, la experiencia y colaboración de Ñaco Goñi con Malcolm Scarpa (Madrid, 1959) –a quien considera el cantante de blues más personal, auténtico y talentoso en España (E.P.p.22; Goñi, 2010b)– resulta particularmente interesante:

> Cuando conocí a Malcolm vivíamos un poco esas vidas que aparecen en el libro de Paul Oliver de historia del blues. Nos íbamos a dedo por toda España y tocábamos hasta en peluquerías. En fin, abriendo circuito. Entonces no existía un circuito, había salas de música pero pasaron años desde que murió Franco hasta que la cosa se normalizó, más o menos en el 82, después del golpe [23-F] (E.P.p.22).

En contraste con la estabilidad y escasa movilidad que hemos visto en el caso de Blues Boy Hubbard, Ñaco incidió en que la movilidad y el viaje constante definieron sus primeras experiencias interpretando blues a dúo, especialmente en la necesaria búsqueda de un circuito de lugares en los que tocar, tanto dentro como fuera de Madrid. Se refirió al periodo de la Transición (entre 1975 y el golpe de Estado fallido de 1981) como un contexto espaciotemporal excepcional de cambios e incertidumbre, y comparó sus "vidas de blues" con las de los músicos afroamericanos que aparecen en obras de referencia como la historia del blues de Paul Oliver (originalmente publicada en 1969).[372] En ella se aborda con rigor y exhaustividad la emergencia del blues en la comunidad afroamericana del sur de EE.UU., indagando en las prácticas musicales desarrolladas en campos de algodón, plantaciones, calles, espectáculos y estilos de vida itinerantes, así como en las diversas migraciones y en la penetración del blues en la radio. Oliver dedicó un capítulo a los músicos itinerantes ("Travellin' Men") –que pudo ser especialmente inspirador para Ñaco y Malcolm– y un capítulo final ("Blues and trouble") al desarrollo del rhythm & blues y la popularización global del blues.



Ñaco Goñi en el Festival de Blues de Cáceres (Foto: Alex Rodríguez Cruz, 2013)

La comparación planteada entre estos dos músicos blancos madrileños y los músicos afroamericanos de principios y mediados de siglo XX que contribuyeron a conformar el canon del género (especialmente en su dimensión rural) permite reconocer semejanzas, pero también nos obliga a señalar ciertas diferencias fundamentales (derivadas principalmente de la cuestión

[372] La edición en castellano fue publicada en 1976 por la editorial Alfaguara (Colección Nostromo).

"racial"). Por una parte, la interpretación del blues, la apropiación de un repertorio común y la composición propia de Malcolm en inglés constituyen el vínculo musical y dialógico de referencia. Así, cabe mencionar el disco *Doin' Our Kind* (Malcolm Scarpa y Ñaco Goñi, 1991), donde el periodista alternativo de blues Agustín Flores "Reverendo 'Gato' Davis" les comparó con el dúo rural formado por el armonicista-cantante Sonny Terry y el cantante-guitarrista Brownie McGhee, y subrayó el valor de sus experiencias acumuladas tocando en el metro y en sus giras por el país: "Ñako Terry (…) y Malcolm McGhee (…) han tenido sus propias vivencias, que les han hecho crear y desarrollar la forma magistral en que ambos interpretan el blues" (*Ibíd*., contraportada).[373]

Por otra parte, la asociación entre interpretación musical y estilo de vida del músico de blues itinerante proporciona claves sobre la construcción identitaria de Ñaco Goñi; sobre su trayectoria de apropiación y sobre el sentido que atribuye al blues. En ella se aprecia una concepción común del viaje desde abajo, con pocos medios económicos y materiales, en la que la búsqueda de aventuras, independencia y autosuficiencia se entrelaza con la actuación musical cotidiana y con la salida de la casa familiar y la ciudad de nacimiento. Comprendido desde el vínculo dialógico establecido con la tradición del blues y en relación con la temprana juventud de Ñaco, la alusión a "abrir circuito" y a tocar "hasta en peluquerías" remite a la idea tradicional del *bluesman* como músico popular móvil que acompaña y conforma prácticas sociales cotidianas, amenizando distintas actividades y eventos, subsistiendo como un músico profesional de inspiración callejera.[374] Por ello, Ñaco se preguntó si un joven de hoy en día podría emprender una aventura juvenil-musical como la que él emprendió junto a Malcolm:

> Actualmente, donde lo que no está prohibido es obligatorio, me gustaría saber si un chico de 16 años podría simplemente echarse la guitarra y el saco de dormir a la espalda y pirarse a rular, por ejemplo, de Madrid a Málaga, Granada, Almería y sitios que ya no recuerdo por el tiempo que ha transcurrido, y ganarse el pan y demás sustancias con el Blues. Yo lo hice y volví con 40 duros [200 ptas.; 1,20€], nada mal si tenemos en cuenta que salí con 5 [25 ptas.; 0,15€] y debí andar fuera un par de meses. ¡Lo que crecí esos días! (Goñi, 2010a).

Además de apuntar llamativamente al encarecimiento del coste de vida, su testimonio deja claro que fue un viaje humilde, orientado hacia su autosuficiencia, aprendizaje vital y gradual profesionalización como músico, lo cual da pie a la analogía inspiradora con los viejos *bluesmen* afroamericanos. También encontramos una cuestión clave que insufla cierto orgullo a los viajeros y músicos itinerantes: la connotación romántica del viaje y la carretera, reminiscente de la libertad individual y la exploración o "conquista" de la frontera inexplorada. Sin embargo, no podemos dejar de señalar que los músicos de blues afroamericanos de la era de *Jim Crow* estaban casi permanentemente expuestos a la discriminación "racial", lo cual limitaba

[373] Freire (E.P.p.24) incidió en la novedad y excepcionalidad de la propuesta musical de Malcolm y Ñaco en Madrid y en España: "Básicamente he seguido a Ñaco [Goñi] y a Malcolm [Scarpa] desde que los conocí. Son los que me interesan. (…) Hicieron lo que no hace nadie".

[374] Las peluquerías, o más concretamente las barberías masculinas, formaron parte de los lugares de la tradición del blues afroamericano, como ilustra el caso de Wade Walton (1923-2000), *bluesman*, barbero y líder del movimiento por los derechos civiles en Mississippi. En mayo de 2016 pude comprobar que su barbería en Clarksdale, MS, constituye una de las atracciones de la ruta del blues.

tremendamente sus posibilidades y su participación en lugares públicos, además de multiplicar sus opciones de ser perseguidos y detenidos.[375]

En lo que respecta a Fede, su apropiación del blues en tanto forma de expresión guarda semejanzas con la apropiación de Tonky, que decía encontrar en el blues una "vehículo para expresarse" (E.P.p.26). Pero mientras en la trayectoria y las actuaciones de Tonky prima su papel de guitarrista y su improvisación instrumental sobre el componente vocal, en el caso de Fede prima la composición propia y la emocionalidad e intensidad de su expresión vocal, que prevalecen en el primer plano de la interpretación (si bien hay lugar para el desarrollo solista y la improvisación). Preguntado por la traducción del blues al castellano y la composición propia en el marco del blues, Fede Aguado respondió con sencillez, humildad y naturalidad: "Son simplemente las situaciones cotidianas. Es lo que he hecho toda la vida. Antes a lo mejor lo hacía a través del rock y ahora, desde hace ya mucho tiempo, a través del blues. Cuando tienes algo que decir –que no siempre tienes algo que decir– vas y lo cuentas. Eso es todo" (E.P.p.23). Así, Fede aludió a una trayectoria de apropiación basada en el desarrollo práctico y autodidacta de sus habilidades compositivas, tanto a través del rock como del blues y del country.[376] Frente a los habituales discursos sobre las facilidades compositivas y expresivas que brinda la lengua inglesa, así como sobre las dificultades de articular o "encajar" el blues y el castellano, Fede defiende la musicalidad del idioma y su potencialidad refiriéndose a una variedad de géneros y músicos que han creado canciones en castellano (flamenco, tango, bolero, rock urbano; etc.):

> El castellano es un idioma muy musical. El flamenco está cantado en castellano, Carlos Gardel cantaba tangos en castellano, Los Panchos cantan en castellano, Rosendo, los Leño, Barón Rojo, Joaquín Sabina… me puedo tirar una hora diciendo gente que canta y compone en castellano. Lo único que he hecho yo ha sido, con toda la naturalidad del mundo, llevarlo al blues. Pero esto no me hace ni mejor ni peor. Es lo natural, simplemente (E.P.p.23).

A través de la variedad de ejemplos eclécticos, el discurso de Fede incidió en la naturalidad de expresarse musicalmente en castellano y también en su naturalizada adaptación al blues. Si bien señaló que su opción y política lingüística-musical no le hace "ni mejor ni peor" que otros músicos con estrategias distintas, Fede otorga un valor especial a la creatividad de la composición frente a la interpretación de versiones en inglés, una práctica mayoritaria en la escena de blues madrileña:

> Aquí la gente se tiene que quitar un poco el rollo del cantar versiones en inglés. Son las mismas versiones de siempre: versiones de versiones de versiones cantadas en inglés, a veces un inglés no demasiado bueno. Falta un poco de personalidad. Yo lo achaco también a que somos jóvenes todavía haciendo blues en español (E.P.p.23).

Frecuentemente asociado a la idea de "blues castizo" –que evidencia un grado de apropiación del blues elevado, donde la expresión ajena es traducida y poblada con otra intención–, Fede Aguado propone apostar por la búsqueda de una personalidad musical propia, tanto individual

[375] El reconocimiento de la diferencia entre el tipo de biografías propias del blues afroamericano y del blues en Madrid fue ilustrada por un comentario de Phineas Sánchez, que frente a las historias de violencia y encarcelamiento propias de la tradición señaló: "aquí somos como de pin y pon…" (conversación personal, 07/07/2015).

[376] Fede ha participado en grupos como: Tijuana Stars (*Somos tal para cual*, 1996), de rockabilly y rhythm & blues; The Rocky Mountain Band (*Bluegrass a go-go*, 2005), de country/bluegrass; y La Dirty Hot Rondalla, definido por la hibridación de un repertorio tradicional transnacional que incluye jotas, folk y bluegrass, así como instrumentos como el banjo, la mandolina, la bandurria y el laúd.

como colectiva, vinculada a marcas de identidad como el uso del idioma materno y el anclaje local de las canciones. Así, ha logrado crear un estilo de composición característico y reconocible, que puede apreciarse en sus actuaciones y discos, y que cobra mayor claridad en relación al conjunto de la escena. En sus canciones encontramos una variedad de historias en torno a situaciones cotidianas, donde se conjugan narraciones, experiencias, reflexiones y aspectos humorísticos; donde se emplea el lenguaje popular tradicional y se busca el diálogo y la hibridación musical entre distintos subgéneros del blues y otras músicas (folk, ragtime, country, rock 'n' roll, etc.). Consecuentemente, Fede ha manifestado un rechazo enérgico a "los puristas de la música", alegando que la música tiene que evolucionar por su propio bien y reivindicando el valor histórico de "valientes renovadores y vanguardistas" (*Facebook*, 17/12/2014). Frente a ellos, los "puristas" aparecen como guardianes y censores que ocupan posiciones de poder en el ámbito cultural y en las escenas musicales (*Ibíd.*).

Colectivamente, Fede Aguado considera que el desarrollo y reconocimiento de un "blues español" debe estar asociado a la creación de un estilo distintivo, en el que lo global del género (sus convenciones estructurales, estilísticas y líricas) sea hibridado con lo local, produciendo algo nuevo en un proceso que es inevitablemente transformador:

> Estamos en ello aún [desarrollando el "blues español"]. Yo siempre trato de animar a otros compañeros a que lo hagan, joder, vamos a hacer una personalidad propia. ¿Cómo es eso? Pues de momento empezando por cantar en nuestro idioma. Yo es lo único que hago, tampoco fusiono blues con flamenco, de momento claro. Raimundo [Amador] lo hace y no lo hace mal. Pero yo creo que van por ahí un poco los tiros. Personalizar un poco. Lo otro ya está hecho y lo hacen unos que lo hacen mejor que nosotros de aquí a Lima. Porque nosotros tocamos el blues pero ellos son el blues. Entonces, creo que debemos de personalizarlo un poquito y los animo. Pero, ¡no me hacen caso, hijo! Qué le vamos a hacer… (E.P.p.23).

Desde el reconocimiento de la distancia que le separa de la tradición original del blues, así como de la incapacidad de mejorar esa interpretación a través de la mera imitación, Fede Aguado apunta hacia la deseabilidad de personalizar el blues; de "contaminarlo" a través de la hibridación con la identidad propia; de contribuir a la formación de un nuevo subgénero de asociación territorial. En ese proceso, establece y asume una diferencia entre quienes, como él, han apropiado el blues desde una posición periférica y externa a la tradición original del blues ("nosotros tocamos blues") y quienes han crecido en el contexto propio del blues, naturalizado en el seno de la comunidad afroamericana ("ellos son el blues"). Este reconocimiento resulta clave porque lleva a Fede a querer diferenciarse de la mera reinterpretación de versiones en inglés ("a veces un inglés no demasiado bueno") a través de la traducción cultural del blues al castellano, y también a destacar otras opciones estilísticas como la hibridación del blues con el flamenco en el caso de Raimundo Amador, una figura generalmente apreciada pero ambigua en la escena, precisamente por su eclecticismo.[377]

[377] La discusión en torno a Raimundo Amador tiende a derivar en la cuestión dicotómica de si es un músico de blues (y potencialmente un *bluesman*) o si es un músico influenciado por el blues –alguien que apropia el blues para hibridarlo con otras músicas. Flaco Barral (E.P.p.27), que actuó junto a Raimundo con Ñaco Goñi y los Bluescavidas, le puso como ejemplo positivo e inspirador: "Fue una experiencia cojonuda porque él te da otro aire, lleva el blues de otra manera. Yo creo que lleva el blues hispano metido en el cuerpo. De hecho, [Raimundo Amador] canta en castellano y me reafirma más en que las cosas dichas y hechas en tu idioma llegan bastante más. Con nosotros tocaba "El blues de los niños" y ese tipo de temas que son cojonudos, son la hostia".



Fede Aguado y Osi Martínez en La Tía Felipa (Cerdanyola del Vallés) (Foto: Fede/Osi)

El discurso de Fede sobre el desarrollo de un "blues español" (donde su existencia depende de la hibridación con marcas de identidad local) coincide con el de sus compañeros Osi Martínez y Flaco Barral, pero contrasta con el de Tonky de la Peña y Ñaco Goñi, para quienes la trayectoria colectiva de interpretación, producción discográfica y composición supone un signo de su existencia en sí mismo.[378] Afirmando el valor de la composición en castellano, Osi señaló que, a nivel general, no existen "rasgos identificativos que te hagan suponer que un blues es de Madrid o de otra parte [de España] al escucharlo" (E.P.p.28). Asimismo, explicó que aunque se interpreta blues en toda Europa, solamente EE.UU. y Gran Bretaña cuentan con escenas capaces de generar tendencias y movimientos influyentes a nivel macro y potencialmente masivo: "el blues hecho en España (…) no tiene la identidad necesaria para convertirse en un referente" (*Ibíd*.). Por su parte, el veterano multi-instrumentista Jorge "Flaco" Barral (Montevideo, 1945) se declaró "defensor del blues en castellano" y reivindicó la labor creativa de composición, así como la búsqueda de originalidad, identidad propia y conexión con el público asociada al estilo (E.P.p.27). Como ejemplos de su éxito, se refirió al grupo uruguayo Días de Blues (del que formó parte a principios de los años 1970) y al grupo argentino Manal (del que formó parte el guitarrista Claudio Gabis, residente en Madrid), señalando que fueron "grupos de masas" influyentes que siguen siendo escuchados. "No hicimos nunca ninguna sola versión de nadie", concluyó (*Ibíd*.).

Flaco opina que en la escena de blues madrileña hay una gran cantidad de músicos instrumentalmente muy válidos pero, desde el respeto, reivindica un mayor énfasis en la composición propia y en la expresión en el idioma materno: "yo pienso que hay que arriesgar un poco más y crear. La creación es la madre de todo esto. No puedes copiar toda la vida, hay que crear. Si esto quiere avanzar, si quiere tener una identidad, ahí está. Porque si no esto es copia de aquello, de lo que ya se hizo" (E.P.p.27). Como puede apreciarse en su disco *UyyyUyUy!!* (2017), donde encontramos un amplio espectro de influencias, Flaco ha buscado ese camino en su trayectoria de apropiación, que representa un nivel máximo de eclecticismo en la escena.[379]

[378] Como pruebas del "blues español", Tonky y Ñaco destacaron la discografía generada desde los años 1980 y la cantidad de músicos de blues españoles (E.P.p 26; E.P.p.22). Tonky explicó que se siente bien cantando en inglés y en castellano, si bien en la práctica emplea principalmente el inglés. Otorgó al blues en castellano un valor añadido de complicidad y cercanía con el público, y asoció la expresión en inglés con la "universalidad". Ñaco asumió la importancia y el enriquecimiento cultural que supone cantar blues en varios idiomas, pero afirmó el carácter global del blues por encima de la lengua: "Hay muchos temas de blues cantados en castellano y muchas bandas que lo hacen. Se puede hablar de un blues español, de la misma manera que de blues inglés. Pero en mi opinión, hoy por hoy, el blues es universal".

[379] En consonancia con su trayectoria, *UyyyUyUy!!* incluye instrumentos tradicionales indios, griegos y africanos. Flaco (E.P.p.27) se ha referido a la hibridación que caracteriza, entre otras, a su canción "Perro Flaco": "es una mezcla de música árabe con blues. Yo siempre trato de darle la vuelta a la tortilla. He

La composición e interpretación del blues en castellano implica necesariamente una operación de traducción, transformación y potencial resignificación que choca con las apropiaciones más especializadas y "puristas" de la escena, que tienden a mirar al blues en castellano con cierta condescendencia o, en ocasiones, desde una posición de superioridad. Traducir el blues en la composición implica, más que repetirlo en una lengua distinta, cambiarlo inevitablemente para buscar en ese camino una nueva fidelidad al género (a sus valores, tipo de personajes y relatos, etc.). Exige exponerse e impregnar el blues del acento propio, adaptándolo sin romperlo porque el equilibrio es delicado. En esa tensión de estilo, idioma e identidad se ha generado una intrincada controversia en la que defensores y detractores exponen un conflicto de larga duración y difícil resolución. "Ahora ya me voy ganando el respeto pero hubo una época que estaba hasta las narices de que me censuraran y de que me cerraran las puertas para tocar en ciertos sitios por el hecho de que cantar el blues en castellano", señaló Fede en relación a su canción "Dices que no tengo *feeling*". "En ese momento era una forma de reivindicarme". Su compañero Osi Martínez narró su intento por tocar en el Café Populart y la relación con la composición:

> Íbamos a dúo y queríamos tocar allí. Hablamos con el hombre que lleva la programación y nos dijo que allí no se programaba blues en castellano, que todo era música en inglés. Nos pareció tan paradójico, caló tan profundo que en nuestra ciudad no pudiéramos tocar blues en castellano en un sitio ubicado en el centro de Madrid, que no pudiéramos tocar nuestra música en nuestra ciudad… Aquello fue demoledor. A Fede le conmovió tanto que empezó la canción con esa frase: "Dices que no tengo *feeling* porque soy blanco y de Madrid…" (E.P.p.28).

Su experiencia compartida revela el modo en que, paradójicamente, el blues en castellano no resultaba adecuado para la representación musical y sociocultural buscada por un local como el Populart, centrado en transmitir una imagen de exclusividad y cierto elitismo que, a su entender, chocaba con la dimensión castiza y popular del blues en castellano. Desde esa perspectiva, el blues pierde exotismo al ser traducido al castellano y queda generalmente desprovisto de su representación cosmopolita, que entienden es especialmente apta para los turistas.

Como apuntó Osi, la sensación de extrañeza e infravaloración en el contexto propio (donde la discriminación hacia el blues en castellano contrasta con el nacionalismo español y la habitual castellanización de nombres extranjeros) se agudiza al comprobar que los músicos de blues afroamericanos tienden a ser más tolerantes y comprensivos respecto a la traducción de *su* género:

> En el festival de Hondarribia de hace dos o tres años estuvimos tocando en la comida de los músicos y estaban [los músicos afroamericanos] Willie "Big Eyes" Smith y Pinetop Perkins y les molaba lo que estábamos haciendo. Estaba también [el músico estadounidense blanco] Bob Margolin y Adrián [Costa] le estaba traduciendo las letras de Fede mientras estábamos tocando. Luego nos felicitaron todos; que eso es blues. Tienen claro que el blues es un lenguaje, una forma de comunicar. Yo respeto a todo el mundo que hace música en cualquier idioma. Es como que los de aquí son más integristas que los propios negros que lo crearon (E.P.p.28).

De esta manera, Osi expuso con claridad el modo en que, frente a la lucha cotidiana y simbólica que ha supuesto la interpretación del blues en castellano en Madrid, el encuentro con músicos

---

bebido de muchas músicas y no puedo decir 'dentro de mi cuerpo esta parte que he aprendido la quito y me quedo solamente con el blues para hacer el tema…' ¡Eso es una locura! Eso es que yo mismo me estoy autocensurando y de eso nada. Lo que yo hago son las cosas que he aprendido…".

negros resultó reconfortante por su carácter abierto –con lo cual reconoció un mayor "purismo" en la escena de blues en Madrid y en España que en "los propios negros que lo crearon". Así, transmite la idea de que existe un "purismo" exacerbado en la escena de blues madrileña y española, que frecuentemente aparece asociada a calificativos como "integristas", "talibanes" o "talibanes del blues".[380]

Entre las múltiples opiniones críticas y/o negativas sobre el blues en castellano podemos destacar el caso del baterista Carlos "King Bee" Arsuaga (Madrid, 1970), que incidió en la dificultad de traducir el género y expresó respetuosamente sus reservas y dudas, así como sus dificultades para identificarse con esta forma de blues: "Yo lo llevo muy mal, macho. De las experiencias que conozco soy un poquito detractor pero reconozco que tiene mérito. (…) Es que es dificilísimo… es como hacer flamenco en japonés. Claro, como no vas a ser detractor… ¿sabes? *A priori* es dificilísimo" (E.P.p.30). Así, apoyándose en la habitual comparación de que cantar blues en castellano es como cantar flamenco en japonés (presente en la mayoría de debates en torno a la cuestión), Arsuaga destacó el riesgo de que la traducción termine reduciendo la letra y la interpretación a un *cliché* poco estimulante. No obstante, mostró una postura moderada y puntualizó que reconocía el mérito y valor de músicos como Fede Aguado y el dúo catalán Txus Blues y Jose Bluefingers, que considera excepcionales dentro del estilo. En última instancia, expresó su distancia respecto a la dimensión irónica y humorística que frecuentemente acompaña al blues en castellano, y explicó que su meta es alcanzar la autenticidad y la belleza:

> Puedo encontrar autenticidad [en el blues en castellano], pero la belleza… Cuando te hablo de country o de jazz es porque hay un momento en que la belleza te captura y es imposible zafarse. Y para mí el blues en español… bello no es desde luego [risas]. Ahora, tiene mucho mérito y el que consiga hacer una canción que realmente sea de calidad, pues *chapeau* (E.P.p.30).

De esta manera, Carlos Arsuaga aceptó la potencial autenticidad del blues en castellano, así como el eclecticismo musical dentro de la tradición popular estadounidense (blues; country; jazz), pero mostró resistencias a la traducción del blues y admitió no encontrar su ideal de belleza en el blues en castellano. Así, en consonancia con otras opiniones y discursos observados en la etnografía, éste quedó implícitamente asociado a una expresión más cruda, vulgar, castiza y, en extremo, chabacana que el blues en inglés.

El caso del grupo The Tremendous, definido por la particular tradición de blues de Nueva Orleans (asociada a la presencia del piano y de instrumentos de viento), resulta interesante para comprender el modo en que los propios músicos participan en prácticas representativas dialógicas que aluden y problematizan el sentido del blues, así como sus límites y su "pureza". Nos referimos concretamente a un llamativo eslogan empleado por el grupo en los carteles publicitarios de su *jam session* en El Plaza Jazz Club: "Tremenda Jam. Puro blues pero no del puro". Al ser preguntado por el uso de esta frase, el pianista Jorge "Raspa" García (Madrid, 1981) explicó que el estilo de Nueva Orleans es minoritario dentro –o más bien en el límite– de una escena minoritaria como la madrileña: "no se trabaja mucho" pese a que "a casi todo el mundo le gusta, posteriormente cuando lo escucha" (E.P.p.36). Además, aludió a las

[380] J.b. Boni se expresó en contra del "talibanismo blues" en un *post* (*Facebook*, 14/10/2016) en el que pedía respeto y tolerancia hacia la variedad de propuestas estilísticas. Marcos Coll (*Facebook*, 13/03/2015) llegó a utilizar despectivamente el término "blues-nazis", al tiempo que promocionaba el eclecticismo de su disco con Stefano Ronchi (*Street Preachin'*, 2016), donde hibridan blues y hip hop.

habituales confusiones entre el blues y el jazz, géneros que comparten un rico y problemático lugar común:

> Incluso a veces se da el caso de músicos de blues que, solamente por ver trombones y no tener bajo ni guitarra, piensan que ya tocamos jazz. Y no tocamos jazz. El jazz es otra cosa. No tenemos nada en contra, lo tocamos también, pero no [en esa situación con The Tremendous]. Nosotros hacemos música de Nueva Orleans. (…) Luego la gente del jazz viene y se siente a gusto y la gente del blues viene y se siente a gusto. En realidad estamos en una zona que es un poco tierra de nadie, pero a nosotros nos gusta así (E.P.p.36).[381]

Teniendo en cuenta la acusada y celebrada hibridación musical y cultural que define a Nueva Orleans, el eslogan de The Tremendous propone una resignificación del sentido dominante del "blues puro"; el que lo identifica con el blues rural, con el sonido acústico, con el músico individual y los dúos, con el campo, el folclore "no contaminado" por la industria y el gusto masivo… En definitiva, con los gustos tradicionales del sector "purista" y con la mentalidad especializada y romántica que Keil (1999: 35) llamó "*moldy-fig*".



The Tremendous presumen de llevar la *jam session* "menos pura de la capital" (*Facebook*, 04/12/2014)

La aparente contradicción del enunciado "Puro blues pero no del puro" confronta el tipo de apropiación y representación musical del blues que define a The Tremendous ("puro blues") con el que define generalmente el gusto de los "puristas" ("[blues] del puro"). Siendo partícipes de la erosión de las fronteras estilísticas que conlleva la música de Nueva Orleans (blues; jazz; rhythm & blues; funk, etc.), el grupo reivindicó la diversidad y transmitió la idea de que la hibridación no hace que ese tipo de blues sea menos "puro". Es más, actúa como signo de una representación fiel a la tradición ("puro blues"), en la medida en que el blues surge de una hibridación de tradiciones culturales. Finalmente, la extraña particularidad de una formación de blues como The Tremendous, que no incluye ni guitarra ni bajo, contribuye al estilo propio y al carácter atípico del grupo, que no renuncia a invitar a colegas como el cantante-guitarrista Edu Manazas (Madrid, 1974), que ha colaborado con el grupo en directo y en estudio (*Churros & Hot Dogs,* 2016). Edu es generalmente considerado un músico representativo de una

[381] El eslogan empleado por el grupo está en consonancia con una cita al músico de jazz Count Basie empleada por Raspa García en su disco *Boogie Woogie Voodoo* (2014): "Hay muchas formas de tocar Blues; pero siempre será Blues".

apropiación especializada y "purista" del blues, expresada en inglés, basada en el modelo afroamericano (hasta en la gestualidad y la textura de la voz) y asociada también a la tradicional "pureza" del blues rural que interpreta en solitario. No obstante, en los últimos años, Edu ha reafirmado su alta participación y versatilidad en la escena actuando en una gran variedad de formaciones y subgéneros de blues, también en contacto con el jazz y el soul. De este modo, sin adentrarse en la composición musical propia, ha desarrollado lo que podemos llamar un modo de "eclecticismo interno" en la tradición del blues (comprendida a partir de la especialización en una rica y exigente variedad de subgéneros), al tiempo que explora los límites del género con grupos como The Tremendous y The Gentle Knights, entre otros.

La combinación de rasgos propios de formas de apropiación especializadas y eclécticas constituye una característica interesante y novedosa de ciertos músicos jóvenes de referencia en la escena, como Adrián Costa (Compostela, 1979), Quique Gómez (Madrid, 1977) y Pablo Sanpa (Madrid, 1985), entre otros. Se han formado en la escena de blues, desarrollando distintos proyectos especializados y actuando en directo con asiduidad. No obstante, con el paso de los años, sus trayectorias, prácticas y discursos han revelado una actitud ecléctica que contrasta con la especialización de su propia escena de pertenencia (la que también han contribuido a construir) y con el tipo de apropiación de los participantes más veteranos, representativa del paso de los orígenes del blues en Madrid a la cristalización de la escena. De modo similar a la trayectoria de Gary Clark Jr. en Austin (si bien en posiciones mucho más periféricas en la escena global del blues), los casos de Adrián Costa, Quique Gómez y Pablo Sanpa representan un giro ecléctico en la escena de blues madrileña, donde ciertos músicos jóvenes, formados y consolidados en el circuito de local de garitos, tratan de trascender la escena de blues (tanto por motivos estilísticos como por expectativas de progreso y mayor éxito) sin perder el contacto con ella. Lo hacen a través de la apropiación y el diálogo estilístico con otros géneros como el rock y el jazz y, crecientemente, también a través de la composición propia en inglés.[382] En ese proceso, mantienen el perfil de músicos de blues especializados, al tiempo que buscan nuevos caminos para desarrollar una obra propia y ecléctica, que les permita llegar a un mayor público y alcanzar un mayor reconocimiento (económico y simbólico).

El planteamiento, gestión y desarrollo de distintos proyectos musicales resulta decisivo para los músicos, ya que pueden suponer una forma de reinventarse, de construir y moldear personajes, de explorar la música y de explorarse a uno mismo. Tras un tiempo en California, el cantante-guitarrista Adrián Costa (Los Reyes del K.O.; Adrián Costa Blues Band) formó el proyecto The Criers, decididamente ecléctico y con influencias claras del rock, el rhythm & blues y el funk, así como de ritmos y sonoridades latinas.[383] Grabado en San José, California, el

[382] Ocasionalmente, Adrián Costa ha interpretado canciones de blues en castellano como "La calle del ayer", una composición de Fede Aguado incluida en el disco *Adrián Costa Blues Band* (2015). No podemos decir lo mismo de Quique Gómez, si bien ha hablado castellano en ciertas grabaciones como "Eurovegas", donde recrea una conversación ficticia entre Ignacio Gónzalez (ex-presidente de la Comunidad de Madrid) y Sheldon Adelson (responsable del mega-proyecto Eurovegas). Además, durante sus estancias en Latinoamérica, Quique ha cantado canciones en portugués como "Meu amigo Charlie". Véase: https://www.youtube.com/watch?v=LNzB8jpIH1Y [Consulta: 06/08/2017].

[383] En respuesta a ciertas críticas, Costa destacó el valor del eclecticismo y la deseabilidad de que un disco ofrezca distintos estilos y sonidos: "Una de las críticas que tuvo el disco fue que en ciertos momentos parecía demasiado ecléctico, yendo a muchos estilos y sonidos. Pero yo entiendo las cosas así. Quizá sea solo una percepción mía, pero en ciertas ocasiones me da la impresión de que la música se vende más en bloques que antiguamente. A mí me gusta, por ejemplo, comprar un disco de Bowie y encontrar miles de sonidos y canciones totalmente diferentes. Es lo que entiendo por un disco completo" (Corrales, 2015).

disco debut *The Criers* fue estrenado en la revista musical *Mondo Sonoro* (09/10/2015), principalmente identificada con el pop-rock y la música *indie*, lo cual supuso una interesante novedad en la escena y una clara muestra de la búsqueda de un público y mercado más amplio. Presentado en medios y salas como una propuesta artísticamente novedosa, marcada por la hibridación entre el rock (principalmente de los años 1960 y 1970) y la música negra, Adrián Costa ha reivindicado la etiqueta *modern vintage* ("*vintage* moderno") para incidir en la mezcla de "música de toda la vida" (emparentada con el blues y el soul/funk) con un "sonido más actualizado" en el que se experimenta con las formas y texturas (Corrales, 2015).[384] Además, cabe mencionar brevemente su participación en la banda del conocido rapero madrileño El Langui (Juan Manuel Montilla, 1979), donde también participan compañeros de la escena como Pere Mallén, Sergio Bárez y Pablo Bárez, entre otros. Como pude comprobar en conversaciones y conciertos (como el celebrado en el Teatro Tirso de Molina, 16/02/2017), la integración de los músicos de blues en el marco del hip hop se ha producido de un modo naturalizado y fluido, pero al contrario que en el caso de Austin y Gary Clark Jr. –donde la influencia de cultura del hip hop supone una forma de modernizar el blues– la presencia de músicos de blues en la banda de Langui supone una forma de hacer que el hip hop sea más "orgánico" y analógico.



Gatos Bizcos - Eurovegas (2015). Miguel Benito, Héctor Rojo, Quique Gómez y Pablo Sanpa

Quique Gómez ha participado en proyectos diversos relacionados con el blues, algunos de los cuales le han aproximado a las escenas de pop-rock y de jazz. En palabras del crítico musical de *El País*, Fernando Neira (2017): "se ha convertido en un auténtico todoterreno. Sus proyectos en torno al *blues* parecen crecer sin descanso". Además de mencionar sus homenajes a Frank Sinatra junto a la big band de Bob Sands (estadounidense residente en Madrid), cabe destacar los grupos Gatos Bizcos y Quique Gómez & His Vipers –en los que también participa Pablo Sanpa. Gatos Bizcos es una banda asentada sobre la interpretación del blues que incorpora libremente elementos de swing, jazz, soul y rock; una propuesta deliberadamente ecléctica que les está sirviendo para explorar su camino de composición en inglés, buscar un estilo propio y acceder al más amplio mercado del pop-rock. Quique Gómez & His Vipers está mucho más centrado en el blues (y consecuentemente en la interpretación de versiones de canciones tradicionales), pero indudablemente el grupo supone un intento por diferenciarse de otros grupos de blues de la escena, tanto en términos estilísticos (como ilustra la notable influencia del jazz, que les permitió acceder al prestigioso Café Central en julio 2017)– como en términos de estatus –el acceso a "nuevas" salas con mayor aforo, entrada obligatoria y mayor remuneración supone un signo de éxito creciente en el que atraen más atención y consolidan su posición en la jerarquía simbólica de la escena.

La relación entre el estilo musical interpretado y la perspectiva de distintos grupos de públicos (asociados generalmente a distintas escenas) resulta especialmente interesante en casos como el de Quique Gómez, que mantienen un pie dentro de la escena de blues y un pie casi

[384] Costa también incidió en la importancia del baile en la tradición afroamericana y la música popular (Corrales, 2015), si bien en la escena madrileña predomina una observación más contemplativa.

fuera. Como evidencia sobre todo el caso de Gatos Bizcos, el movimiento estilístico hacia fuera supone explorar la periferia de la escena de blues y, por tanto, exponerse a cierta pérdida de seguimiento por parte de un sector del centro, que considerar que el grupo ya no es de blues. No obstante, si bien los aficionados especializados y "puristas" diferencian entre bandas de blues y bandas influidas por el blues, la diferencia es menos perceptible para aquellos aficionados que miran desde fuera de la escena de blues, que tienden a seguir identificando a músicos como Quique (o como Gary Clark Jr. en el caso de Austin) con la interpretación del género. Una conversación personal (21/11/2015) con Quique Gómez tras un concierto de Gatos Bizcos dejó clara esta tensión y asimetría entre el interior y el exterior de la escena. Reconociéndome como un participante de la escena de blues, Quique justificó brevemente el estilo ecléctico de la banda ("no es blues como tal") y se refirió al supuesto desinterés en el proyecto por parte de ciertos aficionados comprometidos con el blues y con la escena especializada. Al preguntarle qué pensarían los asistentes al concierto sobre el estilo de la banda, aludió al modo en que la armónica es entendida como un índice-simbólico del blues: "supongo que ven una armónica y piensan 'blues'" (*Ibíd*.).

5.2.5. Conclusiones

Esta discusión ha revelado continuidades y discontinuidades respecto a la interesante paradoja detectada en el apartado anterior: el hecho de que los músicos más alejados de la tradición tiendan a desarrollar una apropiación más especializada y "purista" que los músicos más próximos a la tradición, que tienden a un tipo de apropiación más ecléctica. En contraste con la clara contraposición entre el eclecticismo de W.C. Clark y la especialización de Tonky, el análisis de los contextos y trayectorias apropiación de Hubbard, Polk, Goñi y Aguado afirma la combinación de eclecticismo y especialización musical en cada una de las escenas analizadas. En resumen, Hubbard es más especializado que Clark, pero Polk es el más ecléctico; Goñi es igual o más especializado que Tonky, pero el caso de Fede supone una ruptura con la especialización y, sobre todo, con el "purismo" –lo cual le pone mucho más en sintonía con el tipo de apropiación de Clark y Polk. Es decir, que el modo de apropiación ecléctico y el modo de apropiación especializado conviven en las escenas de blues en Austin y Madrid, donde se mantienen en diálogo y disputa. Se confirma la paradoja principal sobre la apropiación del blues en Austin y Madrid –y, con ella, el hecho de que la escena de Madrid sea más "purista" que la de Austin–, pero también se pone en cuestión su afirmación unívoca y directa, revelando el carácter heterogéneo, complementario y a menudo contradictorio de las escenas musicales.

Como W.C. Clark, el "padrino del blues en Austin", Blues Boy Hubbard y James Polk apropian el blues en un contexto naturalizado, marcado por la combinación de influencias presenciales y mediatizadas. En la comunicación presencial sobresale la importancia fundamental de la socialización y educación en la familia, la iglesia y la escuela. Hubbard proyecta una visión esencialista del talento musical como capacidad innata y Polk explica su desarrollo musical como una "progresión natural" en una familia de músicos. Ambos comparten experiencias análogas en sus respectivos contextos naturalizados, pero tienden a enfatizar aspectos distintos, aproximándonos a la tensión del debate dicotómico en torno al desarrollo de las habilidades musicales: ¿se nace con ellas o con una predisposición variable para ellas? ¿Se adquieren con el tiempo? ¿Remiten a características biológicas, o a procesos de socialización y aprendizaje? No obstante, pese a su diferente razonamiento, Hubbard y Polk coinciden en señalar la facilidad –y con ello la ausencia de dificultad o misterio– de su apropiación musical

inicial. Por otra parte, los contextos de apropiación de Matthew Robinson, Mel Davis, Mike Milligan y Birdlegg, donde hemos interrogado la relación entre el blues y el góspel con un mayor nivel de detalle, confirman la centralidad de la familia (madres, padres, tíos, abuelas, primos, etc.) y de la iglesia en los procesos de formación de los músicos afroamericanos de la escena de blues en Austin. En notable contraste con los casos de Clark, Hubbard y Polk, en ellos se aprecia con mayor claridad el modo en que, incluso en contextos afroamericanos naturalizados, la apropiación musical del blues implica un proceso de negociación y lucha vinculado al aprendizaje instrumental y a las connotaciones negativas asociadas al blues.

Además, confirmamos la importancia fundamental de las influencias mediatizadas en los procesos de apropiación del blues, particularmente de la radio afroamericana y de las gramolas. Mientras que el ámbito familiar, igual que el eclesiástico, se asocia principalmente con el góspel y las figuras maternas, la radio musical –como principal referente de la cultura afroamericana en los medios– constituye el medio a través del cual se difunde públicamente el blues y se desarrolla potencialmente la fascinación por el género. En ese proceso, los *disc-jockeys* afroamericanos juegan un papel crucial como difusores, portavoces y periodistas alternativos de blues. Si bien su presencia en las ondas era marginal y minoritaria, su extraordinaria e innovadora emergencia en el periodo de posguerra tras la Segunda Guerra Mundial conjugó la difusión musical del blues y la música negra con una creatividad lingüística emparentada con la jerga afroamericana callejera, que demandaba una recepción especialmente activa y que logró convertir a la radio en una institución crecientemente intercultural, representativa de la integración de voces y tradiciones blancas y negras.[385]

La incorporación a la discusión de músicos afroamericanos más jóvenes y de músicos blancos nativos y migrantes nos ha permitido explorar la variable generacional e intercultural o inter-"racial" en el proceso de formación y apropiación. Por una parte, destaca la presencia jóvenes afroamericanos como Gary Clark Jr., Jackie Venson, The Peterson Brothers y Darius Jackson, interesados y definidos musical y culturalmente por el blues. Si bien sus casos evidencian que el blues sigue teniendo una gran relevancia como referente en la comunidad afroamericana (contexto naturalizado), también están caracterizados por una mayor distancia respecto a la tradición del género (en comparación con los afroamericanos veteranos) y sus trayectorias presentan un nuevo tipo de eclecticismo marcado por una renovada multiplicidad de influencias mediatizadas. En este sentido, podemos diferenciar dos tipos de eclecticismo en la escena austinita: "Eclec.Aus.1", asociado con músicos afroamericanos veteranos como W.C. Clark (1939), James Polk (1940) y Matthew Robinson (1948), entre otros, y definido principalmente por la hibridación entre blues, góspel, jazz y soul/funk; y "Eclec.Aus.2", asociado a músicos afroamericanos más jóvenes como Gary Clark Jr. (1984) y Jackie Venson (1990), y definido por una hibridación más amplia entre blues, góspel, rock, pop, soul/funk,

[385] George (2004: 42) destaca la relación entre el estilo hablado de Lavada Durst y el bebop, exponiendo la interrelación estética entre distintos géneros afroamericanos (blues, rhythm & blues, jazz, etc.). Ha definido a los sellos especializados de rhythm & blues y a la radio afroamericana como ejemplos de "integración natural"; espacios de confluencia entre blancos y negros que comparten intereses económicos y musicales genuinos. En uno de sus conciertos (El Mercado, Austin, 19/03/2016), W.C. Clark puso de manifiesto el profundo y duradero impacto de la experiencia musical radiofónica cuando introdujo la interpretación de "Honky Tonk" (Bill Doggett, 1956) con el recuerdo de escuchar la canción en el programa de Tony Von (*T.V. on the Radio*, 1954-1979).

R&B contemporáneo y hip hop.[386] En el desarrollo de esta segunda forma de eclecticismo, el blues se afianza como influencia y tradición legitimadora (no tanto como género autónomo), generando nuevas combinaciones musicales y etiquetas para describirlas, como por ejemplo "indie blues", aplicado (sin definición concreta) al estilo compositivo e interpretativo de Jackie Venson (L'Hommedieu, 2015; Ludwig, 2016). En lo que respecta a los músicos blancos, observamos la prevalencia de influencias mediatizadas en la apropiación del blues y la articulación de dos tipos de trayectorias de apropiación opuestas pero complementarias: la especialización en el blues como género autónomo (con tendencia al blues rural y con implicaciones musicales "puristas") y la interpretación de blues-rock.[387]

En consonancia con el caso de Tonky de la Peña, el análisis de las formas de apropiación de Ñaco Goñi y de Fede Aguado revela el valor necesario e indispensable de las influencias mediatizadas en la apropiación del blues desde un lugar alejado de la tradición original del género. Lo mismo sucede con los demás músicos introducidos, que muestran un patrón esencialmente común pero con una variedad de particularidades únicas y reveladoras de la diversidad de grupos e influencias relevantes. Entre las influencias mediatizadas cabe destacar la importancia de los medios –especialmente de la radio, pero también de la prensa y de la televisión– y, sobre todo, el valor privilegiado del disco en tanto objeto musical físico, adquirible y disfrutable a través del intercambio y la experiencia compartida entre amigos, así como a través de la búsqueda individual en tiendas de discos locales. En contraste con el contexto tecnológico actual y la digitalización, los momentos de apropiación inicial del blues están vinculados al descubrimiento, escucha y posesión del disco de vinilo, y constituyen experiencias transformadoras en las vidas, identidades y memorias de los protagonistas, como demuestra la realización y articulación discursiva del ejercicio grupal sobre los 10 discos que más les han influido en sus vidas. Comprendidos junto a sus discursos autobiográficos, los datos recogidos en el gráfico sobre la apropiación musical de los participantes de la escena madrileña permiten reconocer y acceder a una dimensión ecléctica fundamental de la escena, que ilustra el carácter híbrido de las identidades musicales de sus participantes y que, por tanto, pone en cuestión la existencia de un "purismo" unilateral o incuestionado dentro del marco de especialización de la escena de blues madrileña.

Además de la continua escucha y apropiación de la tradición a través del disco, las influencias presenciales de músicos consolidados y mentores ganan importancia a medida que los músicos emergentes se interesan por la interpretación en vivo y se adentran en la escena de bares y clubs. De esta manera, poco a poco va afianzándose el vínculo entre el tipo de música y la ciudad –entre el blues y Madrid–, lo cual contribuye a la gradual naturalización del blues y a la concepción de la escena musical madrileña como un contexto naturalizado para la interpretación del género. Si bien la escena de blues en Madrid, en tanto escena minoritaria, permanece oculta o simplemente indistinguible para una parte de la población madrileña, el reconocimiento de una escuela particular de músicos de distintas generaciones proporciona a músicos emergentes un sentido de tradición, trayectoria, continuidad, diferenciación y búsqueda de "nuevos" caminos. En este sentido, podemos comprender el creciente eclecticismo de los

[386] Los discursos positivos y/o comprensivos sobre el hip hop de músicos como Lavelle White, Matthew Robinson y Birdlegg suponen un punto de conexión estilística e intergeneracional entre los dos tipos de eclecticismo, así como un indicador del dinamismo de la tradición afroamericana.

[387] La conjunción entre estas formas de apropiación se advierte en grupos y músicos influyentes como The Fabulous Thunderbirds y Jimmie Vaughan, respetados por una mayoría de "puristas" blancos (especialmente en Austin) y, al mismo tiempo, representativos de la hibridación entre blues y rock.

músicos más jóvenes como una réplica a la especialización de los años 1980 (a sus predecesores de la fase de cristalización de la escena) y, en cierta medida, como el retorno cíclico de un mayor eclecticismo, que hibrida la influencia del blues con otros géneros como el jazz y el rock.

El análisis también nos permite distinguir dos tipos de eclecticismo en la escena de blues en Madrid. El primero, "Elec.Mad.1", está representado por el subgénero del blues en castellano y se caracteriza por la traducción e hibridación entre convenciones globales del género y huellas de identidad local, entre las que destaca el uso del castellano y la expresión de una identidad cultural castiza. Esta categoría incluye a músicos como Flaco Barral (1945), Fede Aguado (1967) y Osi Martínez (1969), entre otros. Ante el reconocimiento de la distancia que les separa de la tradición original del blues, así como de la dificultad o imposibilidad de superar a los afroamericanos históricos en su propio "terreno", los representantes de Eclec.Mad.1 apuestan por crear una personalidad propia a través de la composición y la traducción lingüística-cultural (no literal) del blues al castellano. En cierto sentido, hay una renuncia a querer pensarse de igual a igual y prevalece la búsqueda de lo propio, así como la práctica de diferenciación a partir del reconocimiento de lo común. Como hemos señalado, los representantes del blues en castellano y la inevitable transformación y "contaminación" que implica la traducción del género han encontrado apoyos y resistencias en el seno de una escena especializada como la madrileña (así como en la española), lo cual les ha impedido integrarse en el canon más consolidado.

El énfasis en la composición en castellano que caracteriza a este movimiento está más en sintonía con las estrategias compositivas y la apropiación del blues realizada por grupos de rock externos a la escena de blues que con la mayoría de los grupos de la propia escena.[388] Su lucha simbólica por el reconocimiento ha tenido repercusiones económicas y de estatus y, junto a la emergencia relativamente periódica de discursos "anti-puristas", representa a la escena como un contexto generalmente "purista", donde se impone tácita, práctica y discursivamente un tipo de apropiación especializada más imitativa y tradicional del blues. Entre las resistencias encontramos discursos que, como norma general, no comparten la musicalidad, la belleza, el humor ni la representación del género que ofrece el blues en castellano. Además, se aprecia un complejo elemento de clase en el rechazo al estilo, que es especialmente palpable en el caso de los bares que niegan la contratación y que puede afectar tanto a la valoración de la música como a la consideración de sus intérpretes. Reconociendo la complejidad del fenómeno, entendemos que uno de los principales motivos por los que se tiende a penalizar la traducción del blues al castellano es por la percepción de que desproveen al blues de su esencia "original", de su sonido, neutralizando su carácter extraño, exótico y alternativo a la cultura española tradicional; convirtiéndolo en lo que perciben como una expresión musical demasiado familiar, en ocasiones desajustada, e incluso anticuada.

El segundo tipo de eclecticismo en la escena de blues madrileña, "Eclec.Mad.2" está representado por músicos más jóvenes y se caracteriza por una hibridación estilística musicalmente ecléctica, que se expresa en inglés y que adopta una identidad más cosmopolita, *cool* y globalizada (un nuevo tipo de identidad en la tradición madrileña). Las trayectorias emergentes de sus representantes, entre los que encontramos a Quique Gómez (1977), Adrián

[388] Como señalé en Pedro (2013), "en nuestro país, el blues ha aflorado con frecuencia entre los rockeros, dando lugar a una tradición considerable y valiosa", representada por grupos como Los Sirex, Tequila, Mermelada, Los Enemigos, Siniestro Total, Platero y Tú, Fito & Fitipaldis, Los Suaves, etc.

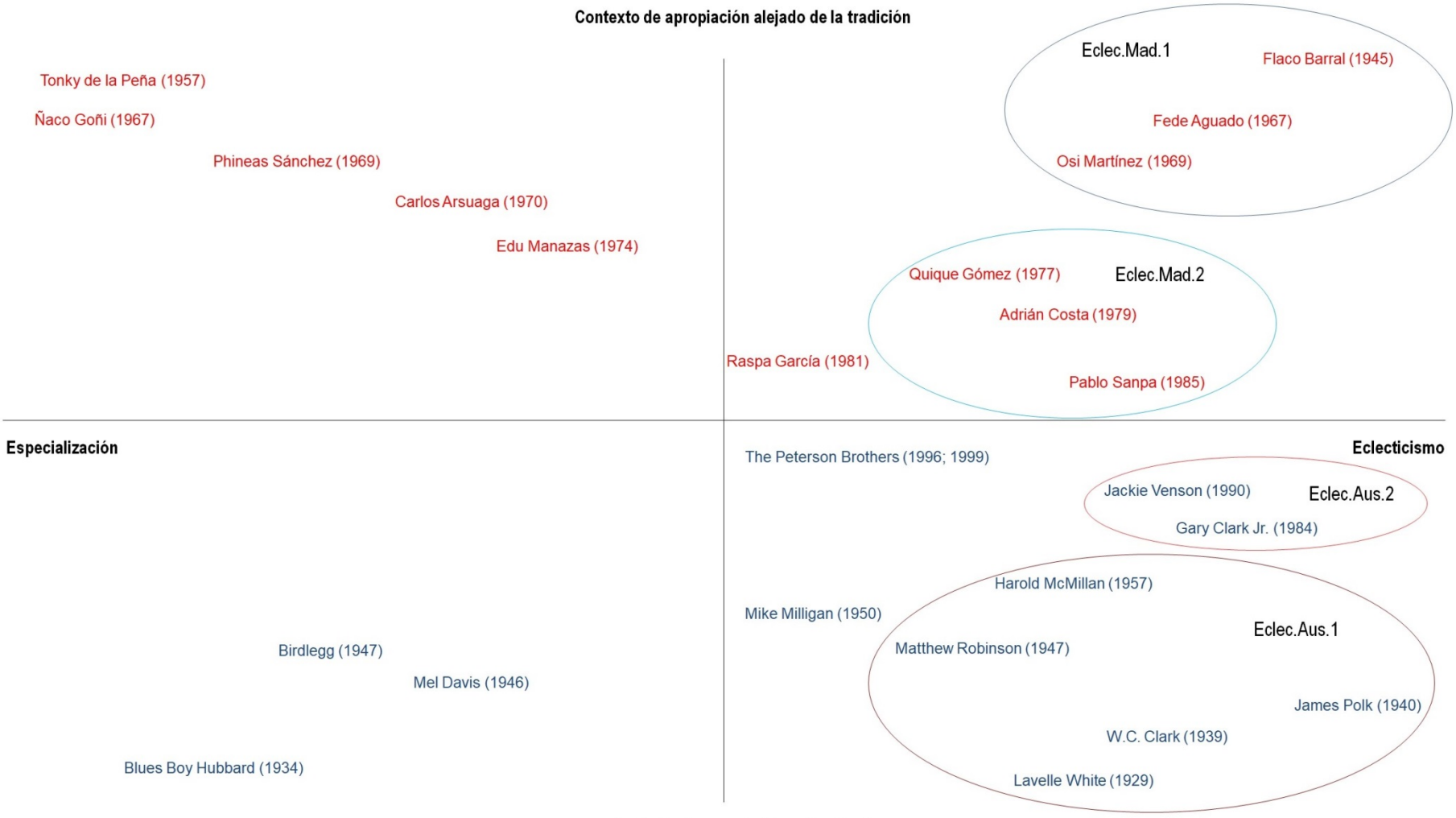
Costa (1979) y Pablo Sanpa (1985), muestran un mayor énfasis en el eclecticismo interno del blues (en la "explotación" de sus distintos subgéneros a través de la re-interpretación) y también un creciente uso deliberado de la hibridación estilística y la composición propia en inglés. Frente al reconocimiento de la distancia que hay en la base del blues en castellano, los músicos jóvenes y simbólicamente consolidados de esta categoría tienden a desarrollar una mayor orientación y experiencia internacional, colaborando con un mayor número de músicos extranjeros y llegando a actuar en EE.UU., así como en otros lugares del mundo. Por ello, podemos decir que han accedido simbólicamente a la escena global anglófona y, hasta cierto punto, han neutralizado sus identidades locales y nacionales en favor de una identidad cosmopolita, marcada por una fidelidad más literal al inglés en tanto idioma original del género.

Frente a los representantes del blues en castellano, cuyas interpretaciones están inevitablemente impregnadas por el acento local, en la escena predomina la visión de que los representantes del Eclec.Mad.2 ofrecen a músicos, bares y públicos una mayor sensación o ilusión de adecuación estilística, elegancia y "autenticidad" –definida en función de la fidelidad percibida a la tradición más reconocible y consolidada históricamente. En otras palabras, si en los peores casos los representantes del blues en castellano y la identidad musical castiza pueden ser un incómodo recordatorio de los propios complejos y de la españolidad en la interpretación del blues –pues está asumido que el blues no es propio de España y, frecuentemente, se presupone más habilidad a los extranjeros–, en los mejores casos la interpretación anglófona más distanciada, relajada e irónica de los eclécticos cosmopolitas puede "hacerles pasar" por músicos más expertos, tan buenos como los extranjeros (si bien no renuncian a comunicarse con el público en castellano entre canción y canción).

A continuación, podemos observar un gráfico sobre las formas de apropiación en las escenas de blues en Austin y Madrid organizado en función del grado de especialización y eclecticismo, así como del tipo de contexto en el que se inscriben los músicos (naturalizados o alejados de la tradición). Hemos incluido un total de 24 músicos representativos, 12 de cada escena estudiada, considerando sus edades, discursos y formas de apropiación. La figura nos permite aproximarnos visualmente a las cuestiones señaladas: la escena de blues en Austin se caracteriza por un mayor eclecticismo que la de Madrid, donde encontramos una mayor especialización y "purismo". Sin embargo, frente a la clara contraposición entre las formas de apropiación de los "padrinos" del blues en cada escena (el eclecticismo de W.C. Clark frente a la especialización de Tonky de la Peña), este apartado nos permite reconocer el modo en que las dos escenas contienen formas de apropiación opuestas, que se mantienen en diálogo y disputa. En Austin predomina el eclecticismo frente a la especialización "purista", que no tiene una gran presencia. De hecho, el discurso ecléctico de los afroamericanos veteranos (Eclec.Aus.1), asociados a una mayor autenticidad histórica y "racial", complica la articulación abierta de discursos "puristas" por parte de músicos originalmente extraños a la tradición. En Madrid predomina una especie de "purismo" asentado y naturalizado, que constituye buena parte del *status quo* de la escena y que es contestado por dos formas distintas de eclecticismo –una por traducción, que no logra convertirse en canónica (Eclec.Mad.1), y otra por hibridación estilística, que se consolida gradualmente (Eclec.Mad.2).

El gráfico permite apreciar el desarrollo de los distintos tipos de eclecticismo categorizados (Eclec.Aus.1, Eclec.Aus.2, Eclec.Mad.1 y Eclec.Mad.2) y la gradual transformación diacrónica de los contextos de apropiación. Por una parte, los músicos más jóvenes de la escena de blues en Austin están más alejados de la tradición del blues que los

veteranos, lo cual les aleja gradualmente de los contextos más naturalizados para la apropiación del género en su dimensión musical, sociocultural y barrial más tradicional. Por otra, los músicos más jóvenes de la escena madrileña tienden a contemplar Madrid como un contexto más naturalizado para la apropiación e interpretación del blues que los músicos más veteranos de la escena, precisamente porque las prácticas musicales de ambos grupos y la reproducción de la escena especializada desde los años 1980 ha contribuido a transformar el paisaje sonoro de la ciudad. Así, los músicos jóvenes de ambas escenas –formados en un contexto de globalización más avanzada– tienden a estar más próximos entre sí que los músicos veteranos, para quienes la movilidad internacional tiende a ser más complicada. En este proceso, aumentan sus posibilidades de encuentro y diálogo intercultural, lo cual contribuye decisivamente a generar colaboraciones transnacionales.



Contextos y trayectorias de apropiación musical: especialización y eclecticismo en las escenas de blues en Austin y Madrid

6. DIÁLOGO

6.1. Diálogo intramusical

El apartado de diálogo intramusical consta de dos partes. En la primera expondré las principales características musicales del sistema de convenciones blues, planteando ejemplos diversos, contextualizando sus usos e introduciendo distintos testimonios de músicos destacados de las escenas de blues en Austin y Madrid. En términos semióticos, presentaré la sintaxis del blues, discutiré aspectos semánticos y plantearé ejemplos pragmáticos para comprender sus aplicaciones contextuales. También desarrollaré el concepto de "heroísmo virtuoso del guitarrista" (previamente introducido, 4.1.3.) para referirme a un significativo conflicto entre el blues y el rock. A continuación, exploraré las formas de interacción y diálogo intramusical en mayor profundidad a través de la metáfora de la interpretación musical como conversación verbal, que nos conducirá a discusiones sobre el desarrollo de voces musicales propias. En la segunda parte del apartado analizaré el fenómeno de las *jam sessions* de blues (actuaciones musicales improvisadas y abiertas a la participación del público) a través su conceptualización como eventos performativos híbridos, marcados simultáneamente por su orientación democrática y por la existencia de jerarquías. En este proceso, recurriré a la narración de relatos etnográficos sobre las experiencias vividas en *jam sessions* de Austin y Madrid, donde he participado como observador-participante y participante-observador (músico invitado).

A modo de introducción, es importante señalar que la gran mayoría de los músicos especializados en Austin y Madrid asumen, tanto explícita como implícitamente, que el blues es un lenguaje musical complejo que hay que conocer en profundidad. No obstante, en Madrid se aprecia un mayor énfasis en la discusión específica y la reproducción explícita del término "lenguaje musical".[389] El joven guitarrista madrileño Sergio Álvarez nos proporciona un ejemplo claro del uso habitual, ya que en la publicidad de sus clases particulares (compartida en *Facebook*, 25/01/2016) invita al alumno potencial a sumergirse en el "lenguaje del blues" a través de "escalas y [formas de] acompañamiento"; a aprender "a tocar como los grandes: B.B. King, Albert King, Johnny Winter, Otis Rush…"; y a familiarizarse con los subgéneros de "Chicago, Texas y West Coast". También se refiere a la posibilidad de aproximarse al funk, el rock y el jazz desde el blues. De este modo, el lenguaje musical del blues se entiende principalmente en relación a la dimensión melódica y solista del género, así como al tipo de acompañamiento instrumental que lo caracteriza y a las estructuras armónicas propias del blues (si bien no aparecen nombradas). La invitación a tocar como "los grandes" se relaciona con la imitación y el diálogo con voces musicales de la tradición –en este caso, todas afroamericanas con la excepción del músico blanco y albino Johnny Winter. Por último, las referencias a géneros afines como el funk, el rock y el jazz tienen que ver con la constitución del blues como punto de referencia fundacional de la música popular, además de con la búsqueda de mayores oportunidades de negocio.

[389] En consonancia con las conclusiones sobre apropiación musical en Austin y Madrid, pensamos que la distancia de la escena madrileña con respecto a la tradición original del blues ha favorecido un tipo de apropiación más especializada y conscientemente analítica.

Por su parte, el experimentado baterista Carlos "King Bee" Arsuaga (E.P.p.30) me explicó que se sentía muy cómodo con el blues porque "es un lenguaje" con "una variedad de palos y estilos bastante diferentes", que tienen en común el énfasis en la "sencillez" y el "*feeling*" por encima de la habilidad técnica. Consideraba que el blues proporciona un rico marco musical, subdividido en diversos subgéneros ("palos y estilos") con distintas vinculaciones territoriales, y unificado por la prevalencia ideal de su sencillez y emocionalidad expresiva (*Ibíd*.). Así, frente a las *jam sessions* de rock y el pop –donde "está todo demasiado sujeto a saberse ciertas canciones"–, y las de jazz –donde "a veces hay demasiada improvisación y no se tiene al público en cuenta", Carlos Arsuaga señaló que las *jam sessions* de blues son las que más triunfan como espectáculo para el público porque aúnan canciones, lenguaje e improvisación (E.B.onl.44). Por tanto, desde su perspectiva, el sistema de convenciones del blues constituye un terreno intermedio entre la rigidez estructural del pop-rock y la experimentación, a veces excesiva, del jazz; entre la necesidad de saberse un listado específico de canciones –con estrofas, estribillos y puentes– y la complejidad musical del jazz, donde el concepto de canción es más flexible debido a las extensas improvisaciones solistas. Esta situación ilustra, de nuevo, el modo en que el blues constituye un lugar de frontera entre el jazz y el rock, caracterizado idealmente por el equilibrio entre canción e improvisación, así como por la variabilidad estilística y la hibridación potencial.[390]

En otras ocasiones, la consideración del blues como lenguaje está implícita en razonamientos que remiten a la metáfora de la interpretación musical como conversación verbal. Durante un concierto de David Gwynn (guitarrista californiano residente en Madrid) en La Coquette, el joven y reconocido guitarrista Pablo Sanpa –que acudía como público– me explicó que, aunque había aprendido mucho mirando la digitación de otros guitarristas sobre el mástil, ahora se fijaba principalmente en el "sonido" y en el "discurso", y que para eso no hacía falta mirar (conversación personal, 06/03/2014). Así, Sanpa proyectó una idea de "discurso musical" relacionada con la articulación de una determinada sintaxis, una forma particular de expresarse, pronunciar y encadenar notas y frases musicales. Subrayó el modo en que la interpretación musical del blues implica una determinada enunciación, que varía en función de la apropiación musical y el estilo de cada músico, pero que se basa esencialmente en el uso de un fraseo *bluesero* en el que la improvisación, la pausa, la coherencia interna y la creatividad juegan un papel fundamental.

6.1.1. El blues como lenguaje musical: sistema de convenciones, interacción y metáfora de la conversación

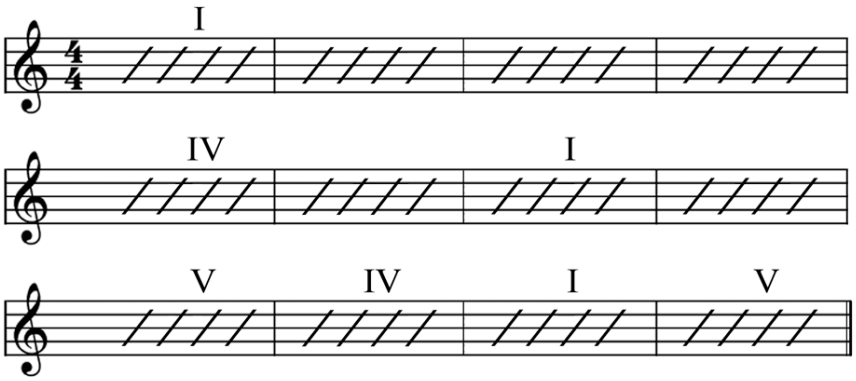
Las personas que cooperan para producir un trabajo artístico se apoyan en sistemas de convenciones –acuerdos previos más o menos estandarizados que son habituales y que informan sobre lo que debe y/o puede hacerse en cada obra (Becker, 2008: 29). En este sentido, las convenciones permiten el entendimiento entre los músicos participantes y contribuyen al efecto emocional creado entre ellos, así como entre ellos y el público (*Ibíd*.: 30). Como he apuntado en el marco teórico (2.4.1.), lo que denominamos "el lenguaje del blues" se caracteriza por una serie de convenciones musicales e interaccionales, históricamente desarrolladas y

[390] La canción pop (en un sentido amplio) se caracteriza por una forma musical generalmente fijada en la composición. Por el contrario, en el jazz las estructuras de una composición se utilizan como moldes al servicio de la improvisación. En el blues la canción es más flexible que en el pop y puede alargarse indefinidamente por su carácter cíclico, pero se valora una mayor brevedad y concreción que en el jazz.

reinterpretadas, que resultan fundamentales para entender su modo de expresión y comunicación. En este apartado nos centraremos en tres elementos fundamentales: las estructuras armónicas, que constituyen el marco o contexto de acción de una interpretación; la escala de blues como principal escala melódica, empleada en la articulación de frases y solos; y el uso de la llamada y respuesta como forma de interacción dialógica. A partir de ellos, nos referiremos también a convenciones rítmicas y líricas del blues, así como a la apropiación e hibridación de sus elementos expresivos en otros géneros musicales.

No obstante, como señala el etnomusicólogo Travis A. Jackson (2002: 94) a través de una metáfora culinaria, hay que tener en cuenta que las distintas convenciones que definen un género son "ingredientes" que deben ser combinados con habilidad en la "cocina". Lo que finalmente marca la diferencia entre distintas interpretaciones es lo que los "cocineros" (en este caso los músicos) logran hacer con la "receta" (con el sistema de convenciones). Es decir, que lo importante no es solo definir y conocer el qué sino también comprender y discutir el cómo. Esta distinción es interesante porque nos advierte de que el conocimiento de los principios musicales básicos de un género no lleva necesariamente a una interpretación musical de calidad ni a la aceptación por parte del público especializado. En el caso del blues, a menudo intervienen sistemas de sentido y valor de distintas tradiciones, que pueden enriquecer o "entorpecer" el resultado final debido a la emergencia de conflictos musicales y socioculturales en torno a la interpretación y la hibridación.

6.1.1.1. Estructuras armónicas: el contexto de acción



El blues de doce compases: la estructura más conocida y empleada en el blues

En primer lugar, hay que señalar que la estructura fundamental del blues es el "blues de 12 compases"; una estructura cíclica sencilla (basada en la sucesión potencialmente infinita de *chorus*, "vueltas" o "ruedas"), organizada en torno a los grados I, IV y V de la escala, que en su forma más habitual se asocia al uso de acordes de séptima de dominante y a la estructura narrativa AAB. Desde la perspectiva interaccional que proponemos, basada en el uso práctico de los músicos estudiados, su principal "virtud" es su accesibilidad, flexibilidad y capacidad para crear marcos apropiados para la interacción grupal y la improvisación.[391] Si tomamos como

[391] Entre otras formulaciones, la improvisación musical ha sido definida como la creación espontánea de música en el transcurso de la interpretación (Monson, 2002: 114; Nettl y Russell, 2004: 9). Cabe afirmar que la improvisación se basa en el conjunto conocimientos teóricos y prácticos aprendidos por un músico, así como en su necesaria y entrenada adaptación a determinadas estructuras y lógicas musicales, a las que debe responder espontáneamente en distintas situaciones espaciotemporales.

ejemplo la escala de Do, el cuarto y el quinto grado de la escala serían Fa y Sol [Do (C) – Re (D) – Mi (E) – Fa (F) – Sol (G) – La (A) – Si (B)]. El primer grado es la tónica y determina la tonalidad de la pieza (en este caso, un "blues en Do"). Típicamente, la estructura concluye con un cierre en el grado V (Sol en este caso), aunque dependiendo del contexto puede omitirse. En esos casos la armonía permanece en el grado I hasta el inicio de la siguiente vuelta.

Algunos ejemplos de canciones de blues con la estructura de 12 compases incluyen "Sweet Home Chicago" (Robert Johnson, 1937), "Nobody Loves Me (Every Day I Have the Blues)" (Memphis Slim, 1949), "Baby What You Want Me To Do" (Jimmy Reed, 1959) y "Rock Me Baby" (B.B. King, 1964). Además, podemos citar otros ejemplos como "What I'd Say" (Ray Charles, 1959) y "Scratch My Back" (Slim Harpo, 1966) para ilustrar la estructura de doce compases sin el cierre en el grado V (manteniendo en su lugar el grado I), y "Dust My Broom" (Elmore James, 1951) y "Reconsider Baby" (Lowell Fulson, 1954) como muestras de la variación habitual de "*quick change*" o cambio rápido en la estructura doce compases (donde se produce un cambio al grado IV en el segundo compás). Asimismo, conviene mencionar otras variaciones relativamente habituales como la sustitución de la progresión V-IV-I por II-V-I, generalmente asociada al jazz.

La estructura de 12 compases se toma tácitamente como referencia principal en las interacciones grupales, si bien se aborda de forma abierta y negociada. Por ejemplo, aunque también se indican en ocasiones, el *quick change* y la modalidad del cierre tienden a depender más de la capacidad de respuesta de los músicos o del conocimiento de la canción interpretada. Así, el blues de 12 compases se aplica como principio cuando el cantante o líder de un grupo (habitual o improvisado) indica el tipo de ritmo y la tonalidad en que quiere tocar diciendo, por ejemplo, "*shuffle* en Mi", "*slow* blues en Sol", "*boogie* en Do", o "*train beat* en La". El ritmo "*shuffle*", de tempo medio, es el más habitual, mientras que el "*slow*" es un blues lento, el "*boogie*" es de tempo rápido y el "*train beat*" es un ritmo inspirado en el sonido del tren y definido por *standards* como "Got My Mojo Workin'" (Muddy Waters, 1957) y "Mystery Train" (Junior Parker, 1953). También cabe señalar que el cantante (*frontman* y líder) puede realizar un signo indicial con el brazo (o simplemente una mirada acompañada de un gesto con la cabeza) indicando que deben realizar un *break* o silencio al principio de la vuelta, y que una señal similar puede servir para indicar que la canción debe terminar al final de la vuelta que se está interpretando.[392]

En términos líricos, la estructura de 12 compases se caracteriza por tener una forma narrativa y una rima del tipo AAB. El primer verso introduce la historia y establece la situación y el tono del relato. En el segundo verso se repite la misma idea (bien con las mismas palabras o mediante una variación, complementación o ampliación de la información transmitida). Finalmente, el tercer verso establece una suerte de resolución provisional sobre lo expuesto previamente, de manera que la estrofa puede concluir con una explicación o profundización en las circunstancias de la historia o en las causas de un comportamiento, así como con distintos comentarios de ruptura en tono apesadumbrado, irónico, humorístico o esperanzado. Seguiremos discutiendo las formas del relato en el análisis del discurso musical del blues (7.1.).

[392] Un *break* es una breve suspensión del acompañamiento en la que el solista o los instrumentos melódicos siguen tocando mientras los demás permanecen en silencio (Szwed, 2000: 30). Marsalis (2010: 55) señala que los *breaks* son momentos de mucha presión porque el solista es responsable de mantener el flujo del tiempo de toda la banda: "nuestro tiempo se convierte en 'tu' tiempo; tuyo y solo tuyo".

Por el momento, valga con introducir una estrofa de la canción "Nobody Loves Me But My Mother" (B.B. King, 1970) como ejemplo de la forma AAB:

Nobody loves me but my mother, and she could be jivin' too
Nobody loves me but my mother, and she could be jivin' too
Now you see why I act funny, baby, when you do the things you do[393]

La estructura de blues de 12 compases y los cambios armónicos I-IV-V han sido utilizados extensamente en otros géneros como el jazz, el rock 'n' roll, el soul, el rock y el pop. Así, se componen canciones con una estructura de blues (o con ligeras variaciones de ella), pero con un tratamiento rítmico y/o melódico distinto. Es decir, que una estructura de blues puede tener un ritmo de rock 'n' roll o servir como lienzo para una improvisación jazzística. De hecho, en su exposición de los elementos básicos del jazz, Faulkner y Becker (2009: 21) introducen la estructura de blues de 12 compases destacando sus variaciones "interminables" y proporcionando ejemplos del ámbito del jazz como "Things Ain't What They Used To Be" (Duke Ellington, 1941) y "Now's The Time" (Charlie Parker, 1945). Además, podemos referirnos, entre muchos otros, a ejemplos como "Lucille" (Little Richard, 1957) y "Johnny B. Goode" (Chuck Berry, 1958) en el rock 'n' roll; "Hey Hey Baby" (Otis Redding, 1964) y "Out of Sight" (James Brown, 1964) en el soul; y "The Lemon Song" (Led Zeppelin, 1969) y "You Make Me Real" (The Doors, 1970) en el rock.

Por ello, hay que ser conscientes de que, si bien la estructura es fundamental para hacer distinciones generales, junto a ella hay que valorar las variaciones de textura (cualidades de la voz, acompañamiento instrumental, volumen, etc.) y sus implicaciones, que en el caso de un género con tantas hibridaciones como el blues pueden ser incluso más determinantes (Keil, 1991: 51). Así, un uso de determinados efectos sonoros o un tratamiento melódico con "excesivas" notas tenderá a ser rechazado por el sector más "purista" de la escena de blues por considerar que entra en contradicción con la expresión tradicional del género y que remite a un sistema de sentido más propio del rock.

Además del blues de 12 compases, existen otras estructuras habituales como el blues de 8 compases, ejemplificado en la canción "Key to the Highway" (Big Bill Broonzy, 1941); el de 16 compases, al estilo de "Hoochie Coochie Man" (Muddy Waters, 1954); y el "blues menor", definido en la práctica por canciones como "The Thrill is Gone" (B.B. King, 1969) y "As the Years Go Passing By" (Albert King, 1967), entre otras. La interpretación del blues menor en *jam sessions* y conciertos de blues en Austin y Madrid resulta mucho menos habitual que la del blues en su forma más estándar, definido por una estructura mayor y una escala ambigua como la del blues –que admite notas propias de la escala mayor y menor. También cabe señalar la existencia de estructuras particulares propias de *standards* influyentes como "Call It Stormy Monday (But Tuesday Is Just as Bad)" (T-Bone Walker, 1947) o "Nobody Wants You When You're Down And Out" (Bessie Smith, 1929),[394] y de canciones de blues que no cambian de

[393] "Nadie me quiere salvo mi madre, y puede que también ella esté bromeando / Nadie me quiere salvo mi madre, y puede que también ella esté bromeando / Ahora ves, *baby*, por qué actúo de modo extraño cuando haces las cosas que haces".

[394] Para Faulkner y Becker (2009: 18-19), las canciones que –debido a su popularidad– se convierten en *standards*, "constituyen una reserva de canciones que los intérpretes pueden tocar en el caso de que las conozcan, de que quieran interpretarlas y de que las condiciones lo permitan". Así, el repertorio no es solo un listado previo de temas que pueden interpretarse durante la actuación sino que constituye una enciclopedia potencialmente común que se acciona y cobra vida en la interpretación colectiva.

acorde sino que se mantienen en el grado I en todo su desarrollo: por ejemplo, “Crawling King Snake” (John Lee Hooker, 1949), “Smokestack Lightnin’” (Howlin’ Wolf, 1956) y “See My Jumper Hanging on the Line” (R.L. Burnside, 1978). En ellas encontramos un énfasis en la voz, el ritmo, la repetición y la tensión como recursos expresivos principales, que evidencian la raíz africana del blues. En estos casos, durante la interpretración en conciertos o *jam sessions* el cantante o líder de la banda puede realizar una indicación verbal del tipo “*stay on the one*” o “quedaros en el uno”, o hacer un signo indicial con el dedo índice que sirve de guía a los demás participantes.

Mel Davis, un veterano cantante-armonicista y saxofonista de la escena de blues en Austin, afirmó el uso de las estructuras convencionales del blues refiriéndose al tipo de situaciones de interacción colectiva que vive semanalmente en los conciertos con su grupo, The Blues Specialists:

> Nosotros tocamos blues. Cuando la gente viene a subirse a tocar con nosotros algunos dicen: “Explicadme qué vais hacer... ¿qué tipo de cambios?” Les digo: “Tío, va a ser I-IV-V”. Ahora bien, quizás añada un I-II o un I-IV para que suenen un poco distintos. Pero básicamente van a ser 12 compases, 8 compases, o 16 compases: el blues. Punto y final. Así que mi rollo es sencillo, pero ¿puedes tocarlo? (E.P.p.13).

El testimonio de Davis ilustra la centralidad de los grados I-IV-V y de las progresiones cíclicas tradicionales, que facilitan el acuerdo entre los músicos participantes. Admite abiertamente la sencillez estructural que define el blues pero, al mismo tiempo, advierte de la dificultad para alcanzar la expresividad característica del género: “mi rollo es sencillo pero ¿puedes tocarlo?”. Así, asume el carácter elemental y fundamental de los “esquemas sonoros” del género, al tiempo que afirma su “complejidad performativa” (Méndez, 2016: 165). Davis también destacó que los “cambios del blues” otorgan gran libertad a la interpretación y afirmó la proximidad e hibridación entre el blues y el jazz: “Puedes hacer mucho con los cambios del blues. Puede que algunas cosas ni siquiera suenen a blues, pero tienen la estructura básica de I-IV-V o II-V-I en algún sitio. El blues y el jazz están unidos, tío” (E.P.p.13). Por último, se refirió a géneros afines como el R&B (al que atribuye la prevalencia de estructuras de ocho y cuatro compases) y el Southern Soul (en el que destaca la habitual ausencia de cambios armónicos). De esta manera, estableció una serie de vínculos entre distintos géneros de afroamericanos que, si bien tienen sus propias particularidades, remiten en última instancia al sistema de convenciones del blues.

Por otra parte, el armonicista madrileño Ñaco Goñi afirmó la complejidad del blues y su rica variabilidad, que puede pasar desapercibida para el oyente casual pero que va descubriéndose en mayor profundidad con el paso de los años (E.P.p.22). En este sentido, cabe recordar una de sus expresiones reveladoras y humorísticas sobre la interpretación del blues (comunicada verbalmente por el periodista alternativo e informante clave Eugenio Moirón): “Si alguien te dice que tocar blues es fácil, sal corriendo” (conversación personal no catalogada). De este modo, Ñaco apunta hacia al peligro de pensar que, debido a sus estructuras sencillas, la interpretación del blues es “fácil” e, implícitamente, advierte de la necesidad de trabajar constantemente. Además, precisamente por los imperativos del lenguaje del blues, Ñaco se mostró escéptico sobre la posibilidad de innovar y prefirió hablar de la búsqueda de un “estilo personal” (de una voz propia) dentro del contexto de acción de los 12 compases:
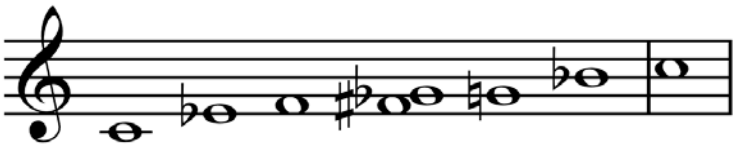
> El que diga que ha inventado algo en el blues es un mentiroso. Está casi todo inventado. Lo que hacemos es coger de aquí y de allí, poner de nuestra propia cosecha e intentar crear un estilo personal. Pero siempre basado en los 12 compases, sin *cagarse fuera del*

> *plato*, porque si te sales de ahí ya no estás tocando blues. Es una cosa muy delicada (E.P.p.22).

Es interesante remarcar que, en consonancia con el sistema de sentido de los aficionados más fieles y de otros músicos de la escena madrileña, Ñaco habló de la "delicadeza" que exige tocar blues de acuerdo con la tradición y también de la facilidad con la que puedes utilizar su sistema de convenciones para interpretar otros géneros musicales.

6.1.1.2. Escala de blues: melodía, fraseo y voz musical

A nivel melódico, el blues se caracteriza por el uso de la escala de blues y la incorporación de *blue notes* –notas "tristes" o "azules" que se utilizan como recurso expresivo para hacer inflexiones y obtener la sonoridad que es propia del género. Creada en el sur de EE.UU por los afroamericanos descendientes de esclavos, la escala de blues se considera una extensión de la escala pentatónica menor, resultado de la hibridación entre elementos africanos y europeos (Keil, 1991: 30-34; Murray, 1976: 63). El desarrollo de las *blue notes*, por tanto, puede entenderse desde el punto de vista de la diáspora africana (especialmente de países de África occidental como Senegal, Gambia y Mali) (Floyd, 1995: 75; Palmer, 1982: 34), y también apunta hacia su uso en diversos géneros de la música popular, donde ha sido apropiado por multitud de cantantes y músicos que recurren a cantos melismáticos y al estiramiento de notas durante la interpretación.



C	D♯ / E ♭	F	F♯ / G ♭	G	B ♭
I	♭ III	IV	IV♯ / ♭ V	V	♭ VII

Escala de blues en Do (C)

En el desarrollo histórico del blues, estas inflexiones provienen del uso de la voz como instrumento de expresión y comunicación básico y principal. Paulatinamente, esos sonidos vocales fueron imitados y desarrollados en los instrumentos, a menudo recurriendo a artefactos como cuellos de botellas (*bottlenecks*), navajas o cuchillos que, empleados sobre las cuerdas de la guitarra, servían para acompañar a la voz, conseguir una textura musical única y realizar interacciones de llamada y respuesta. Junto a ello cabe mencionar el desarrollo de técnicas expresivas (*bendings*, *vibrato*, *glissando*, *tremolo*, *pull-off*, etc.) a través de las cuales se construye y se expresa la voz musical. Véase un análisis musicológico sobre el estilo de B.B. King en Richardson (1999).

Si bien la importancia atribuida a las *blue notes* es unánime en los estudios académicos, los especialistas la han definido de "muy distinta manera" (Tirro, 2001: 75). Entre ellas resaltamos su identificación con el uso de la tercera menor y la séptima menor en contextos mayores; el uso de la cuarta aumentada o quinta disminuida; y las reflexiones sobre sistemas de afinación y temperamento, que aluden a una afinación baja del séptimo grado y al uso de la "tercera neutra" –una nota no prevista en la música "culta", que desprovee a las escalas mayor y

menor de su carácter esencial (Reig Bravo, 2011: 93-98).[395] Es decir, que el lenguaje del blues (en su articulación armónica y melódica) se caracteriza por dar cabida a combinaciones entre mayor y menor, que contradicen su tradicional dicotomía. Así, si aceptamos provisionalmente, como estrategia operativa, la convención cultural básica que asocia el sonido mayor con lo alegre y el menor con lo triste (presente, por ejemplo, en Frith, 1998 y Curtis y Bharucha, 2010), podríamos sugerir que su creación original en el plano musical representaba, en cierta medida, la propia comprensión vital de los afroamericanos, marcada –más que por su oposición– por la continuidad de alegría y tristeza como aspectos entrelazados y constitutivos del mismo flujo experiencial. Con ello, aun reconociendo la ambigüedad que necesariamente implica asociar emociones a la música, apuntamos hacia la relevancia del contexto represivo de discriminación racial en el que se desarrolló el blues (*Jim Crow*), al sentimiento de tristeza del que emerge, y también al desarrollo del género como una forma de diversión, evasión, catarsis y "contradeclaración" (Murray, 1976: 45, 54, 68).



Furry Lewis y la técnica *bottleneck* (*slide*)
(Foto: F.A. Usher Jr./Smithsonian Folkways)

Aunque atravesó distintos procesos de estandarización –especialmente a partir de la grabación discográfica y la creciente mediatización–, el blues fue un canto y una música "extremadamente personal" que tuvo su origen folclórico en los propios intérpretes y no en nociones formales sobre cómo debía interpretarse (Baraka, 2002: 65-67). El desarrollo de estilos personales y voces musicales propias siguió teniendo una gran importancia y reconocimiento en la evolución del blues como expresión de la comunidad afroamericana. De hecho, la búsqueda de una voz musical propia y distintiva no solo fue ampliamente asumida sino que fue también una consecución para músicos de referencia como T-Bone Walker, B.B. King, Sonny Boy Williamson II y Little Walter, cuyos estilos de guitarra y armónica, respectivamente, han creado escuelas con gran cantidad de seguidores en la cultura global del blues y en las escenas estudiadas. En la siguiente sección abordaremos en mayor profundidad la discusión sobre la búsqueda de voces musicales propias en las escenas de blues en Austin y Madrid. Por el momento, señalemos algunas de las principales claves sobre el tipo de expresión melódica y solista que se considera propia y distintiva del blues.

El veterano músico afroamericano Mel Davis señaló que el conocimiento y virtuosismo técnico de un músico no garantiza que pueda tocar blues de acuerdo con los preceptos y valores de la tradición:

> Es blues es un sentimiento. Hay músicos que conocen su instrumento de arriba abajo, pueden tocar todas las escalas y arpegios en los que puedas pensar, hacerlo rápido y bien. Pero la diferencia está en si pueden realmente tocar una canción con dos notas y hacerlo sonar bonito; eso es el blues. Baja el ritmo para que la gente pueda pillar lo que estás haciendo (E.P.p.13).

[395] Reig Bravo (2011) explica las diferencias entre el sistema temperado, surgido en el seno de la llamada música "culta", y la afinación atemperada o "expresiva", asociada a músicas de tradición vocal.

Davis enfatizó la importancia de la sencillez melódica y el sentimiento ("*feeling*") mediante la oposición entre el virtuosismo técnico del que conoce todos los recursos (escalas, arpegios, etc.) y la musicalidad relajada e intensa del blues, caracterizada por su economía expresiva. En su opinión, el reto para saber si un músico puede realmente encarnar la expresión propia del género está en saber si puede crear un sonido bello y comunicarse efectivamente a través de pocas notas (dos, en su ejemplo) y un característico ritmo lento. En otras palabras (operativas en la tradición y en la escena), Mel Davis distinguió entre la técnica y el "alma" –concebida como capacidad expresiva y emocional vinculada a la autenticidad del intérprete y a su relación con el público.

En consonancia con esta consideración del tratamiento melódico y solista, Tonky de la Peña señaló que la "filosofía" del blues consiste en "expresar mucho en poco" y en "intentar ser minimalista para no cargar demasiado sobre el mensaje del blues, [por]que si lo cargas más de lo que el estilo permite estamos produciendo otro" (E.P.p.26). Frente a una expresión solista que típicamente emplea un mayor número de notas –por ejemplo, la propia del jazz y del rock–, Tonky describió el blues como "un estilo muy contenido [y] muy sincero (…) que busca más el efecto [emocional] que impresionar en exceso. Impresiona muchas veces su sencillez". Además, subrayó la importancia de lograr mantener, a base de entrenamiento, el "frescor natural" y "la expresividad instantánea" en la interpretación a tiempo real (*Ibíd*.).

La afirmación discursiva de la economía expresiva y la aparente sencillez del blues es predominante, aunque no unánime, en las escenas de Austin y Madrid. Desde esta perspectiva, la expresión del blues se opone al virtuosismo y a las lógicas instrumentales que se atribuyen al jazz y al rock, géneros asociados a un mayor número y densidad de notas. Sin embargo, mientras la hibridación del blues con estructuras y fraseos más propios del jazz es, hasta cierto punto, habitual y reconocida positivamente como forma de ampliar conocimientos y embellecer la interpretación musical, el terreno fronterizo entre el blues y el rock (donde se conforma el estilo contemporáneo del blues-rock) evidencia un conflicto de valores musicales y socioculturales mucho más marcado. Se articula en torno al tipo de tratamiento melódico y solista que se hace sobre las estructuras básicas del blues; se entiende como una tensión en la expresión que afecta sensiblemente al sentido que le atribuyen los aficionados, como muestran las constantes y, a menudo, acaloradas discusiones sobre lo que "es y no es blues".[396] Mientras que el sector especializado más "purista" defiende el sistema de valores de la tradición original del blues como música afroamericana, un sector más amplio y "progresista" del público "defiende" (apoya a través del discurso y las prácticas) los desarrollos estéticos realizados en el marco del blues-rock.

Este conflicto puede explorarse a partir de lo que llamo "heroísmo virtuoso del guitarrista" –una máscara escénica de representación variable y carácter inter-genérico, caracterizada por una interpretación solista "desmesuradamente virtuosa", que choca con el ideal equilibrio interno de voces propio del blues tradicional (y también del jazz). Aunque podríamos trazar una genealogía más compleja y extensa, la emergencia del heroísmo virtuoso del guitarrista como fenómeno asociado al despliegue exhibicionista de rapidez, volumen y efectos sonoros está especialmente vinculado al desarrollo del blues-rock y el "blues blanco" de los años 1960, aunque también afecta a la valoración de músicos afroamericanos como Jimi

[396] Como los "mundos del arte", las escenas de blues se caracterizan por "dedicar una atención considerable a decidir lo que es y lo que no es arte, lo que es y no es su tipo de arte, y quien es o no un artista. Observando el modo en que un mundo del arte realiza estas distinciones, más que tratando de hacerlas nosotros, podemos entender mucho de lo que sucede en ese mundo" (Becker, 2008: 36).

Hendrix, Buddy Guy o, más recientemente, Carvin Jones, entre otros.[397] No obstante, su popularización masiva se produjo en los años 1980 de la mano de músicos de rock y blues-rock como Eddie Van Halen, Slash, Gary Moore y el propio Stevie Ray Vaughan, cuya interpretación solista sigue siendo objeto de debate en la cultura del blues. Más recientemente, encontramos a músicos de blues-rock como Eric Sardinas, Joe Bonamassa y Laurence Jones que, teniendo gran éxito comercial en los circuitos del rock, son tajantemente rechazados por los sectores participativos más "puristas" de las escenas de blues investigadas.

En consonancia con el carácter más "purista" de la escena madrileña, el conflicto expresivo entre el blues y el rock es más agudizado en Madrid que en Austin, donde la influencia del blues-rock ha sido mucho más determinante. Esta diferencia se observa en la reproducción cotidiana de ambas escenas y en la valoración que sus participantes hacen de músicos asociados al blues-rock. Mientras en Austin el blues-rock ha jugado un papel fundamental en el desarrollo de la sub-escena de Antone's, contribuyendo a crear una escuela de músicos que recurren a efectos solistas "pirotécnicos" en la interpretación, en Madrid hay un mayor rechazo a los efectos sonoros y los trucos propios del rock.[398] Si en Austin Stevie Ray Vaughan es una figura local intocable y de referencia, que cuenta con un considerable número de seguidores e imitadores (siempre de menor calidad), en Madrid prevalece la preferencia por el estilo más contenido de su hermano mayor Jimmie Vaughan (también muy apreciado en Austin). Finalmente, mientras en el centro de Austin el elevado volumen de un grupo se utiliza para atraer sonoramente al público que pasa por la calle, en Madrid el volumen alto está mucho más regulado en los lugares habituales de interacción pues, según la ley y en protección de los vecinos, el "ruido" no debe escapar de las paredes del local. Por tanto, para comprender la diferente consideración del blues-rock en Austin y Madrid debemos considerar aspectos de gusto estético relacionados con la construcción histórica de ambas escenas y limitaciones de espacio que condicionan la interpretación y que, de manera acumulativa, repercuten en el tipo de música que prevalece.

No obstante, en la escena de blues madrileña también encontramos a músicos como Stevie Zee que, conociendo el blues tradicional en profundidad, encuentra inspiración en músicos de blues-rock y rock progresivo como Jimmy Page, Stevie Ray Vaughan, Gary Moore, Eddie Van Halen y Joe Satriani, asociados al heroísmo virtuoso del guitarrista. El resultado es

[397] En cierta medida, podría discutirse si los orígenes del heroísmo virtuoso del guitarrista se encuentran en la tradición afroamericana del blues y el jazz y en su evolución hacia el rock 'n' roll. Charlie Christian consolidó el papel solista de la guitarra eléctrica en el jazz; T-Bone Walker desarrolló solos con gran maestría, además de llamativos trucos de escenario; Earl Hooker fue un pionero de la guitarra de doble mástil; y Chuck Berry definió el estilo de guitarra del rock 'n' roll. No obstante, en el heroísmo virtuoso del guitarrista asistimos a la primacía del solo sobre la canción y su discurso verbal; esto no sucede en las interpretaciones de los músicos citados porque hay una mayor valoración del énfasis rítmico, la cohesión e interacción grupal, y la interpretación vocal. Frente a estos valores interaccionales y comunicativos de la tradición afroamericana, el fenómeno contemporáneo del heroísmo virtuoso del guitarrista surge de la exploración sonora y técnica de la guitarra, de una pauta interpretativa basada en el énfasis en la velocidad, los efectos y el volumen; una comprensión nueva y cualitativamente distinta del "virtuosismo".

[398] Como muestra de este conflicto de sistemas de sentido apuntamos el uso de la expresión "masturbadores del mástil" entre los aficionados "puristas" madrileños, españoles y latinoamericanos para describir a músicos asociados al "heroísmo virtuoso del guitarrista". Mediante esta expresión metafórica y de carácter sexual, subrayan que este tipo de músicos practican un "virtuosismo" técnico mal entendido, que choca con los valores interaccionales del género por la prevalencia de la exhibición solista y la ejecución de solos excesivamente largos o frases "progresivas" alejadas de la sonoridad del blues. En lugar de la elevación jerárquica del guitarrista, ponen en valor la importancia de la voz del cantante, de la canción como unidad cohesionada y del necesario equilibrio de voces en el seno de un grupo.

una inusual y, para algunos, contradictoria combinación de uno y otro campo: un autodefinido *bluesman* versátil, un *guitar hero* interesado en desarrollos armónicos y efectos sonoros que trascienden el blues, pero que al mismo tiempo reivindica la sencillez, la espontaneidad y el *feeling* como cualidades interpretativas esenciales:

> Los puristas me critican por tocar con efectos. Por eso dicen que Jimi Hendrix no era un gran *bluesman*, porque tocaba con efectos. Pero me parece que un efecto es como un color para un pintor… ¿Critican a un pintor por utilizar una combinación de colores? (E.P.p.25).

A través de la comparación entre música y pintura, Zee cuestionó la oposición entre "sentimiento *bluesero*" y "técnica 'virtuosa'" presente en la cultura madrileña del blues y defendió la posibilidad de combinar dos sistemas de sentido que aparecen como dicotómicos (en términos amplios, el del blues y el del rock). Así, Zee ha actuado tanto en la escena de blues como en la escena de rock, donde sus interpretaciones de Hendrix y Deep Purple son mejor acogidas. No obstante, señaló que "al quedar encantado con tantas formas de música" ha pagado "un precio" por no concentrarse solamente "en ser un guitarrista de blues como tal" (*Ibíd.*).

Sin duda, el delicado conflicto entre el blues y el blues-rock plantea un problema complejo y en permanente disputa. La controversia resulta especialmente rica porque muestra la cristalización de posiciones divergentes en la cultura del blues, que categorizamos generalmente como "puristas" y "progresistas". La actitud y el pensamiento de los "puristas" (que definen en gran medida la dimensión central de las escenas analizadas) suponen tanto un juicio musical y estético como una contestación histórica al mayor reconocimiento y éxito comercial de los grupos blancos de blues-rock, frente a los músicos afroamericanos de la tradición (muchos de los cuales siguen siendo desconocidos para el gran público). Por tanto, nos encontramos ante una discusión intramusical que evidencia la existencia y oposición de distintos sistemas de sentido y valor, así como la importancia de las implicaciones históricas, "raciales" y económicas del desarrollo de un género musical como el blues.

6.1.1.2.1. Representaciones del heroísmo virtuoso del guitarrista y del blues-rock en el cine: *Crossroads* y *Ghost World*

Para concluir la exposición del heroísmo virtuoso del guitarrista, queremos ilustrar brevemente el conflicto entre blues y blues-rock a través de dos ejemplos audiovisuales de la cinematografía estadounidense: *Crossroads* (Walter Hill, 1986) y *Ghost World* (Terry Zwigoff, 2001). Estas dos películas plantean cuestiones importantes sobre la historia y la cultura del blues que permitirían una discusión más profunda. (Véase más sobre *Crossroads* en Pedro, 2014a).

Inserta en el resurgimiento global del blues en los años 1980, *Crossroads* aborda y representa la leyenda del músico Robert Johnson a través de la relación entre un veterano músico afroamericano (Willie Brown) y un joven blanco (Eugene Martone) que aspira a ser un *bluesman*. Su inspiración, trama, personajes y música se basan en la cultura y evolución socio-histórica del blues. Sin embargo, como he argumentado a través del análisis (Pedro, 2014a), *Crossroads* finalmente abandona y, podría decirse, traiciona su discurso, dejando de ser una película que habla desde el blues para presentar la interpretación musical como una competición en la que el virtuosismo técnico es sinónimo de éxito. Este gesto definitivo se aprecia en la significativa batalla musical entre el joven guitarrista Eugene Martone y el temible y "virtuoso" guitarrista Jack Butler (interpretado por el *guitar hero* Steve Vai, conocido por su estilo de

guitarra “progresivo”). Ambos contrincantes se juegan que el diablo le devuelva la propiedad de su alma al viejo *bluesman* Willie Brown o que obtenga también la de Eugene. La batalla empieza sin acompañamiento grupal, con Butler dirigiendo una llamada y respuesta de repetición, orientada hacia las notas más agudas. Después, el heroísmo virtuoso del guitarrista se intensifica y, con el soporte de la banda, Butler muestra su característica expresión solista. Eugene, que había respondido con unas frases musicales al estilo tradicional, interpretadas al unísono junto a Willie, ve como Butler parece declararse vencedor tras terminar la canción con una exhibición de veloces trucos a lo largo del mástil. Pero ante la estupefacción de Willie –que desconocía su relación con la música “clásica”–, Eugene responde con una adaptación del “Capricho N.5” del virtuoso violinista Niccolò Paganini (una pieza conocida por su dificultad técnica) y termina ganando la batalla.

En esta competición técnica, que sólo puede darse entre guitarristas –pues la guitarra es el instrumento más “virtuoso” según la lógica de la película y el contexto rockero de los 1980 (Willie, como armonicista, no compite)–, *Crossroads* establece de manera clara una jerarquía de géneros y lenguajes musicales. El blues, que ha servido de hilo conductor (tanto musical como narrativo), queda ahora sometido a la “brillantez progresiva” de Butler (Vai). Está perdido en una batalla donde el público (negro), lejos de premiar el énfasis rítmico propio de la tradición afroamericana, enloquece ante los despliegues técnicos del rock y la “superioridad” de la música clásica (géneros hegemónicamente blancos). Paradójicamente, el recurso a la música clásica –aquella disciplina exigente en la que Eugene debía, según su profesor, concentrar todas sus fuerzas– lo que finalmente permite la salvación de Willie y del propio Eugene. En otras palabras, es la interpretación virtuosa de la música clásica la que salva el alma del *bluesman* indefenso pese a su talento y habilidad musical (especializada en el género que, en principio, definía a *Crossroads*).

Por otra parte, en *Ghost World* encontramos una divertida parodia sobre la oposición entre el blues tradicional y el blues-rock en el contexto contemporáneo de la cultura estadounidense. Se produce en una escena (aproximadamente entre el minuto 52 y 55 de la película) en la que los dos protagonistas principales, Enid (una chica blanca, joven y rebelde) y Seymour (un adulto blanco, solitario y “perdedor”, especialista en música), acuden a un concierto de blues en el que actúan un cantante-guitarrista afroamericano (representante del blues rural y del ragtime) y un grupo de blues-rock blanco y joven.[399] Desconocido para la gran mayoría del público, el veterano músico afroamericano admirado por Seymour toca la guitarra acústica en el ambiente ruidoso del bar, mientras vemos los eventos deportivos en distintos televisores. A continuación, sale al escenario el grupo de jóvenes blancos conocido como Blues Hammer (literalmente “martillo de blues”). En contraste con la absoluta falta de atención previa, Blues Hammer acapara toda la expectación juvenil con una interpretación ensordecedora y mal sonante, representada deliberadamente así para remarcar la distancia con el personaje de Seymour y plantear una reflexión sobre el tipo de interpretaciones que se asocian al blues.

La interpretación resulta especialmente “dolorosa” para Seymour y particularmente graciosa para el público con competencias porque es presentada diegéticamente como auténtica –la mujer joven con la que Seymour comparte mesa provisionalmente le dice: “si te gusta el

[399] Como señala el personaje de Seymour para desconcierto de su interlocutora en el bar (una mujer con la que conversa gracias a la mediación de Enid), el músico afroamericano toca canciones al estilo ragtime –no en el sentido clásico y pianístico asociado a Scott Joplin, sino en su adaptación a la guitarra, históricamente característica de la tradición del blues en el este de EE.UU.

blues auténtico tienes que ver a Blues Hammer, son muy buenos". Además, la letra de la canción que interpretan incluye referencias al delta del Mississippi y a la recogida de algodón, que resultan simplistas e inverosímiles por la identidad de los músicos y la reiteración de lugares comunes que no conocen a través de la experiencia. De este modo, la escena representa el mundo del blues rural-urbano y el mundo del blues-rock desde una perspectiva tragicómica y comparativa. El blues rural-urbano se representa a través de un solo intérprete, afroamericano y mayor, que es idolatrado por un hombre blanco adulto, excéntrico y experto en blues, y el blues-rock se asocia con un grupo de intérpretes musicalmente mediocres, típicamente blancos y jóvenes, que atraen a un público también joven y blanco que constituye una mayoría ruidosa. Así, la escena reafirma la oposición entre el blues y el blues-rock, que opera junto a la oposición entre músicos negros veteranos y músicos blancos jóvenes que, teniendo menos talento y capacidad para interpretar el blues, adquieren un éxito mucho mayor que los "creadores originales".

A través de la etnografía *online* he podido comprobar que músicos y aficionados al blues de distintas nacionalidades creen que, lamentablemente, esta escena de *Ghost World* es representativa del estado actual de la escena global del blues y, sobre todo, de la programación habitual de festivales supuestamente de blues pero con poco contenido "auténtico". El músico italo-estadounidense Little Victor (que ha vivido tanto en Texas como en España y ha actuado en Austin y Madrid) proclamó su identificación total con el personaje de Seymour; afirmó que "actualmente solo los grupos como Blues Hammer aparecen en cartel" y lamentó el hecho de que ese tipo de música fuera descrita como "blues" (*Facebook*, 02/03/2014). Músicos reconocidos de Catalunya y Valencia como Victor Puertas y Javier Tijuana, respectivamente, coincidieron en el diagnóstico, y el etnomusicólogo estadounidense David Evans señaló que el Festival de Beale Street en Memphis de ese año había anunciado un cartel mayoritariamente blanco y con muy poco contenido de blues. Las personas que participaron en la discusión fueron mayoritariamente blancas.

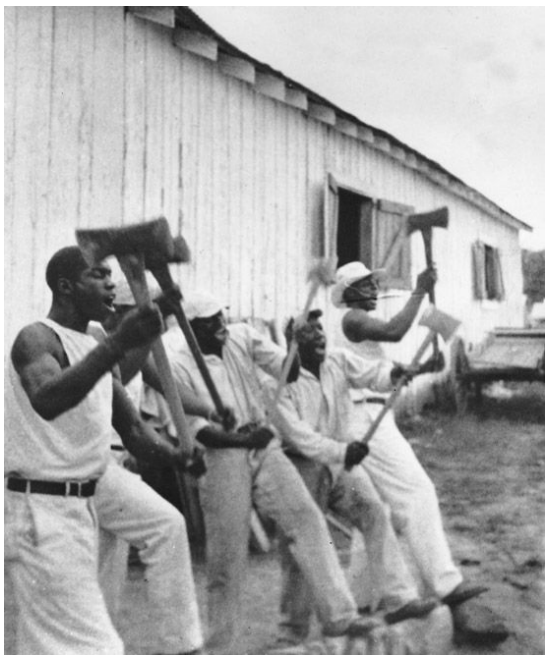
Mientras que la representación de *Crossroads* (1986) refuerza el heroísmo virtuoso del guitarrista que se consolida durante su contexto de creación, *Ghost World* (2001) representa el significativo conflicto actual entre el blues y el blues-rock a través de una parodia en la que se sitúa al espectador en el lugar del aficionado especializado en blues. Se caricaturiza el blues-rock (estilo en el que se desarrolla el heroísmo virtuoso del guitarrista), y se niega su "virtuosismo" guitarrístico mediante una interpretación grupal de mala calidad, cuya representación supone un comentario crítico sobre la presencia cotidiana y la deriva del blues-rock desde los años 1980 hasta hoy.

6.1.1.3. La llamada y respuesta: interacción dialógica en la interpretación musical

La llamada y respuesta es una forma de interacción dialógica originaria de la tradición cultural africana y con un papel fundamental en el desarrollo de la música afroamericana y la música popular occidental. Como característica esencial de la tradición afroamericana, la llamada y respuesta se ha entendido como un puente de unión entre la música y otras formas de expresión cultural que, junto a la improvisación, el montaje y la dramaturgia, proporcionan claves hermenéuticas sobre el abanico completo de prácticas artísticas negras (Gilroy, 1999: 78). Además, como modelo de interacción dialógica, la llamada y respuesta simboliza y anticipa (pero no garantiza) relaciones sociales nuevas y no-dominantes, recordando que en su práctica

participativa hay un momento democrático y comunitario que permite desarrollar tradiciones artísticas a través de intensos y, a menudo, amargos diálogos (*Ibíd.*: 79).

En la interpretación del blues, la interacción y comunicación dialógica entre distintas voces del grupo puede producirse de diversas maneras. En primer lugar, distinguimos un patrón de llamada y respuesta caracterizada por la llamada del líder y la respuesta al unísono de los acompañantes o, en otros términos, la llamada de una voz individual (erigida como principal) y la respuesta de una voz colectiva (resultado de la unión de las voces acompañantes). Encontramos un ejemplo claro en la canción "Manish Boy" (1955), donde Muddy Waters ejerce de cantante y líder al tiempo que la banda le acompaña con un hipnótico *riff* –una frase musical que se repite y que, en este caso, proporciona una contestación y un marco estable para la declaración cantada. "Manish Boy" también ejemplifica el tipo de canción de blues que se mantiene en el grado I; la armonía no modula y, por tanto, toda la responsabilidad del acompañamiento reside en la intensidad rítmica de la voz colectiva (que responde mediante la repetición musical del *riff*) y en los gritos femeninos que la acompañan. Así, "Manish Boy" ilustra la interacción dialógica entre voz individual y voz colectiva, entre individuo y grupo, y muestra la efectividad de un *riff* de respuesta contundente que, como los "buenos *riffs*", "nos muestran cómo se puede hablar de forma clara y concreta, ir derecho al grano y permanecer allí" (Marsalis, 2010: 54).[400]



Cantos de trabajo en la prisión de Darrington, Sandy Point, Texas, 1934 (John Lomax Collection)

El patrón de llamada y respuesta entre una voz que lidera y un grupo que responde al unísono se encuentra también en los principales antecedentes del blues: las canciones de trabajo (*work songs*) y las canciones espirituales. Las canciones de trabajo afroamericanas contenían "la máxima cantidad de africanismos" pero eran extrañas a África (Baraka, 2002: 18). Fueron desarrolladas en el sur de EE.UU. por la segunda generación de esclavos (*Ibíd.*) y evolucionaron a lo largo del periodo de *Jim Crow*, llegándose a adaptar comercialmente desde mediados del siglo XX.[401] Eran melodías *a capella*, a menudo con una estructura lírica de AAB, que se cantaban como acompañamiento a los trabajos forzosos en campos, cárceles, carreteras y ferrocarriles. El ritmo físico acompasado

[400] Cuando son efectivos, los *riffs* siempre parecen espontáneos e improvisados, pero pueden ser parte formas de acompañamiento o arreglos tradicionales. Muchos pertenecen a un *stock* de frases del músico (en diálogo con las voces musicales de la tradición), otros son citas de melodías familiares y algunos incluso son "clichés" populares de un momento (Murray, 1976: 96).

[401] La canción de trabajo afroamericana "Take This Hammer", identificada con las labores forzosas en cárceles, bosques y vías ferroviarias, proporciona un excelente ejemplo de la historia de las canciones de trabajo. De origen incierto, fue transcrita y publicada a principios del siglo XX por investigadores sobre el folklore estadounidense. En los años 1940 fue publicada comercialmente y popularizada por el legendario *bluesman* Leadbelly, que la había aprendido durante sus estancias en prisiones de Texas y Louisiana. En su voz se convirtió en una canción influyente para el desarrollo del blues rural-urbano de mediados de siglo XX (Pedro, 2016b).

–manifestación simultánea del trabajo y la música– servía de apoyo y aliento para soportar las extremas condiciones laborales. De esta manera, en palabras de Martín-Barbero (empleadas para describir la canción de trabajo afrobrasileña), asistimos a "una simbiosis de trabajo y ritmo que contiene la estratagema del esclavo para sobrevivir. Mediante una cadencia casi hipnótica el negro le hace frente al trabajo extenuante, y atrapados en un ritmo frenético el cansancio y el esfuerzo duelen menos" (Martín-Barbero, 2003: 236). Frecuentemente improvisadas, las letras afirmaban y relataban sus actividades diarias, recurriendo al uso de la ironía y de referencias indirectas que, a través del doble sentido, subrayaban la inhumanidad de los propietarios de esclavos (Davis, 1999: 26).

La llamada y respuesta entre líder y coro también fue fundamental en las canciones espirituales afroamericanas (muestra de la hibridación de armonías europeas y recursos de interacción y valores africanos). Narrativamente, los espirituales se dirigían a un grupo social amplio, a menudo al conjunto de la humanidad, y se transmitían mediante un lenguaje figurado que aludía a la lucha humana por la supervivencia, así como a la esperanza para superar la opresión y la discriminación hasta alcanzar la salvación.[402] Pese a la notoria aunque ambigua oposición social entre el blues y la iglesia el rol del cantante de blues ha sido comparado con el del predicador y numerosos músicos han ejercido ambas facetas (Keil, 1991: 143-145), entre ellos el cantante-guitarrista y predicador texano Blind Willie Johnson y el multifacético *disc-jockey* austinita Lavada Durst. En efecto, ciertos ritmos, temas y letras de las canciones de trabajo y de los espirituales perduraron en la cultura del blues y en los repertorios musicales de sus representantes. No obstante, en tanto expresión sociocultural vinculada a la Emancipación, el blues se caracterizó por una mayor insistencia en la experiencia vivida del individuo, en sus deseos y aventuras, en sus frustraciones, problemas y triunfos en la tierra.[403]

Un segundo tipo de interacción de llamada y respuesta se produce en la contestación y potencial conversación musical entre distintas voces instrumentales de un mismo grupo. En cierta medida, este tipo de interacciones intragrupales están presentes, de manera más o menos continuada y acentuada, a lo largo de toda una interpretación musical de blues, especialmente en la interacción de voces vocales e instrumentales y en variaciones de dinámica musical –entendida como la graduación y el control colectivo de la intensidad del sonido.[404] Se produce cuando los miembros de un grupo asumen y desarrollan su rol con éxito, al tiempo que permanecen atentos y reaccionan a lo que cada uno de los participantes está haciendo.[405] Así,

[402] Distinguimos entre *sorrow songs* o canciones tristes y *jubilees* o canciones de celebración (Floyd, 1995: 41-42). Sobre las primeras, Du Bois (2012: 222) señaló que su significado estaba claro: "que algún día, en algún lugar, los hombres serán juzgados en función de sus almas, no de sus pieles". Célebres *jubilees* como "When the Saints Go Marchin' In" expresan con júbilo la expectativa de un futuro mejor.

[403] Esta disposición estuvo íntimamente relacionada con la creciente posibilidad de viajar, la mayor preocupación material y económica, y la ampliación del horizonte del mundo de referencia de los afroamericanos –extremadamente limitado durante la esclavitud.

[404] En la tradición de la música "clásica" la dinámica está regulada e indicada en las partituras según distintos niveles de intensidad (matices dinámicos): *piano* (suave), *mezzopiano*, *mezzoforte* y *forte* (fuerte). En cambio, en el blues y en el jazz la dinámica se regula o se "cocina" de manera improvisada mediante la continuidad del diálogo intramusical entre las diferentes voces del grupo. El control y el uso performativo de la dinámica como signo de calidad musical y forma de estimular el impacto emocional de la música sobre el público es importante y, a menudo, diferencia a músicos experimentados y *amateurs.*

[405] Por las características e historias de cada instrumento, los músicos de una banda tienden a cumplir distintos roles convencionales, que condicionan tanto su forma de tocar como las expectativas de otros. Destacamos tres roles básicos en la interpretación del blues: el de cantante en tanto *frontman* y líder que da indicaciones al resto y distribuye los solos; el de los solistas; y el de la sección rítmica.

tras ser preguntado por la improvisación durante una actuación con el grupo César Crespo & The Pinball's Blues Party, el baterista madrileño Carlos Arsuaga se refirió a la necesidad de adaptarse y responder de manera espontánea al canto, las frases musicales y los solos del *frontman* a través de determinadas frases de respuesta (*fills*) y redobles de batería. Este testimonio advierte de la importancia de que los músicos de un grupo se escuchen y trabajen en una misma dirección, evitando tensiones intramusicales que restan calidad a la interpretación.

La interacción de llamada y respuesta entre voces instrumentales de un grupo se hace más explícita y se comunica con mayor intencionalidad al público cuando se produce entre dos voces solistas como, por ejemplo, la guitarra y la armónica. Consideremos dos ejemplos de las escenas estudiadas. En ciertos momentos de sus actuaciones, el *bluesman* Birdlegg –cantante-armonicista de la escena de Austin– interpela verbalmente al guitarrista de su banda (que puede variar según la ocasión) diciéndole: "*Come on, talk to me!*" ["¡Vamos, háblame!"]. Así, realiza una llamada verbal al solista, esperando que éste, a su vez, inicie una llamada musical a través de la ejecución de una frase con la guitarra, a la que Birdlegg contestará de manera improvisada mediante la interpretación con la armónica. En este sentido, si bien Birdlegg (en tanto líder) inicia la llamada verbalmente, esta forma de estimular a su compañero solista le lleva a situarse en el lugar del que responde (tradicionalmente el del grupo acompañante) hasta que la diferencia entre ambos roles se erosiona durante el diálogo intramusical. En Madrid, el cantante-guitarrista inglés Stevie Zee y el armonicista madrileño Ñaco Goñi participan conjuntamente en interacciones de llamada y respuesta similares, introducidas a través del contacto visual y la repetición de una frase musical. Su ejemplo nos sirve, además, para distinguir entre una llamada y respuesta de repetición –"una muestra de cómo podemos coger una frase del aire y copiarla por nuestra habilidad y oído", según Zee (E.P.p.25)– y otra de tipo conversacional, caracterizada por el intercambio dialógico entre dos solistas (retomaremos el testimonio de Zee en la siguiente sección). En esta interacción los dos interlocutores entran en un diálogo abierto, improvisado y de éxito variable, en el que las voces se responden siguiendo una tendencia de intensidad creciente (propulsada por la sección rítmica) hasta que quedan finalmente entrelazadas.

Por último, encontramos un tercer tipo de interacción de llamada y respuesta entre los músicos y los públicos de música en vivo. Por una parte, el cantante-*frontman* o el guitarrista líder de la banda tiende a saludar al público asistente mediante una interpelación verbal más o menos entusiasta, orientada a involucrar a los aficionados: "*How y'all doing*? (¿Cómo estáis?)" en inglés o "bueno, ¿lo estáis pasando bien?" en castellano. Esta llamada tiende a repetirse un par de veces para obtener una respuesta más enérgica del público. También existen otras expresiones tradicionales para interpelar al público y provocar su respuesta como "*Let me hear say you 'yeah!*" [¡Dejad que os oiga decir '*yeah*'!] y "*Can I get a witness?*" [¿Puedo tener un testigo?], esta última empleada por la veterana cantante Lavelle White (residente en Austin). Propia de la tradición afroamericana, la llamada "*Can I get a witness?*" resulta especialmente interesante porque se ha utilizado en diversas situaciones: en contextos religiosos para advertir de la intervención de Dios en la vida cotidiana; en situaciones de acoso y brutalidad policial para buscar el apoyo de alguien que ha visto lo ocurrido; en canciones de soul como "Can I Get A Witness" (Marvin Gaye, 1963) y, como en el caso de Miss Lavelle, en actuaciones musicales para afirmar que el evento (en tanto acontecimiento artístico significativo) está siendo presenciado por una serie de "testigos". Repetida varias veces a lo largo de la interpretación, esta llamada de Lavelle White al público es respondida con exclamaciones afirmativas que manifiestan verbalmente el diálogo interaccional y el apoyo mutuo entre músicos y públicos.

Por otra parte, a menudo se incita al público a participar en la creación de una canción haciendo palmas con las manos, o respondiendo, repitiendo o completando ciertas frases y sonidos de la canción. En estos momentos la banda puede incluso detener el flujo de la canción para reiterar la interacción de llamada y respuesta. Este tipo de interpelaciones verbales y/o gestuales se usan habitualmente para captar la atención, elevar el ánimo y generar, aunque sea provisionalmente, un tipo de interacción más participativa y comunitaria entre los músicos y el público. Conectada con la tradición musical afroamericana (tanto secular como religiosa), así como con otras expresiones folclóricas como el flamenco, esta pauta de interacción basada en la participación rítmica y/o melódica del público puede resultar muy efectiva tanto desde la perspectiva de las relaciones intramusicales como desde la evaluación del sonido y el ambiente resultante. No obstante, en la práctica su éxito depende de la convicción de los músicos y de la predisposición y habilidad del público; de las características del lugar y de la relación establecida entre músicos y públicos.

Como contraposición, cabe apuntar que el enérgico *frontman* Birdlegg, conocido por su entrega al espectáculo musical y al público, explicó que nunca pide palmas de manera directa porque siente que estaría dando órdenes a la gente. En su lugar, prefiere familiarizarse más intensamente con su público a través de la interpelación y conversación verbal informal antes, durante y después de la propia interpretación, donde rompe la distancia física y simbólica entre el escenario y el público:

> Cuando toco, le llevo la música a la gente. Se la llevo y siempre digo "bienvenidos" porque están en mi casa. Si entro a tu casa y no me das la bienvenida, no creo que vuelva. Tienes que acercarte a tu gente lo antes posible, no importa si tienes que actuar de manera tonta o estúpida. Pones a la gente de tu lado, [y después] puedes hacer cualquier cosa que quieras hacer (E.P.p.19).[406]

En lugar de recurrir a la llamada y respuesta como forma de interacción puntual, Birdlegg defendió la búsqueda de una relación e interacción más fluida y personal entre músicos y públicos, que encaja con su carácter de *showman*. Sus llamadas conversacionales e interpelaciones cómicas predisponen positivamente al público, favorecen la sensación de estar viviendo una experiencia significativa o especial, así como la potencial fidelidad del público, y permiten que la actuación pueda ser más participativa y comunitaria.

6.1.1.4. Diálogo intramusical y metáfora de la conversación

Mediante esta discusión sobre la estructura armónica, la voz melódica y la llamada y respuesta en el blues, esperamos haber demostrado que su lenguaje musical se basa en un sistema de convenciones de gran recorrido histórico, que permite que los músicos se aproximen a la interpretación a partir de lo que Alfred Schutz llamó "esquemas de referencia" (1971: 168). En la práctica, el conocimiento sobre los acuerdos convencionales del género constituye un

[406] En sus actuaciones en Austin, Birdlegg habla con gente del público desde antes de que empiece la actuación. Prepara el terreno transmitiendo buenas sensaciones y aumentando la expectativa. También baja del escenario durante la actuación y se dirige a miembros del público, trasladando provisionalmente la atención a ellos mientras la banda sigue tocando; haciéndoles preguntas y comentarios sobre ellos, sobre sus relaciones interpersonales y sobre la experiencia del concierto, relatando con dinamismo breves historias sobre el blues y sobre su vida. Finalmente, Birdlegg atiende a los aficionados que le interpelan durante los descansos y al final del concierto. En este sentido, explicó que "nunca estás demasiado cansado para atender a tu público" y también criticó la actitud de los músicos que salen a tocar y no saludan al público: "¿Cómo esperas gustarle a alguien si ni siquiera le hablas?" (E.P.p.19).

requisito necesario para la interpretación, que en cualquier situación grupal se produce finalmente de manera negociada. En ese proceso, el conocimiento previo de cada músico sobre la generalidad configura su esquema de referencia para aproximarse a una interpretación particular, anticipando lo que puede y no puede esperar y hacer (*Ibíd.*).

En esta sección evaluaremos con mayor detenimiento los procesos de diálogo e interacción intramusical a partir de la "metáfora de la conversación", una expresión que tomamos de la etnomusicóloga Ingrid Monson (1996), que ha investigado el tema a partir de entrevistas con músicos de jazz estadounidenses. Monson señala que la metáfora de la improvisación musical como conversación verbal sugiere tanto una analogía entre la música y el habla, como un énfasis en la sociabilidad que implica la interpretación musical (*Ibíd.*: 97). En este sentido, si consideramos la expresión comunicativa del habla como acción discursiva entre un enunciador y un destinatario, la oración "tocar es como conversar" (que encontramos en la base de la metáfora de la conversación) afirma el papel de la música como forma de expresión de un sujeto individual o colectivo que tiende a comunicarse con uno o varios interlocutores.[407]

En primer lugar, cabe señalar que la metáfora de la interpretación como conversación está presente en los discursos de músicos y aficionados de las escenas estudiadas, especialmente en las opiniones sobre la interpretación y la calidad musical de un determinado grupo o solista. Este tipo de apreciaciones y juicios de valor implican preferencias de gusto individual y social, y apuntan hacia la capacidad comunicativa de los intérpretes. El concepto de "*performative mutuality*" (Tsioulakis, 2013), propuesto en el estudio etnográfico de la escena de Atenas, permite reflexionar sobre la escurridiza idea de la "calidad musical" a partir de la interacción, la compenetración grupal y la metáfora de la conversación. Tsioulakis propone el concepto de "mutualidad performativa" para referirse a "un ideal particular de la interpretación musical grupal, acorde con la subjetividad de los instrumentistas y con su búsqueda de empoderamiento social" (*Ibíd.*: 201). Señala que, para los instrumentistas de jazz que ha investigado, la calidad de la *performance* depende de la consecución de un compromiso mutuo que transciende la individualidad de los participantes (*Ibíd.*: 222). Este compromiso mutuo se evalúa en función de la interacción dialógica de los músicos participantes, y su consideración como ideal para los músicos subraya la importancia del diálogo intramusical en la interpretación colectiva.

Basándonos en la observación realizada y en las expresiones verbales empleadas por los participantes, proponemos diferenciar tres formas básicas de diálogo e interacción intramusical, a través de las cuales se articula la metáfora de la conversación. Por una parte, encontramos la interacción y compenetración intramusical entre todos los miembros de un grupo durante una interpretación colectiva. Por otra, la interacción entre dos músicos que participan en un diálogo conversacional de llamada y respuesta. Puede darse en una formación a dúo, aunque lo más destacado y productivo, desde el punto de vista del tratamiento solista y de la conversación, es que suceda en una agrupación más amplia con batería y bajo. En tercer lugar, es importante examinar el deseo de los músicos por desarrollar una voz individual propia dentro del marco del blues, una operación que parte de la imitación, interacción dialógica e hibridación con diversos estilos y voces musicales de la tradición.

[407] Entendemos que, independientemente de la intencionalidad de los autores y los intérpretes, la interpretación musical pública es un acto comunicativo en sí mismo, que comunica a través del sonido, el discurso verbal y la comunicación no verbal (gestos, posturas, atuendos, actitudes, etc.).

6.1.1.4.1. Interpretación musical colectiva como conversación

La metáfora de la interpretación musical grupal como conversación verbal fue expresada certeramente por el cantante-guitarrista blanco Woody Russell (residente en Austin):

> Los músicos que más admiro tocan como si estuvieran teniendo una conversación, como si estuvieran hablando entre ellos como nosotros ahora mismo. Así que no se trata de estar gritándonos los unos a los otros todo el tiempo. Hay veces en las que vas a decir algo más y veces en las que no vas a decir demasiado porque unas palabras bastarán. Creo que es exactamente la misma aproximación que tomo para tocar un blues. Estás teniendo una conversación y estás tratando de comunicar ciertos sentimientos a un oyente. Así que si quieres gritarles todo el rato, puedes hacerlo… si lo necesitas. Pero yo prefiero abordar la conversación de una forma más sutil y concentrarme en que cada nota cuente, como si estuviese cuidadosamente seleccionando las palabras que digo en una conversación. Creo que es más importante comunicarse que mostrar tu habilidad técnica (E.P.p.16).

Russell estableció una comparación estructural entre la interpretación musical y la conversación; entre la expresión de frases musicales y frases verbales, entre la "pronunciación" de una nota y de una palabra. Además, señaló que la forma de expresarse a través de la interpretación depende del contexto particular. Es decir, que los músicos –igual que los hablantes– deben adaptar su actuación social de manera pragmática, regulando tanto el número de notas-palabras que emplean como el volumen al que las dicen; cuánto susurran y cuánto gritan. En consonancia con nuestro planteamiento inicial, Russell también asumió que la conversación musical se produce tanto entre los músicos de un grupo como entre los músicos y los públicos. El cantante-guitarrista expresó su voluntad de comunicar "ciertos sentimientos" al público y enfatizó la importancia de abordar la conversación musical con sutileza, buscando que cada nota resulte significativa. Frente a la exhibición técnica (aquí asociada al "grito"), destacó que una disposición comunicativa "cuidadosa" contribuiría positivamente a la efectividad comunicativa de su propuesta musical o "mensaje".

En el ámbito de la escena de blues en Madrid, el pianista Jorge "Raspa" García y el cantante-guitarrista César Crespo coincidieron en que la interpretación musical es una forma particular de hablar y conversar, y subrayaron la importancia de practicar en situaciones de interacción grupal. Partiendo de su aprendizaje en lugares de interacción musical y encuentro social, Raspa explicó que:

> Estas músicas [como el blues y el flamenco], por más que suene a tópico, donde se aprenden de verdad es tocando en la calle con la gente y en los bares, no en tu casa. Tú en tu casa puedes estudiar mucho y lo tienes claro, pero realmente cuando llegas a entender de qué va (…) es cuando conoces a la gente y ves lo que tienen que contarte. Y aunque no te lo cuenten, solamente con verles ya aprendes muchísimo (E.P.p.36).

Refiriéndose a la interpretación espontánea del blues y el flamenco como géneros afines, atribuyó una mayor importancia y autenticidad a la "calle" y a la interacción grupal en bares que al estudio formal e individual –también necesario en un nivel previo.[408] Además, proyectó una concepción de la interpretación musical como proceso a través del cual se conocen ciertas características personales y emocionales de otros músicos, de quienes puedes aprender a través de la comunicación verbal y no verbal.

[408] Esta oposición entre la calle y la escuela formal se encuentra también en el discurso James Polk (E.P.p.4). Se alude a la calle como lugar físico y simbólico vinculado al aprendizaje y a la interpretación de músicas de origen popular y folclórico. Así, se refieren a las experiencias vividas tanto en las propias calles de la ciudad como en distintos los lugares de interacción que definen la escena musical urbana.



Raspa García tocando en las Fiestas de San Isidro (Foto: José Prieto, 2014)

Por su parte, César Crespo reflexionó sobre el lenguaje del blues y la organización interna de la interpretación grupal recordando que, cuando acudía como espectador y músico aficionado a sus primeras *jam sessions* en el emblemático Beethoven Blues Bar, no tenía claro de qué manera se entendían y se comunicaban los músicos que subían al escenario:

> En las primeras *jams* yo recuerdo preguntar: "¿Y esto cómo va? ¿Habéis quedado en unas canciones para tocar? ¿Lo tenéis hablado?" "No, no… subimos a tocar y ya está". "Ostia… ¡yo quiero, yo quiero!" Y te pasabas toda la noche acojonado a ver cuándo te llamaban, tomando cervezas. Te llamaban al final, subías ahí y pillabas lo que podías. El bajista te decía algo; te asesoraban un poco e ibas aprendiendo sobre la marcha (E.P.p.36).

Viniendo de una escena de punk-rock, César –como tantos otros jóvenes músicos y aficionados– quedó inicialmente sorprendido y atraído por la aparente ausencia de preparación previa y el modo improvisado en que se afrontaba (y se afronta) la interpretación musical grupal en las *jam sessions* de blues. También destaca la sensación de emoción y miedo que puede sentir un músico *amateur* en una *jam* debido al desconocimiento y la incapacidad para poder decidir qué y cuándo va a tocar. Con el tiempo, a medida que el músico desarrolla mayor experiencia en la interacción colectiva y mayor seguridad en sí mismo, esta sensación de tensión pre-escénica se relaja y se transforma positivamente; raras veces desaparece puesto que, aunque el músico puede saber qué esperar, la respuesta espontánea en la formación grupal improvisada continúa siendo esencial para el diálogo intramusical.

La construcción de una voz musical colectiva, conformada por la interrelación dialógica de voces individuales, se asienta sobre una serie roles y modos de expresión convencionales que han sido establecidos históricamente (como indicábamos antes, distinguimos entre cantante-líder, solistas y sección rítmica). La voz del cantante, las guitarras y los instrumentos solistas como la armónica y el saxo tienden a ocupar el primer plano sonoro de la *performance*, y la batería y el bajo ocupan un segundo plano, esencial pero menos llamativo, en el que crean los fundamentos rítmicos y armónicos de la interpretación colectiva. Típicamente, cuando está presente, el piano ocupa un lugar intermedio. La mano izquierda del pianista juega un papel similar –y a veces equivalente– al del bajo, mientras que la mano derecha está más liberada y se asemeja más a los instrumentos solistas. El discurso de César Crespo evidenció su aceptación

positiva de los roles interpretativos: “al final se trata de asumir el papel que tienes y, una vez tienes eso, puedes jugar por encima” (E.P.p.36). Lejos de concebirlo como una limitación, César se refirió al sistema de convenciones del blues como un punto de encuentro y de partida sólido, pero permeable a otras influencias y estilos. Hay espacio y margen para la redefinición del rol instrumental, pero ésta se asienta –especialmente en una interpretación improvisada– en el sistema de convenciones común que posibilita la interpretación colectiva en primer lugar. De lo contrario, cuando un miembro del grupo rompe una norma básica sin que los demás estén preparados, puede surgir el malentendido intramusical –una equivocación en la *performance* grupal fruto de la falta de entendimiento común y/o el desacuerdo sobre las normas, que contribuye a que la calidad de la interpretación musical pública se resienta.[409]

Como en todas las conversaciones, el silencio juega un papel importante en la conversación musical que mantienen los miembros de un grupo durante la interpretación. De hecho, en la cultura del blues se valora positivamente la capacidad de utilizar el silencio como un recurso expresivo de la interpretación musical, tanto colectiva como solista. El armonicista Steve Power (residente en Austin) partió de las críticas negativas a la sencillez estructural del blues para establecer una distinción entre los participantes “desinformados” y los experimentados, destacando la importancia del silencio y los matices:

> A menudo, los desinformados critican el blues por ser una música sencilla, pero ahí reside su dificultad y su poder. Es difícil tocar algo que es tan sencillo en su estructura pero tan increíblemente matizado en su ejecución. Todo lo que escucha el músico no iniciado son tres acordes y mucho volumen (…). No se dan cuenta de que, a menudo, la verdadera declaración está en el silencio. En esa nota larga y doblada que luego resuelve, a veces antes del *beat*, a veces detrás y a veces justo en el punto. Tensión y liberación, y eso conlleva dinámica e intuición (E.P.onl.3).

Frente a la ejecución mecánica de los tres acordes básicos (I-IV-V) y el uso del volumen alto como forma de expresión “precaria” (frecuentemente asociada al blues-rock), Power enfatizó la importancia del silencio y del juego interaccional respecto al *beat* –entendido como unidad de tiempo básica de un texto musical. Así, sugirió que el desarrollo de la capacidad para anticipar intuitivamente la dinámica grupal y responder de manera espontánea exige tiempo, dedicación y paciencia.

Como Power, tanto Raspa García como César Crespo incidieron en la importancia del silencio y se refirieron a la habilidad de “saber callarse” –mantener la voz de acompañamiento a un volumen adecuado y respetar los turnos de palabra para que la voz colectiva de un grupo sea, idealmente, una construcción coherente y unificada de la cual pueden emerger distintas individualidades. También remarcaron la importancia de escuchar, tanto para apropiar la

[409] En una ocasión me vi envuelto en un malentendido intramusical mientras participaba como guitarrista en una *jam session* de la escena de blues madrileña. Para mi sorpresa y la de la cantante, el otro guitarrista decidió que, en mitad de la interpretación de una canción, debíamos cambiar el tono. Lo comunicó mediante un grito en el escenario y actuó en consecuencia. Esta operación, no prevista por ningún miembro del grupo improvisado, resultó especialmente disruptiva para la cantante, ya que convencionalmente el poder de decisión sobre el tono reside en ella, que decide antes de la interpretación en función de sus preferencias sobre el registro vocal. Inmersos en el conflicto, los demás miembros del grupo optamos por no cambiar de tono. Se lo comunicamos al guitarrista que lo había “propuesto” y prolongamos la inercia hasta concluir la canción. No obstante, durante un periodo del tiempo de la canción, la coordinación necesaria para la interpretación colectiva falló de manera clara, pues había fuerzas internas empujando en direcciones contrarias. En consecuencia, la calidad musical fue mala (en términos de interacción) y el desacuerdo se prolongó una vez abandonado el escenario.

tradición como para interpretar blues colectivamente, y destacaron la necesidad de mantener una actitud dialógica activa y respetuosa, tanto en la música como en la vida. Así, para que una conversación musical entre varios participantes constituya verdaderamente un intercambio comunicativo –y no una mera yuxtaposición de voces o un "diálogo de sordos"– es necesario respetar acciones básicas de la conversación que no siempre se siguen (ni el ámbito verbal ni en el musical): la escucha atenta, la respuesta fática, la exposición ordenada de opiniones, etc.

En el ámbito del jazz, la etnomusicóloga Ingrid Monson (1996: 84) también ha resaltado la importancia de escuchar activamente para "corregir errores" y responder a las "oportunidades musicales" que se presentan en la interpretación. No obstante, si bien los discursos sobre ambos géneros priman la escucha intramusical, en el ámbito del jazz se recurre con mucha mayor frecuencia a la notación musical para alcanzar acuerdos grupales y realizar actuaciones (si bien su uso tampoco es indispensable ni unánime). En este sentido, resulta interesante considerar la experiencia de W.C. Clark en la banda de jazz de James Polk:

> Tocaba el bajo con él y a veces me ponían partituras delante, pero yo no sabía leer música. No lo necesitaba. Podía escuchar las notas de paso. Si una persona está tocando correctamente, va a poner notas de paso ahí fuera para que puedas oírlas. Por eso podía tocar con esos tíos sin leer música. Así que debo dar las gracias a James Polk por mucho de mi conocimiento musical (E.P.p.2).

Su testimonio pone de manifiesto la posibilidad de encuentro y la necesaria adaptación de un músico de blues en un contexto de jazz. Ante el uso grupal de la notación musical y su incapacidad para leer música, Clark puso un énfasis todavía mayor en la importancia de la escucha atenta. No obstante, señaló que para que la escucha sea fructífera (en el sentido de que permita anticipar el devenir de una canción) es necesario que la interpretación grupal dé indicios a los propios participantes sobre los caminos que van a seguirse. En este sentido, Clark introdujo la noción de "corrección" para referirse al seguimiento de ciertas pautas como el uso de "notas de paso" en tanto mecanismo de interpretación que facilita el acuerdo intramusical y la improvisación. Su referencia a la interrelación de las voces musicales de los participantes ("va a poner notas de paso ahí fuera para que puedas oírlas") remite a la idea de mutualidad performativa, donde la riqueza de la interacción es signo de calidad musical. Además, en consonancia con su eclecticismo artístico, el agradecimiento de Clark a Polk es indicativo de su valoración positiva del aprendizaje musical en distintos contextos.

La admiración y el agradecimiento que sienten los músicos de la escena de Austin hacia James Polk demuestran la importancia atribuida a los compañeros de una interpretación grupal. En este sentido, el trompetista afroamericano Jeff Lofton explicó que "cuando tocas con Dr. Polk, pues hacer lo que quieras. Puedes llevar la música a cualquier lugar al que quieras ir. No hay límites cuando tocas con un tipo así" (E.P.p.8). Destacando la inusual "continuidad" con la que toca y la impresionante "biblioteca musical" que alberga en su mente, Lofton señaló que Polk es uno de los mejores músicos del mundo y que tocar con él eleva el nivel de todos los demás (*Ibíd*.). De este modo, puso de manifiesto el modo en que, a través del diálogo y la interacción intramusical, la interpretación colectiva es capaz de estimular y enriquecer las voces individuales de los músicos que participan en ella.

6.1.1.4.2. Llamada y respuesta a dúo como conversación

La metáfora de la conversación se encuentra también en la interacción dialógica de la llamada y respuesta entre dos miembros de un grupo. Como avanzábamos en la discusión previa

sobre las formas de llamada y respuesta en el blues, la interacción a dúo supone una manera de mostrar, de manera performativa, la interrelación y potencial conversación entre distintas voces individuales del grupo. Así, el énfasis o la búsqueda explícita de este tipo de interacciones suponen también una muestra de la aspiración al ideal de mutualidad performativa en la interpretación del blues.

Por una parte, en un nivel próximo a la "interpretación colectiva como conversación" encontramos la interacción constante entre instrumentos como la guitarra y la batería, negociada dialógicamente durante el flujo temporal de una actuación. En este caso, al detenernos en la interacción entre un instrumento rítmico como la batería y un instrumento como la guitarra, que además de contribuir al ritmo y a la armonía tiende a erigirse como solista principal, buscamos resaltar la importancia decisiva del apoyo y el empuje que proporciona el baterista de un grupo a los distintos solistas. La labor del baterista consiste en crear una pauta rítmica común y en interactuar con el solista respondiendo a sus fraseos, adivinando sus intenciones, transmitiéndole fuerza para que suba la intensidad o, por el contrario, percibiendo su voluntad de bajar la dinámica para expresarse de un modo más sutil. Esta forma de llamada y respuesta ha sido ilustrada en la sección anterior mediante la referencia a la interacción espontánea entre el baterista Carlos Arsuaga y el cantante-guitarrista César Crespo, que señaló que "los mejores solos tienen una gran banda detrás" (E.P.p.36).

En sus valoraciones cotidianas de la interpretación del blues en directo, los músicos y aficionados de las escenas estudiadas recurren al uso de ciertas expresiones y metáforas que apuntan directamente hacia el nivel de compenetración intramusical de los miembros de un grupo, especialmente a la interrelación firme pero móvil de la sección rítmica (en esencia, batería y bajo). En Austin se emplean adjetivos como "*tight*" (ajustado o apretado) y "*locked-in*" (encerrado o concentrado), y expresiones como "*in the pocket*" (literalmente, "en el bolsillo"). En Madrid se hacen referencias al sonido "grasiento" e, incluso, "sucio" de una buena banda de blues. De hecho, la exclamación "¡grasa!" o "¡grasaza!" se emplea directamente como respuesta positiva a una interpretación. Estas expresiones inciden en la construcción interaccional y dialógica de la voz colectiva de un grupo, así como en la articulación de un sonido compacto basado en el dominio del sistema de convenciones y en la riqueza de la comunicación intramusical. Así, la banda se entiende como una unidad –incluso como una "máquina engrasada"– que trabaja conjuntamente por un fin común y que es capaz de autorregularse a lo largo de la interpretación. En última instancia, este nivel de compenetración supone una condición necesaria para el desarrollo de conversaciones musicales y de voces propias.

Cuando la interacción de llamada y respuesta se produce entre dos solistas asistimos más claramente a una conversación musical entre dos voces individuales, que se escuchan y se responden en el primer plano de la interpretación. El planteamiento de este tipo de diálogos como signos de calidad musical supone una forma de manifestar expresamente el carácter dialógico de la interpretación del blues. En este sentido, las referencias previas a las llamadas y respuestas conversacionales de Birdlegg junto a su guitarrista solista y de Stevie Zee junto a Ñaco Goñi sugieren que la práctica de este tipo de interacciones contribuye positivamente al entendimiento intramusical de los intérpretes y a la calidad de la *performance*. En estos casos, se advierte una similitud estructural entre el proceso de hablar y el de tocar, puesto que los dos solistas involucrados –igual que los participantes de una conversación– se responden espontáneamente en función de lo dicho por su interlocutor y de su conocimiento sobre el tema. Además, puede producirse también un contraste en el timbre de las frases que pronuncian los

participantes, tanto por el sonido particular de cada instrumento como por la combinación de distintos registros (más graves o más agudos).

Asumiendo su papel de cantante-líder de una banda, Birdlegg explicó que es responsable de sacar lo mejor de cada uno de los músicos participantes: "Mantengo el espectáculo unido porque soy el *frontman*, ¡es mi trabajo! (…) Lo cargas sobre tus hombros y dices: '¡vamos a hacer que funcione y os voy a enseñar cómo!'" Desde su conocimiento y experiencia con el sistema de convenciones del blues, Birdlegg interpela verbal, gestual y musicalmente a sus músicos, orientándoles en la interpretación y tratando de estimular el diálogo intramusical para beneficio del espectáculo y de la voz colectiva del grupo: articula y encauza la estructura de la canción; indica los *breaks*; da paso y estimula los solos de sus compañeros; y señaliza el cierre de las canciones. Este liderazgo es especialmente importante en las interpretaciones grupales improvisadas, donde no todos los miembros conocen la estructura y/o las particularidades formales de la canción. Por su parte, el cantante-guitarrista Stevie Zee recurrió a la metáfora de la conversación para explicar las interacciones de llamada y respuesta que él y Ñaco Goñi buscan deliberadamente durante ciertos momentos de la interpretación:

> Es como una conversación. Yo te digo algo y tú a veces utilizas una parte de mi frase para tu respuesta. Es un intercambio que está ocurriendo todo el tiempo, desde el principio de la canción. A veces lo acentuamos en el solo cuando, literalmente, estamos intercambiando una frase. Es interesante porque muchas veces podemos mantener una conversación con frases diferentes (…) Esa interacción es lo que nos mola porque así aprendemos cada vez más cómo somos (E.P.p.25).

Por una parte, Zee señaló que la interacción intramusical es constante a lo largo de una interpretación, refiriéndose así a idea de la "interpretación colectiva como conversación" ("un intercambio que está ocurriendo todo el tiempo"). Además, su referencia a la acentuación de la interacción entre voces instrumentales durante las partes improvisadas de los solos demuestra que el planteamiento de interacciones conversacionales de llamada y respuesta a dúo supone un paso más en la relación dialógica entre los participantes de una actuación grupal. En la valoración que Zee realiza de ese momento de intercambio dialógico es interesante destacar que la respuesta de un instrumentista puede partir de la frase de llamada realizada por su compañero ("utilizas una pate de mi frase para tu respuesta"). Es decir, que como en los planteamientos dialógicos de Bajtin, la voz musical propia se construye a partir de las palabras del otro.[410]

Este tipo de conversación musical a dúo tiende a producirse sobre un marco rítmico y armónico creado por la batería y el bajo, instrumentos que –por sus respectivos roles en el grupo– juegan un papel fundamental en la creación y manutención de un patrón dinámico, aunque esencialmente estable, sobre el cual se desarrollan nuevas capas sonoras y tratamientos melódicos y solistas. "Escoltados" por la sección rítmica, los diálogos de llamada y respuesta a dúo suponen un proceso de acercamiento mutuo y búsqueda de entendimiento entre los músicos involucrados, que deben adaptar su habla instrumental al flujo temporal de la canción y a las intervenciones de su interlocutor, reaccionando espontáneamente y avanzando hacia la intensificación musical. En la práctica cotidiana, la interacción conversacional a dúo tiene

[410] La aproximación musical e interpersonal que caracteriza a la llamada y respuesta conversacional se produce sobre la base de un consenso estilístico previo, acordado entre las voces que lideran formalmente la formación. En este caso, Goñi explicó que Zee había accedido a hacer un "repertorio más *bluesero*" (en un sentido tradicional) y que él había "endurecido" un poco su estilo, de manera que se encontraban en un terreno intermedio que describió como un "rhythm & blues fuerte, con mucho sabor a blues" (E.P.p.22).

formas y resultados variables, incluso cuando el diálogo intramusical se produce entre dos músicos que tocan juntos habitualmente. Esta variación evidencia que la conversación musical, como la verbal, está condicionada por las circunstancias espaciotemporales en las que tiene lugar, así como por los estados de ánimo y el entendimiento cambiante de los participantes. Es decir, que si bien el tipo de interacción puede ser practicada con regularidad (y la propia actuación puede ser registrada fácilmente a través de las tecnologías digitales), la interpretación y la conversación musical a dúo están indisolublemente vinculadas a la situación concreta, al "aquí" y al "ahora", a la irrepetibilidad de un momento que se escapa. Por ello, desarrollar la conversación musical con éxito supone siempre un reto; una aspiración práctica a redescubrir y transformar en la interpretación musical espontánea y parcialmente improvisada.



Johnny Moeller, Jay Moeller, Jai Malano y Drew Hays en Antone's (Foto: Paul Safford)

Con el tiempo y la experiencia, el planteamiento de este tipo de diálogos e interacciones intramusicales va naturalizándose, de manera que los músicos más experimentados desarrollan ciertos automatismos instintivos en función de pautas interpretativas aprendidas dialógicamente de la tradición y la experiencia compartida, que hacen que la comunicación verbal y gestual no sea tan necesaria. Por ejemplo, el productor discográfico Eddie Stout (conversación personal, 03/03/2016) señaló, de manera hiperbólica, que el reconocido guitarrista blanco Johnny Moeller (residente en Austin) ha naturalizado el lenguaje del blues hasta el punto de que "ya no le hace falta hablar ni escuchar" para acompañar con solvencia a un cantante o participar en un concierto sin necesidad de ensayar; detecta inmediatamente el estilo de una canción y ataca decididamente la interpretación con la agresividad solista y la fuerza rítmica que le caracterizan. Su capacidad para responder con inspiradas frases improvisadas a la voz de un cantante puede apreciarse en la canción "Going Back Home" del disco *Blues, Blues Blues* (2015), una producción de Stout en la que Moeller acompaña al cantante de Mississippi Sherwood Fleming. Inmersos en el marco creado por la batería, el bajo y el piano, la voz principal de Fleming y la voz instrumental de Moeller se entrelazan con gran fuerza y fluidez en una interacción constante de llamada y respuesta a dúo, que tiene lugar en el primer plano sonoro de la interpretación.

Para entender esta naturalización del lenguaje musical y su manifestación práctica en la interacción conversacional es importante valorar, además del talento y la experiencia

acumulada, la capacidad instantánea para identificar e interpretar cada situación musical.[411] En este sentido, Birdlegg explicó que una de las grandes cualidades de un artista está en su habilidad para interpretar música sin aparente esfuerzo o necesidad de pensar, para "hacerlo [con convicción y seguridad] en lugar de intentarlo", para fundirse finalmente con la propia música al comunicarla y encarnarla públicamente –al ser identificado inequívocamente con ella (E.P.p.19). Cuando los músicos alcanzan este grado de apropiación del lenguaje del blues y su interpretación se percibe como poderosamente instintiva, los aficionados recurren verbalmente a expresiones relacionadas con la autenticidad, el ímpetu y las agallas.[412]

En otros casos, la relación entre los miembros de un dúo musical alcanza un punto en que, como sucede a menudo en una pareja, la comunicación no verbal puede resultar tan informativa y efectiva como la comunicación verbal. Es el caso de Fede Aguado y Osi Martínez, dos músicos madrileños que han tocado juntos a dúo durante más de 20 años. Osi (E.P.p.28) explicó que, después de haber tocado con un gran número de músicos a lo largo de su carrera, sentía una conexión musical especial con Fede Aguado, a quién se refirió como su "hermano de blues":

> Con Fede tengo una conexión musical. Luego en lo personal hay veces que no estamos de acuerdo en muchas cosas, pero en lo musical nos entendemos bastante bien. No solo eso, sino que después de tantos años ya no hace falta ni mirarnos para tocar. Al principio del concierto ya le veo y digo: "vale, ya sé cómo va el Fede…" Son muchos años y muchos conciertos juntos. Hemos compartido unas cuantas bandas (E.P.p.28).

La extensa e intensa experiencia musical compartida por Fede y Osi explica el elevado grado de compenetración y afinidad entre ambos músicos. De hecho, llama la atención que, incluso por encima de su relación personal –donde hay espacio para el desacuerdo–, Osi subraya que una mirada al principio del concierto basta para conocer el estado de ánimo y la actitud de su compañero hacia la *performance*, y que después ya no es necesario ni mirarse para tocar. Este entendimiento musical mutuo y naturalizado les permite improvisar con mayor facilidad, controlar la dinámica conjuntamente, interpelar al público y contar historias sobre las canciones y sobre ellos mismos. Por su parte, el experimentado bajista madrileño Phineas Sánchez, compañero del cantante-guitarrista Edu Manazas desde los años 1990, proporcionó otro claro ejemplo de comunicación intramusical instintiva y naturalizada afirmando, con cierto orgullo, que a veces sabe lo que va a hacer Edu (musicalmente) "incluso antes de que él lo sepa" (conversación personal, 10/09/2016). "Aun así", aclaró, "puede pillarte [desprevenido] porque le gusta cambiar las cosas" (*Ibíd*.). Asimismo, el guitarrista Óscar González (también miembro de la banda) habló de una interconexión telepática ("telepatía total"), entendida como coincidencia de pensamientos en la interpretación y forjada sobre la acumulación de experiencias compartidas (*Ibíd*.).

[411] Como cualquier encuentro social, el diálogo intramusical tiene como fundamento "la definición de la situación en que se da. Un participante sólo sabe cómo actuar una vez que ha identificado la situación, el significado del encuentro, lo cual supone un acuerdo entre los participantes sobre los temas que se pueden tratar en él, los valores a los que han de sentirse obligados, las finalidades del encuentro, los actores que puedan participar y los roles de que están investidos, y el grado de implicación y de adhesión apropiados a la situación" (Peñamarín, 1980: 144).

[412] Tanto en Austin como en Madrid, las valoraciones informales sobre el estilo y la expresividad de un músico o un grupo se refieren frecuentemente a la capacidad de tocar con "alma" ("*soul"*) o con el corazón, así como a la idea más vulgar de ponerle "pelotas" a la interpretación.

6.1.1.4.3. El desarrollo de voces musicales propias

Como advertíamos, la asunción de la metáfora de la conversación en el blues está presente en los discursos de músicos y aficionados, así como en las opiniones y valoraciones sobre grupos, músicos y actuaciones particulares. En el caso del desarrollo de voces musicales propias, podemos partir de las referencias a "hacer hablar" a un instrumento musical y a "hablar" a través de un instrumento. Al asumir y referirse a la capacidad de "hablar" musicalmente, los participantes reconocen el carácter dialógico de la interpretación y la conversación potencial entre músicos o entre músicos y públicos. En este sentido, cabe recordar la canción "Make My Guitar Talk, Talk, Talk To You" (1994), una composición de W.C. Clark en la que asume –a través de la interpretación de un relato en primera persona– la capacidad de hacer hablar a la guitarra como forma de interpelar y seducir al público:

I'm travelling through, I hope you love me too
I'll sing, I'll sing my heart out for you
And I'll make my guitar talk, talk, talk to you

You can dance, dance from 10 till 2
You can shout and make all your dreams come true
And I'll make my guitar talk, talk, talk to you

I'll play the blues, I'll play you a boogie or two
And I'll sing a song over and over to you[413]

Tanto en los casos observados en la etnografía como en la canción de Clark, el músico que es capaz de hacer hablar a un instrumento alcanza un logro musical y comunicativo de gran importancia, que refuerza su conexión emocional con el público. En la canción "Make My Guitar Talk, Talk, Talk To You" ("Hacer que mi guitarra te hable, te hable y te hable"), el narrador –un músico de gira con el que Clark queda identificado a través de la *performance*– anuncia su llegada, espera que el público le acoja con el mismo "amor" con el que él se dirige a ellos, y promete entregarse con dedicación, cantando desde el corazón y tocando blues y boogie-woogie. En ese encuentro y proceso de entrega, donde invita a los asistentes a que bailen y "hagan sus sueños realidad", su capacidad para "hacer hablar" a la guitarra juega un papel fundamental (el más importante si atendemos a las repeticiones y al título de la canción).

W.C. Clark también se refirió a la capacidad de hablar a través de la guitarra en sus actuaciones en directo, donde interpelaba a su guitarrista Patrick Thomas pidiéndole que le hablase: "*Talk to me, Patrick*" ("Háblame, Patrick"), del mismo modo en que el pianista madrileño Jorge "Raspa" García, en una *jam session* del grupo The Tremendous, interpelaba a un compañero de la sección de vientos mediante la exclamación: "¡habla!" A diferencia del caso previo de Birdlegg (que también decía "*Talk to me*"), estas interpelaciones de Clark y Raspa no eran una invitación a la llamada y respuesta conversacional, sino una indicación motivadora a que sus compañeros desarrollasen su solo como si estuviesen hablando, expresando sus puntos de vista en una conversación colectiva. Así, el reconocimiento del "habla musical" –concebida a partir del diálogo con la tradición y la apropiación del lenguaje del blues y de las capacidades expresivas del instrumento– remite directamente a la capacidad de desarrollar una voz propia.

[413] "Estoy viajando y de paso, espero que tú me quieras también / Cantaré, cantaré para ti desde el corazón / y haré que mi guitarra te hable, te hable y te hable / Puedes bailar, bailar de 10 a 2 / Puedes gritar y hacer tus sueños realidad / y haré que mi guitarra te hable, te hable y te hable / Tocaré el blues, tocaré un boogie o dos / Y te cantaré una canción una y otra vez".

En un sentido negativo, el uso de expresiones como “no me dicen nada” y “no me están contando nada” para hacer valoraciones estéticas pone de relieve la ausencia de un verdadero impacto emocional y comunicativo en la interpretación musical. Como ha expresado Monson (1996: 84), decir que un solista (o una banda) no está diciendo nada es una especie de “insulto” y decir que alguien hace hablar a su instrumento es una alabanza. En los mejores casos, el músico que hace “hablar” a su instrumento ha conseguido desarrollar una personalidad musical y madurez expresiva que trascienden poderosamente el automatismo técnico y la mera imitación de sus referentes musicales. Al contrario del que “no dice nada” –pues sus palabras resultan inexpresivas, vacías, malsonantes o reiterativas para el oyente que realiza tal juicio de valor–, el músico que dota a su instrumento de una cualidad “vocal”, lo utiliza como un medio y una extensión de su voz personal –distintiva y, al mismo tiempo, esencialmente híbrida.

En esta concepción del “habla musical” en tanto capacidad para expresarse de una forma personal subyacen revelaciones significativas sobre el acto y la capacidad de “hablar” en la interpretación. No se trata de una cualidad dada al alcance de cualquiera, ni tampoco vale (idealmente) hacer un ejercicio de “hablar por hablar”, sino que es preciso desarrollar una forma de expresión musical y artísticamente “elevada”, precisamente por cierta similitud estructural y expresiva con el habla humana.[414] En el habla musical no basta con saber reproducir notas y frases musicales; el instrumento debe ser apropiado, más allá del aprendizaje técnico, hasta el punto de convertirse en un medio de expresión ampliada, que traduce la sensibilidad y la personalidad de un determinado músico. El cantante-armonicista Greg Izor (E.P.onl.1) destacó que “lo que separa a los músicos de blues muy buenos de los que no lo son es que desarrollan la técnica y luego la dejan fluir para expresarse con paciencia y con tiempo, no con prisas todo el rato”. También aludió indirectamente al heroísmo virtuoso del guitarrista señalando que “desgraciadamente, buena parte del blues ha ido por el camino de lo llamativo”. Así, Izor enfatizó la importancia de aprender la técnica, las normas y pautas convencionales para después poder “olvidarlas” –de apropiar el lenguaje del blues hasta naturalizarlo y utilizarlo de manera instintiva con sentimiento y paciencia en la interpretación.

Sin duda, la búsqueda de una voz musical propia, identificable con la personalidad y la sensibilidad de un músico, constituye un reto central en la cultura del blues y en las escenas de Austin y Madrid. El multi-instrumentista Paul Oscher (primer músico blanco en tocar en la legendaria banda de Muddy Waters y actual residente de Austin) enfatizó la importancia de aspirar a que tu instrumento suene como una voz, planteando una oposición entre referentes históricos y aspirantes presentes:

> Como una voz increíble, esa es la forma en que cada instrumento debía sonar. Todo lo que tocan [los maestros del blues] se centra en el tono, no están tocando muchas jodidas notas. (…) Hoy en día hay muchos tíos que tocan demasiadas notas y a mí me suena a mierda. Miles Davis toca dos notas y espacio –es simplemente un maestro del espacio y del tono. (…) No son las notas que tocas, es algo cautivador del sonido (E.P.p.20).

[414] En la cultura musical afroamericana existe una larga tradición de imitación instrumental de la voz humana. Conocida como “*vocality*”, esta cualidad interpretativa está vinculada a la expresión de efectos guturales como gruñidos, gemidos y gritos. Prueba de ello es la escuela de saxofonistas conocida como “honkers” (Shaw, 1978), desarrollada en buena medida por músicos texanos (Arnett Cobb, Illinois Jacquet, Clifford Scott, Buddy Tate, Don Wilkerson, King Curtis, etc.). Además, Baraka (2002: 28) afirmó que la música blues era la imitación más cercana de la voz humana que jamás hubiera escuchado.

Recordando a los maestros afroamericanos que conoció junto a Muddy Waters, Oscher defendió la relevancia central del "tono" –entendido como fuerza y cualidad sonora de la expresión instrumental– y su vinculación con la capacidad para proyectar una voz compacta y convincente. En contraposición con este ideal "vocal", lamentó el uso excesivo de notas que, en su opinión, caracteriza a buena parte de los músicos actuales.[415] Explicó que al principio Muddy Waters quería que él sonase como Little Walter (armonicista de referencia), por lo que su preocupación por desarrollar una voz musical propia no fue inmediata sino que fue desarrollándose gradualmente con el paso de los años (*Ibíd*.). Admitió la dificultad de llegar a sonar "como uno mismo" pero identificó su estilo propio con la naturaleza particular de sus actuaciones, donde toca la guitarra, la armónica y el teclado (en ocasiones de forma simultánea). Junto a ello, destacó su capacidad para hacer "ciertas cosas que otra gente no hace" y para no tocar los temas "nota a nota", sino reconociendo lo que requiere la situación, improvisando y controlando, de manera precisa, el fraseo, el ritmo, la intensidad y la pausa (*Ibíd*.).

Aun así, Oscher admitió que el desarrollo de una voz musical propia sigue siendo un gran reto para él, y señaló que frecuentemente ese logro artístico es el resultado de la "ignorancia", las "limitaciones" y las "necesidades" de un músico (*Ibíd*.). Puso como ejemplo al cantautor de folk-rock Bob Dylan, que sin ser un gran instrumentista, ni tener una gran voz, supo crear su propio estilo a partir de sus limitaciones. Con respecto a la necesidad, Oscher se refirió a su propia experiencia tocando la armónica, la guitarra y el teclado al mismo tiempo: "Hice eso porque no podía encontrar músicos [adecuados] para que tocaran detrás de mí. (…) Era más fácil y me gustaba lo que tocaba. ¡La banda y yo nos llevábamos muy bien!" De esta manera, los rasgos que atribuye a su estilo y voz musical remiten a su apropiación musical y a las circunstancias que han condicionado su carrera.

En consonancia con la explicación de Paul Oscher, el cantante-guitarrista madrileño César Crespo expresó una visión de la voz musical propia vinculada a los límites de la apropiación y a la necesidad artística de no sonar exactamente como un músico de referencia:

> B.B. King decía que él quería tocar como T-Bone Walker pero no le salía, no podía, no sabía. Pues al final fue haciendo una adaptación. (…) Jimmie Vaughan al principio sonaba mucho como B.B. King y en una entrevista decía: "Yo me imaginaba en una habitación con Albert King, B.B. King, Freddie King, todos estos… en una *jam* con ellos. ¿Qué voy a hacer, tocar como tú?" (E.P.p.36).

César recurrió al ejemplo de músicos de referencia como T-Bone Walker, B.B. King y Jimmie Vaughan, a quienes podemos considerar dentro de una misma escuela musical de blues urbano –liderada por Walker, consagrada por King y apropiada por Vaughan como representante del "blues blanco" más respetuoso con la tradición afroamericana. Por una parte, su testimonio naturaliza la imitación inicial que un músico aspirante hace de su músico de referencia, advirtiéndonos también de la dificultad (e imposibilidad) de apropiar y replicar fielmente la voz particular de otro músico. Por otra, a través de la alusión a un encuentro musical imaginario con músicos destacados, Crespo sintetizó con claridad un dilema al que se enfrentan muchos músicos de blues: ¿qué sentido tiene aspirar a sonar como mis referentes si éstos ya han dejado su huella en la tradición mediante el desarrollo de un estilo propio e identificable? Así, la

[415] La crítica al excesivo número de notas insignificantes supone una alusión al heroísmo virtuoso del guitarrista y una defensa de la expresión solista característica de la tradición afroamericana del blues y el jazz –representada mediante el ejemplo de Miles Davis, figura única y central del jazz moderno.

búsqueda dialógica de una voz musical propia supone una lucha por desarrollar una identidad musical propia, que esté emancipada de su mera identificación con voces de la tradición.[416]

César admitió que, aunque estaba tratando de desarrollar su propia voz musical a través de un sonido "natural" y sin efectos, en el que cada nota sea capaz de "decir" algo, todavía no se podía hablar de un "sonido César Crespo" (Limnios, 2014a). Para alcanzar esa meta, partía –como muchos otros músicos– de la exploración profunda y el estudio de la tradición del blues, de la subdivisión y el aprendizaje particular de los distintos subgéneros. El guitarrista Pablo Sanpa también coincidió en su deseo de desarrollar una voz propia, refiriéndose a la idea flamenca de un "duende interior que todos tenemos" y que cuesta trabajo sacar a la superficie (conversación personal, 06/03/2014).[417] Como Crespo, Sanpa explicó que todavía estaba desarrollando su voz musical y afirmó que, por el momento, copiaba cosas para tocarlas a su manera e incorporarlas a su "rollo" (*Ibíd*.). En su trayectoria de apropiación particular, se ha propuesto enriquecer su voz mediante el aprendizaje de una gran variedad de estilos, incluso de aquellos que no están en consonancia con su particular "escuela" musical. Así, Sanpa expresó su voluntad de aprender a tocar el blues rural de Son House, que contrasta con su estilo urbano y *jazzy*, generalmente asociado con la escuela de T-Bone Walker y el blues de la costa oeste. También el pianista Raspa García declaró estar buscando su propia voz musical y señaló que la diversificación de las influencias es la mejor manera de buscarla: "Lo escuché una vez: 'si te inspiras en una persona eres un plagiador, si te inspiras en un par de ellas sigues una escuela, y si te inspiras en todo el mundo al final vas a hacer tu propio estilo" (E.P.p.36). Además, expresó la sospecha de que la búsqueda de la voz musical propia sería siempre una aspiración por completar, no solo por la propia insatisfacción generada en el aprendizaje, sino también por la evolución dinámica de los gustos musicales.

La búsqueda de una voz musical propia lleva a los músicos por diversos caminos de apropiación, evolución artística y autodescubrimiento personal, y la naturaleza tremendamente inspiradora de las voces de la tradición puede transformarse en una especie de yugo cautivador que dificulta el desarrollo individual. Así, el veterano músico afroamericano Tom "Blues Man" Hunter (hermano del también *bluesman* Long John Hunter y residente en Austin) declaró públicamente en *Facebook* su incapacidad para librarse de ciertos fraseos solistas que identifica con músicos de referencia como Lightnin' Hopkins (asociado al blues rural) y B.B. King y Wayne Bennett (blues urbano):

> No importa cuánto lo intento, no puedo sacudirme las influencias de los músicos a los que emulé cuando empecé a tocar la guitarra. Cuando toco en acústico siempre ejecuto, inconscientemente, varios *riffs* de Lightnin' Hopkins. Cuando toco en eléctrico siempre hay un toque de B.B. King y Wayne Bennett. ¡Han pasado más de 60 años! Pero no me estoy quejando. Tan solo desearía ser la mitad de bueno que mis ídolos (Tom Hunter, *Facebook*, 02/03/2015).

[416] En las escenas estudiadas también hay músicos que basan buena parte de su interpretación en la imitación de voces musicales de referencia. De hecho, la capacidad para replicar fraseos de músicos como B.B. King, Albert King o Stevie Ray Vaughan es una cualidad apreciada que muestra conocimientos sobre la sintaxis musical solista. No obstante, prevalece la voluntad ideal de trascender la imitación.

[417] El concepto de "duende" –fundamental en la valoración del flamenco– cumple un papel similar a los de "alma" y "*feeling*" en la tradición afroamericana. El poeta Federico García Lorca (1933) reflexionó sobre el duende señalando que "no es una cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto". Relacionó el duende con los "sonidos negros" y el "misterio" –términos históricamente asociados tanto a los gitanos como a los afroamericanos– y, citando a Goethe, lo definió como un "poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica".

Frente a la recreación consciente de ciertas escuelas y voces musicales, Hunter señaló su voluntad de trascender esas influencias para expresarse a través de su propia voz. Sin embargo, tras toda una vida intentándolo se sentía obligado a admitir que la influencia fundacional de sus "ídolos" seguía bien presente. Finalmente, afirmó su deseo de ser "la mitad de bueno" que ellos. El armonicista blanco Steve Power comentó el *post* de Hunter diciendo "bienvenido al club"; es decir, expresando que él mismo, como muchos otros, tenían esa sensación. Por su parte, el veterano músico afroamericano Blues Boy Hubbard señaló, con la franqueza que le caracteriza, que todos los guitarristas negros de su generación robaron frases musicales ("*licks*") a T-Bone Walker, Clarence Gatemouth Brown y Lowell Fulson, representantes del blues urbano del Texas y California. Se refirió sin reparos la idea del "robo" musical para sugerir que, en buena medida, los estilos de improvisación solista en el blues fueron definidos por unos pocos músicos de referencia histórica.

Por último, conviene mencionar la idea paradójica, expresada por Raspa García (E.P.p.36), de que, a menudo, los músicos locales que tienen una voz muy personal no se dan la importancia que merecen e incluso, en algunos casos, tienen cierto complejo por no saber tocar al modo canónico. Aunque Jorge se refería principalmente a la escena madrileña, su observación también puede ilustrarse mediante una experiencia pasada del *bluesman* Birdlegg, que durante un tiempo se sintió infravalorado y malinterpretado por otros músicos porque su armónica no sonaba como la de Little Walter (referente del blues de Chicago). Más inspirado por el sonido de armonicistas rurales como Sonny Boy Williamson II, Birdlegg atravesó momentos de duda durante su integración en la escena de blues de Oakland (California) debido al cuestionamiento de su estilo, que –en sus propias palabras– "no era como el de los demás" (E.P.p.19). No obstante, encontró un gran apoyo por parte de mentores y músicos de referencia como Sonny Rhodes y B.B. King. Ambos le explicaron que si los músicos estaban confundidos era porque no tocaba como esperaban que tocase y le animaron a seguir "haciendo lo que estaba haciendo", pues de esta forma alcanzaría un reconocimiento singular (*Ibíd*.). Por tanto, estamos ante un ejemplo de que la diversidad de influencias, la creatividad y la perseverancia personal juegan un papel fundamental en el desarrollo de una voz propia, logrando imponerse a ciertas modas y expectativas de compañeros y aficionados.

6.1.1.5. Conclusiones

En la primera parte nos hemos aproximado al lenguaje del blues mediante la exposición y discusión contextualizada de tres de sus elementos fundamentales: las estructuras armónicas; la escala melódica; y la interacción de la llamada y respuesta. Por una parte, hemos destacado la sencillez y el carácter cíclico de las estructuras de blues, así como su habitual hibridación con otros géneros. Asimismo, la introducción de testimonios de protagonistas destacados de las escenas de Austin y Madrid ha servido para comprender que la sencillez estructural del blues no solo supone una invitación al encuentro entre principiantes y expertos, sino también un gran reto interpretativo y un estímulo para la búsqueda de un estilo personal. En este sentido, cabe reafirmar que el uso de un sistema de convenciones común no implica necesariamente un ejercicio de pura réplica, ni está diseñado para que así sea, sino que supone un punto de partida y recreación, un camino abierto a posibilidades creativas.

Por otra parte, hemos expuesto la naturaleza particular de la escala de blues, aludiendo a la combinación de sonoridades alegres y tristes, y al uso constante de inflexiones y estiramientos expresivos. Enraizada en la tradición musical africana y con gran presencia en la

música popular occidental, la escala de blues supone una significativa manifestación de la cultura del atlántico negro (Gilroy, 1999). También hemos iniciado la reflexión sobre el desarrollo de voces musicales propias remitiéndonos al origen vocal del blues como canto y a los logros de instrumentistas históricos que han ejercido una influencia destacada en músicos más jóvenes. Finalmente, el énfasis en la sencillez melódica y la economía y contención expresiva nos habla de la importancia atribuida a la sencillez y el "*feeling*" frente al heroísmo virtuoso del guitarrista –indicativo de la controvertida hibridación entre el blues y el rock. Este tipo de discursos se concentran en resaltar lo que podríamos llamar la expresión musical mínima y más depurada del género, esa que remite a los elementos básicos y directos (y que se opone frontalmente al heroísmo virtuoso del guitarrista). No obstante, en ese proceso ofrecen una representación parcial del blues y de su expresividad característica, que "olvida" su intensidad y visceralidad, así como el protagonismo (expresivo y técnico) de distintas voces y solos que avanzan hacia momentos de clímax o éxtasis. Esta dimensión más "desatada" de la expresión melódica y solista del blues está presente tanto en la tradición del género como en la práctica cotidiana de las escenas estudiadas, donde surge como recurso para expresarse, intensificar la dinámica intramusical y cautivar al público.[418]

En tercer lugar, la discusión sobre la llamada y respuesta ha permitido conocer sus principales formas de interacción dialógica mediante explicaciones sobre su naturaleza y ejemplos de las escenas de blues en Austin y Madrid. Hemos diferenciado tres tipos: la interacción entre la voz individual de un líder y la voz colectiva de un grupo que responde al unísono; la interacción entre dos voces instrumentales de un grupo; y la interacción entre músicos y públicos. El primer tipo de llamada y respuesta es una práctica colectiva común de la tradición musical afroamericana, presente en las canciones de trabajo, los espirituales y el blues (además de en otros géneros posteriores). En el segundo, la llamada y respuesta consiste en una práctica dual en el seno de una interpretación colectiva, que puede darse entre distintos tipos de instrumentos (por ejemplo, guitarra-batería, o guitarra-armónica). Es introducida espontáneamente en la interpretación a través de interpelaciones verbales y musicales, y supone un proceso de acercamiento mutuo en el que la interacción adquiere un carácter conversacional. Finalmente, en el tercer tipo de llamada y respuesta presentamos distintas formas de relacionarse con el público y estimular su participación a través de invitaciones rítmicas y melódicas. Nos referimos a preguntas habituales de carácter general, a otras más particulares de la tradición afroamericana como la polisémica "*Can I get a witness?*" ("¿Puedo tener un testigo?"), y a la defensa que Birdlegg hace de una relación fluida entre músicos y públicos, donde la frontera que separa a unos y otros se erosiona.

Estos elementos centrales del sistema de convenciones del blues son representativos del modo de expresión de esta música, marcada en su origen por procesos de hibridación entre tradiciones africanas y europeas que fueron reinterpretadas en la experiencia afroamericana. Los

[418] La dimensión expresiva más "desatada" del blues (en oposición a la contención expresiva) se manifiesta de distintas formas. En el blues rural, las interpretaciones de Son House o Mississippi Fred McDowell ilustran la intensidad expresiva a través de la repetición rítmica (potencialmente catártica) y la textura sonora de la guitarra y la voz, que golpean emocional y físicamente al oyente. En el blues urbano de Freddie King y Albert Collins los desarrollos instrumentales solistas, así como la expresividad y la agresividad vocal e instrumental, juegan un papel decisivo en la creación de momentos de clímax. En el rhythm & blues de saxofonistas como Earl Bostic y King Curtis el desenfreno solista, alcanzable a través de un virtuosismo técnico altamente expresivo, constituye una atracción principal del estilo. Estos saxofonistas se alimentan de interacciones dialógicas para desarrollar su voz musical y alcanzar el éxtasis; exploran y trascienden los límites hasta, como se dice coloquialmente, "vibrarla" como solistas.

elementos africanos se han asociado a la prevalencia del ritmo y al uso de expresiones guturales, así como a la improvisación colectiva e individual y a la participación activa del público. Por otra parte, los aspectos europeos se han asociado a elementos musicales formales, habitualmente transformados por la influencia de las características estilísticas africanas. Por ejemplo, Baraka (2002: 62) señala que, antes de que se estandarizara la estructura de 12 compases, se utilizaban estructuras de canciones típicas de baladas inglesas, con 8, 10 o 16 compases. Para comprender el desarrollo original del blues y de su lenguaje musical particular podemos recordar que la hibridación constituye

> un momento de cruce de tradiciones y de creación de algo nuevo, de aceptación de lo extraño en el seno de lo propio [y] de distorsión de lo propio y lo ajeno en una producción, extraña quizá a ambas, pero que permite crear una experiencia necesaria, ubicar a personas desplazadas y divididas en un mundo propio (Peñamarín, 2000: 45).

Así, comprendemos que los repertorios de la cultura popular negra "estuvieron parcialmente determinados por su herencia, pero también críticamente determinados por las condiciones diaspóricas en las que cuajaron esas conexiones" (Hall, 1992: 27-28). Y, con ello, que la creación del blues tuvo una importancia central en la conformación de ese momento fundamental de descolonización en el cual "los sin-voz descubrieron que, efectivamente, tenían una historia que contar, que tenían lenguajes [verbales y musicales] que no eran los lenguajes del amo" (Hall, 1991: 35).[419]

Además de contemplar el desarrollo del lenguaje musical del blues desde esta perspectiva histórica, la inclusión de los discursos de músicos de las escenas de Austin y Madrid busca reflejar su incorporación e identificación consciente con la tradición del género, así como el tipo de apropiación y construcción de sentido que realizan para expresarse musicalmente a través del blues. Alejados de su contexto de desarrollo original, los sujetos estudiados encuentran en el blues una forma de expresión y comunicación inspiradora, que contribuye decisivamente a su desarrollo artístico y construcción identitaria. Desde luego, las circunstancias de sus experiencias vitales distan mucho de las de los creadores originales del blues (especialmente en el caso de los músicos blancos) y el sistema de convenciones del blues está hoy mucho más estandarizado (forma parte de los procesos formales e informales de enseñanza y aprendizaje de las músicas populares). No obstante, la apropiación respetuosa y el uso práctico de este lenguaje musical les vincula en el plano expresivo y nos conduce a la reflexión sobre la interacción y el diálogo intramusical.

La investigación muestra que los músicos de blues en Austin y Madrid, como los músicos de jazz de otras investigaciones (Berliner, 1994; Monson, 1996; Tsioulakis, 2013), asumen la centralidad de la interacción y la metáfora de la interpretación musical como conversación verbal en sus actividades cotidianas y trayectorias de apropiación. De acuerdo con los testimonios de los protagonistas, diferenciamos tres formas básicas de diálogo relacionadas con la metáfora de la conversación: la interpretación musical colectiva como conversación; la llamada y respuesta a dúo como conversación; y el desarrollo de voces musicales propias, asociado a la capacidad de "hacer hablar" y/o de "hablar" a través de un instrumento musical. En la primera contemplamos la comparación estructural entre la interpretación musical y la

[419] Si los espirituales articulaban las esperanzas de los esclavos negros en términos religiosos y las canciones de trabajo en términos laborales y de deseo, el blues creó un discurso que representaba la libertad de una manera más inmediata y accesible, en relación al viaje, las relaciones de pareja y el consumo, entre otros aspectos.

conversación, así como a la necesidad de practicar en situaciones de interacción grupal. También el seguimiento de ciertos roles interpretativos y la importancia del silencio, el respeto mutuo y la escucha atenta, necesaria tanto para la comunicación intramusical como para la verbal. Por otra parte, la llamada y respuesta conversacional a dúo puede entenderse como una traducción y reinterpretación de la comunicación cara-a-cara entre dos personas en tanto forma básica de interacción humana. Este diálogo conversacional, donde intervienen formas de comunicación verbal y no verbal, tiende a articularse sobre un marco colectivo común, que facilita la emergencia de voces solistas y que posibilita la gradual naturalización del lenguaje del blues. Por último, la discusión sobre el desarrollo de voces musicales propias muestra el interés de los participantes por alcanzar este significativo logro, donde la capacidad para sonar (musicalmente) como uno mismo aparece como el resultado de concienzudas apropiaciones musicales y constantes búsquedas estéticas e identitarias.

Este apartado ha puesto de manifiesto la productividad y riqueza de abordar la discusión comunicativa e interaccional sobre la interpretación musical a través de la metáfora de la conversación. No se trata de imponer un marco teórico a los sujetos estudiados, sino de examinar en profundidad las prácticas musicales y los modos de pensar que detectamos en la etnografía para avanzar hacia discusiones más profundas. En este sentido, la asunción de la metáfora de la conversación por parte de músicos y aficionados de las escenas estudiadas ilustra el modo en que la metáfora "impregna la vida cotidiana", el lenguaje, el pensamiento y la acción (Lakoff y Johnson, 1995: 39). Desde la perspectiva etnográfica, semiótica y en parte musicológica planteada, esta metáfora nos ayuda a destacar y comprender la dimensión comunicativa y expresiva de la interpretación grupal frente a un público, transformando también nuestra propia percepción sobre la interpretación musical. Si, de acuerdo con Lakoff y Johnson (1995: 187), la metáfora es "un medio de estructurar nuestro sistema conceptual y los tipos de actividades cotidianas que llevamos a cabo", la metáfora de la interpretación como conversación es una forma de abordar la apropiación del lenguaje musical desde las prácticas y las relaciones interactivas en las que se produce.

Esta reflexión sobre el diálogo intramusical y la metáfora de la conversación en el blues sugiere una relación de interdependencia entre la voz individual y la voz colectiva. Por una parte, la voz colectiva solamente puede constituirse a partir de la combinación de distintas voces individuales, que "hablan" en función de sus roles y modos de expresión convencionales. Por otra, la voz individual solo puede desarrollarse plenamente y llegar a constituirse como una voz musical propia en el contexto dialógico de la interpretación grupal. Esos procesos de formación musical se articulan a través de la interacción grupal cotidiana, el diálogo y la recuperación de voces de referencia de la tradición del blues. En este sentido, como señaló Bajtin (1989: 94), "un enunciado vivo, aparecido conscientemente en un momento histórico determinado, en un medio social determinado, no puede dejar de tocar miles de hilos dialógicos vivos, tejidos alrededor del objeto de ese enunciado por la conciencia ideológico-social". Es decir, que las voces musicales individuales y sus formas de expresión se construyen fundamentalmente a partir de las palabras y los recursos semióticos de otros sujetos, pues "el objeto está rodeado e impregnado de ideas generales, de puntos de vista, de valoraciones y acentos ajenos" (*Ibíd.*).[420]

[420] Si bien Bajtin habla del objeto como aquello de lo que trata el enunciado verbal, aquí entendemos que el objeto es la propia tradición del blues, su constitución en género musical, y también cada una de las canciones interpretables.

Cuando alguien consigue "hablar" a través de la música, se hacen presentes en su discurso las voces musicales que ha recuperado y transformado, de manera que el propio sujeto enunciador pasa también a ser híbrido y su palabra dialoga y actúa como una réplica negociada a los enunciados anteriores. Curiosamente, ese hibridismo aparece no solo como una garantía de supervivencia de la voz colectiva en la voz individual (Carvalho, 2007: 175), sino también como un límite y una posibilidad para desarrollar la creatividad, autonomía, unicidad y "originalidad" de una voz musical que quiere ser propia, que quiere sonar "como uno mismo". Hay que alimentarse de la voz colectiva (en tanto tradición y grupo interpretativo), pero también moldearla en la búsqueda de una voz propia. De este modo, se reformula también el sentido de la "originalidad" en una tradición artística, que difícilmente puede comprenderse desde un punto de vista romántico como creación de algo verdaderamente "nuevo". En su lugar, la originalidad de un músico o de un grupo aparece vinculada al desarrollo de una voz distintiva y "propia" (en la medida de lo posible), que se sitúa en el marco de la tradición y que, al mismo tiempo, supone un novedoso diálogo con la misma, que la renueva y extiende.

6.1.2. Las *jam sessions* de blues: experiencia musical e interacción sociocultural en eventos performativos híbridos

Este apartado se centra en el estudio de las *jam sessions* de blues en las escenas de Austin y Madrid. En ambas ciudades la celebración cotidiana de *jam sessions* proporciona una serie de marcos particulares para la reunión y la interacción social, en los que se desarrollan vínculos comunitarios dentro de la escena musical. Los participantes habituales comparten experiencias periódicamente y la asistencia a ciertas *jams* se convierte en un ritual en el que se desarrolla un sentimiento claro de pertenencia, enraizado en la apreciación común del blues y en la propia experiencia de socialización en la escena. Mediante la novedosa incorporación de casos de estudio de las escenas estudiadas, nos proponemos actualizar la representación tradicional de las *jam sessions* (principalmente vinculadas al jazz) para trascender y enriquecer sus conclusiones y limitaciones. En ese proceso, proponemos conceptualizar las *jam sessions* como eventos performativos híbridos, definidos por la interacción colectiva y la improvisación, y marcados por la combinación de aspectos propios de la "performance participativa" y de la "performance presentacional" (Turino, 2008).[421]

Dedicadas principalmente al blues y a géneros afines como el soul/funk y el jazz, el gran número de *jam sessions* que tienen lugar en Austin y Madrid hace que sus escenas musicales sean particularmente interesantes como contexto de análisis. En enero de 2013, mientras redactaba una versión previa y parcial de este apartado (Pedro, 2014b), estimé que en la escena de blues de Madrid había al menos 60 *jams* mensuales, una media de casi dos al día.[422] Desde entonces, su prevalencia se ha mantenido, si bien con las habituales variaciones de lugar que caracterizan a una escena musical dinámica como la madrileña; algunos locales han transformado su programación, otros han cerrado y otros se han abierto. En lo que respecta a la escena de blues en Austin, las *jam sessions* también juegan un papel importante, si bien la proporción entre el número de *jams* y el número de conciertos es menor que en Madrid. Durante mi estancia en la primavera de 2016, se celebraban aproximadamente 40 *jam sessions*

[421] Estudiamos las *jam sessions* como eventos musicales celebrados en locales comerciales, que forman parte de las agendas de las escenas estudiadas.
[422] Consideré 38 *jam sessions* anunciadas por la Sociedad de Blues de Madrid, además de 12 celebradas en El Plaza Jazz Club, 5 en el Tempo Club, 4 en el Marula Café y 1 en el Intruso Bar.

mensuales relacionadas con el blues (blues y jazz principalmente).[423] El número de *jam sessions* en Madrid se ha reducido ligeramente desde 2013, pero su escena sigue teniendo una mayor presencia explícita de este tipo de eventos que la de Austin, donde las "residencias" (bolos semanales fijos de una misma banda en un determinado club) tienen un protagonismo mayor.[424]

Mi conocimiento sobre las *jam sessions* de blues en Austin y Madrid se basa en la experiencia personal como etnógrafo, aficionado y músico invitado, así como en las conversaciones y entrevistas mantenidas con participantes destacados. Partiré de una revisión de la investigación sobre las *jam sessions* en el ámbito del jazz y de una introducción a otros usos de la idea de "*jamming*" en la cultura popular. A continuación, propondré estudiar las *jam sessions* como eventos performativos complejos e híbridos. Apoyándome en la definición de hibridación de García Canclini (2009; 2.5.) y en el trabajo de Turino (2008) sobre las *performances* participativas y presentacionales, destacaré la orientación participativa y democrática de las *jams*, así como la reproducción habitual de ciertas jerarquías. Siguiendo la tradición de la etnografía, analizaré varios casos de estudio a través de la narración de dos relatos etnográficos (3.5.) en primera persona y en tiempo presente. Los relatos etnográficos planteados tienen como objetivo acercar al lector a las experiencias musicales e interaccionales de las *jam sessions*, introduciendo aspectos importantes relativos a los espacios, tiempos y personajes implicados. En el caso de Madrid, el relato representa las vivencias de un día en la ruta *bluesera* de los domingos (03/02/2013), descrita irónicamente como la "ruta de la muerte". Empieza sobre las 15h. en la Taberna Alabanda, continúa en la Bodega del Águila (19h.) y finaliza en La Coquette (21h.). En el caso de Austin, el relato etnográfico abarca las experiencias vividas en tres locales durante un "lunes de blues" ("*Blue Monday*") y la vuelta a uno de ellos para participar en su *jam session* semanal, celebrada los martes por la noche (20h.). Ambos recorridos por la escena de Austin (14/03/2016 y 15/03/2016) coinciden con la celebración del famoso festival *South by Southwest*.[425]

Concluimos el apartado con la afirmación de la naturaleza híbrida y la complejidad de las *jam sessions* en tanto eventos musicales orientados a la participación y celebrados en marcos presentacionales. Sobre la base de los ejemplos presentados, destacamos los procesos de diálogo intramusical y encuentro intercultural, así como su aspecto fundamentalmente comunitario y la emergencia de problemas derivados de la economía de la música en vivo. En última instancia, la celebración cotidiana de *jam sessions* de blues favorece el desarrollo de un significativo sentimiento de pertenencia; proporciona lugares para la interacción social y la construcción identitaria –refugios semi-públicos que permiten a los participantes transcender la monotonía laboral diaria.

[423] Basándome en mi experiencia etnográfica y en la agenda de *Austin Chronicle*, consideré 10 *jam sessions* semanales celebradas en diversos locales (Antone's, Longbranch Inn, Maggie Mae's, Big Easy Bar & Grill, Dozen Street, Sam's Townpoint, Brass House y Blue Moon Bar & Brill) y la *jam* mensual de la Sociedad de Blues de Austin, celebrada en The Skylark Lounge.

[424] Por su apertura a la participación de músicos invitados, las residencias musicales comparten ciertos rasgos con las *jam sessions* pero no son anunciadas como tal ni operan de la misma manera, por lo que no las he contabilizado en el cálculo cuantitativo.

[425] El sentido celebratorio de los "*Blue Mondays*" (literalmente "Lunes azules" o "tristes") en la escena musical contrasta con el sentido atribuido a los lunes en canciones como "Blue Monday" (Fats Domino, 1956) y "Stormy Monday" (T-Bone Walker, 1947), donde se asocian con el trabajo y el sufrimiento –frente al viernes como día de pago y el sábado como día de tocar música y divertirse.

6.1.2.1. *Jam sessions*: del jazz a la cultura popular

Si bien el interés por las *jam sessions* no ha producido un conjunto unificado de estudios, diversos investigadores se han aproximado a estos fenómenos complejos de acción colectiva, creatividad y socialización. Tomamos como punto de partida los estudios centrados en el jazz (Becker y Faulkner, 2009; Berliner, 1994; Cameron, 1954; DeVeaux, 1997, Pinheiro, 2011), pues proporcionan un marco útil para comprender este tipo de eventos, caracterizados por la participación improvisada de distintos músicos invitados que siguen turnos para actuar. El interés en las *jam sessions* ha estado principalmente relacionado con la comprensión de los contextos y procesos de aprendizaje e improvisación, vistos generalmente desde la perspectiva de los músicos. Al mismo tiempo, los autores se han ocupado, tanto implícita como explícitamente, de los aspectos de organización e interacción musical y social que condicionan la relación entre los diversos participantes de *jam sessions*.

En su discusión temprana, Cameron (1954) definió la *jam session* como una actividad "de recreo, más que una actividad profesional de los músicos de jazz". Basándose en su experiencia como músico de baile ("por dinero") y músico de jazz ("por placer"), Cameron estableció algunas de las ideas recurrentes que han acompañado a la conceptualización de las *jams*: la oposición entre el mundo "comercial" y el mundo del "jazz", y la distancia entre los músicos y los públicos. El autor presentó a los músicos de jazz como miembros de un grupo social con normas peculiares que, a menudo, conducen a "choques llamativos con las convenciones de la sociedad en general", y explicó que los "*jazzmen* deliberadamente tratan de excluir al público general de estas sesiones" (*Ibíd.*). El historiador Scott DeVeaux (1997: 206) revisó el análisis de Cameron señalando que no había indicado si sus observaciones fueron hechas antes o después de la Segunda Guerra Mundial y "ni si los músicos que estudió eran blancos o negros", una distinción crucial desde su punto de vista.[426] DeVeaux también criticó el carácter recreativo atribuido a las *jam sessions* y la oposición marcada entre actuaciones públicas "comerciales" y *jams afterhours*. Argumentó, por el contrario, que las *jam sessions* eran encuentros "tanto recreativos como vocacionales" puesto que el elemento de evasión vinculado a la vida nocturna, al entretenimiento y la juventud se combinaba con una práctica laboral en la que los músicos podían "intercambiar información, formar redes con sus colegas, y establecer una improvisada jerarquía de competencia" (*Ibíd*.: 207). En consonancia con la "revolución del bebop" de los años 1940 (donde las *jam sessions* fueron entendidas en relación al rechazo hacia la estandarización y comercialización del swing), DeVeaux remarcó el carácter competitivo y el ambiente agradable de las *jam sessions*, indicando que "el principal objetivo era elevar la calidad de la *performance* en su conjunto" (*Ibíd.*: 210). No obstante, como Cameron, enfatizó la separación entre músicos y públicos de las *jam sessions*, señalando que estas actuaciones "nunca estuvieron destinadas a ser espectáculos públicos" (*Ibíd*.: 203).

Inspirado por el escritor Ralph Ellison, DeVeaux concibió las *jam sessions* como "la verdadera escuela del *jazzman*" (*Ibíd.*: 212), un lugar de aprendizaje informal en la que los músicos apropian la tradición y su sistema de convenciones, aspirando a desarrollar una voz musical propia. En su estudio sobre la improvisación en el jazz, Berliner (1994: 36-59) consideró las *jam sessions* como instituciones de aprendizaje exigentes pero liberadoras, donde

[426] DeVeaux (1997: 207) argumentó que los músicos blancos asumían con mucha más frecuencia el rol de "*jazzmen* como *outsiders* románticos" y que para los músicos negros "la profesión musical ofrecía uno de los pocos medios consistentes para el avance social".

los estudiantes son responsables de su desarrollo como improvisadores. Si bien Berliner argumentó que la improvisación está enraizada en una preparación vital que implica distintas prácticas sociales, su perspectiva está orientada principalmente al estudio musicológico de la improvisación. Y es precisamente esta orientación, así como sus exhaustivos análisis de textos musicales, la que conecta los trabajos sobre jazz y los estudios sobre interpretación y *performance* musical. No obstante, cabe señalar que la improvisación ha jugado un papel secundario en la historia de la musicología, más preocupada por el estudio de obras terminadas que por el proceso creativo (Nettl y Russell, 2004: 9).

A medida que la influencia de las *jam sessions* adquirió mayor protagonismo en otros géneros populares, éstas dejaron de ser solamente un tipo de evento musical para convertirse también en una forma improvisada de afrontar la interpretación y la composición musical, además de un modo de referirse al encuentro colectivo. En la década de 1960, grupos de rock psicodélico como Grateful Dead y The Allman Brothers Band, cuyo estilo tenía importantes influencias del blues, contribuyeron al uso del término "*jamming*" para designar la práctica improvisatoria que extendía las canciones mediante largos solos y momentos de experimentación, al tiempo que representaba musicalmente las relaciones sociales fraternales de la era hippie.[427] Por otra parte, en la composición "Jammin'" de Bob Marley (1977) el sentido de la expresión "*jammin'*" remite principalmente a la celebración comunitaria. La canción resalta el valor de la experiencia placentera y liberadora del encuentro social festivo e interactivo, e incluye un elemento de resistencia colectiva a través de la música.[428] Actualmente, en inglés se utiliza el verbo "*to jam*" prácticamente como sinónimo de tocar música, si bien su uso enfatiza el ambiente distendido y el carácter improvisado de la interpretación e interacción musical.

Esta breve revisión sobre las *jam sessions* y la práctica musical del *jammin'* en relación a varios géneros (jazz, rock, reggae) plantea diferencias relevantes entre las distintas formas de interpretación musical y de interacción social entre músicos y públicos. También nos informa sobre los ideales de autenticidad en estos géneros y sobre la importancia de los valores compartidos, construidos históricamente en función de los que los participantes esperan reconocer en *su* música. Sintéticamente, los aficionados al jazz esperan creatividad e innovación; el público de rock valora la expresión emocional y la "sinceridad"; y el reggae tiende a asentarse sobre su propia filosofía espiritual y sociopolítica. En lo que respecta al blues, este busca aportar algunas claves para entender la naturaleza de las *jam sessions* y el tipo de interacción musical y sociocultural que las caracteriza.

6.1.2.2. La *jam session* como *performance* híbrida

A medida que músicos y promotores han ido negociado la producción de eventos de música en vivo, las *jam sessions* han ido adquiriendo una destacada presencia en las escenas

[427] La interpretación de 19 minutos que The Allman Brothers realizan de "You Don't Love Me" en el disco *Live at Fillmore East* (1971) proporciona una ejemplo claro. Puede escucharse en el siguiente enlace: http://www.youtube.com/watch?v=0wsUNMSiIII [Consulta: 19/07/2016].

[428] Si bien todo el texto resulta significativo, esta orientación se manifiesta con claridad en los siguientes versos: "*Ain't no rules, ain't no vow, we can do it anyhow*" ("No hay reglas, no hay votos, podemos hacerlo de cualquier modo"); "*No bullet can stop us now, we neither beg nor we won't bow, neither can be bought nor sold*" ("Ninguna bala puede pararnos ahora, ni rogamos ni nos inclinamos, tampoco podemos ser comprados ni vendidos"); y "*True love that now exists is the love I can't resist, oh jam by my side*" ("No puedo resistirme al verdadero amor que ahora existe, oh, *jamea* a mi lado").

musicales contemporáneas. Al mismo tiempo, los públicos se han familiarizado con el término y con el tipo de actuación musical que cabe esperar. Las *jam sessions* –previamente concebidas como una actuación *afterhours* improvisada y competitiva– se han convertido en eventos abiertos a la participación de músicos aficionados, que se anuncian como atracciones significativas de las escenas urbanas. Por ello, es necesario actualizar los estudios sobre las *jam sessions*, poniendo en cuestión algunos de los supuestos predominantes que ya no se sostienen. Como apuntó Becker (2008: 6), "los sistemas sociales que producen arte sobreviven en distintas maneras, nunca exactamente igual que en el pasado". Por tanto, para abordar la extensión y relevancia actual de las *jam sessions* como modos de *performance* complejos es necesario analizar empíricamente nuevos casos.

Introducidos para designar interpretaciones musicales diferenciadas con objetivos, valores y prácticas diversas, los conceptos de "*performance* participativa" y "*performance* presentacional" nos permiten examinar el tipo de experiencias musicales y relaciones socioculturales que caracterizan a las *jam sessions* de blues en Austin y Madrid. Turino (2008: 26) define la *performance* participativa como "un tipo especial de práctica artística en la que no hay diferencias entre los artistas y el público, solo participantes y participantes en potencia interpretando diferentes roles, y donde el objetivo principal es involucrar al máximo número de personas en un rol performativo". Se trata de una "oportunidad para conectar con otros y experimentar el *flow* de una forma especial"[429] y, por tanto, es la *performance* "más democrática, menos formalmente competitiva y menos jerárquica" (*Ibíd*.: 35). Como tal, explica, "la *performance* participativa no encaja bien con los valores culturales del capitalismo cosmopolita, donde la competición y la jerarquía son prominentes y la obtención de beneficio es una meta primaria" (*Ibíd*.: 35). Por el contrario, la *performance* presentacional designa situaciones en las que "los músicos deben realizar una *performance* que mantenga el interés de un público que no está participando en la creación del sonido ni en el baile" (*Ibíd*.: 52). A su vez, el público tiene la responsabilidad de prestar atención a la *performance*, adaptándose al marco sociocultural y al sistema de convenciones característico de la interpretación. Frente al énfasis en la proximidad de las relaciones entre participantes (propia de la *performance* participativa), la *performance* presentacional muestra "una separación pronunciada entre el artista y el público, dentro de una situación de interacción cara a cara" (*Ibíd*.: 51-52).

Si bien Turino acepta que la *performance* musical puede combinar aspectos participativos y presentacionales, indica que "una u otra orientación emergerá finalmente como la más fundamental para la toma de decisiones y la interpretación" (*Ibíd*.: 55). Sin embargo, el estudio de las *jam sessions* de blues en Austin y Madrid problematiza este argumento, pues la prevalencia de una orientación no está clara. El acuerdo comercial entre promotores y músicos responsables de dirigir estos eventos ha contribuido a que las *jam sessions* sean ahora más presentacionales (porque se anuncian y se promocionan como eventos de música en vivo) y también más participativas (porque la separación entre músicos y públicos se ha reducido). Este punto de partida nos indica que la concepción dicotómica de estos modos de *performance*,

[429] Turino (2008: 4) describe el "*flow*" como "un estado de concentración intensificada en el que uno está tan centrado en la actividad que está realizando que todos los demás pensamientos, preocupaciones y distracciones desaparecen y el actor se encuentra plenamente en el presente". "Esta experiencia", explica, "conduce a una sensación de atemporalidad o de estar fuera del tiempo normal, así como a la impresión de que uno está trascendiendo su yo cotidiano". El músico madrileño César Crespo se refirió a estos momentos como una inmersión en un estado de concentración único e inspirador, liberado de las preocupaciones cotidianas (conversación personal no catalogada). Véase también Hytnen-Ng (2013).

donde una orientación es más decisiva que la otra, puede resultar engañosa ya que ambas coexisten inevitablemente. En este sentido, nos interesa explorar las formas en las que las características participativas y presentacionales se solapan e hibridan, favoreciendo una variedad de marcos y situaciones para las *jam sessions* de blues y de otros géneros.

Abordamos las *jam sessions* como eventos musicales que tienen lugar en situaciones presentacionales (músicos que actúan frente a un público), pero que se definen por su orientación participativa (los músicos asistentes como público son invitados a tocar). De hecho, presentan el modelo de *performance* participativa como una forma de atraer a públicos y músicos invitados con distintos grados de implicación y dedicación. Estos dos tipos de *performance* son protagonistas en la hibridación, entendida como una serie de "procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas que existían de manera separada son combinadas para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas" (García Canclini, 2009: iii). La consideración de las *jam sessions* como eventos híbridos nos permite acercarnos al interesante y conflictivo terreno común entre ambas categorías en tanto conjunto de prácticas diferenciadas pero coincidentes, y examinar de qué manera se combinan para generar experiencias significativas en distintos lugares.

Como las *performances* participativas, las *jam sessions* tienen más que ver con una actividad basada en la interacción social cara a cara que con la creación final de un producto; se entienden más como un juego, un ritual o una conversación que como un objeto (Turino, 2008: 87). Tal y como han sido observadas en Austin y Madrid, las *jam sessions* se desarrollan esencialmente de manera improvisada (sin programa previo) en ambientes informales donde los músicos encargados responden espontáneamente a la situación, tratando de desarrollar un evento musical dinámico. La banda base o "banda de la casa" empieza a actuar por su cuenta y posteriormente llama a distintos músicos invitados, que hasta entonces actuaban como miembros del público. Frente a los conciertos estándar, las *jam sessions* permiten establecer relaciones más cercanas entre músicos y públicos, reforzando la interacción y la socialización horizontal entre participantes de la escena. Así, la apertura y la dinámica cambiante de las *jam sessions* permite que, potencialmente, cualquier miembro del público actúe como músico, participando en los procesos de comunicación intramusical. Además, las *jams* atraen a grupos de aficionados al blues, que tienden a valorar la espontaneidad y la emoción, así como a espectadores casuales que pueden convertirse o no en participantes habituales.

A diferencia de Turino (2008: 28), que admite que utiliza una idea restringida de participación (limitada a la contribución al "sonido y movimiento de un evento musical mediante el baile, el cante, las palmas y la interpretación musical cuando estas actividades son consideradas una parte integral de la *performance*"), empleamos una noción más amplia de participación, que incluye los distintos roles interpretados por músicos invitados, miembros del público, fotógrafos, periodistas y empleados del local. Puesto que las escenas urbanas que estudiamos operan en el marco de la economía capitalista, las *jam sessions* se basan en una "economía de la música en directo". Por tanto, para sobrevivir, los productores necesitan generar ingresos monetarios para ellos y para pagar a los músicos. En este escenario, la mera asistencia a las *jam sessions* (y a los conciertos) se convierte en una actividad de participación fundamental en sí misma. Distintas acciones, como subir a tocar como invitado, escuchar la música atentamente, cantar y dar palmas, o comprar bebida en la barra constituyen formas de participación complementarias (más que opuestas), que contribuyen en distinta forma a la reproducción del evento.

Como hemos sugerido, la (re)producción de géneros musicales en escenas urbanas conlleva la puesta en funcionamiento de mecanismos democráticos y jerárquicos. En este sentido, la construcción colectiva de los géneros puede verse como un proceso social continuo y en disputa. Musicalmente, las posibilidades de interacción democrática que ofrecen las *jam sessions* de blues están vinculadas al sistema de convenciones del género. La estructura cíclica y flexible de 12 compases proporciona un marco armónico y rítmico relativamente cómodo para músicos invitados, que no se enfrentan a un nivel de competitividad tan alto como los músicos *amateurs* de jazz. Además, como hemos apuntado, la práctica habitual de interacciones de llamada y respuesta puede entenderse como un momento democrático y comunitario, que simboliza y anticipa (pero no garantiza) relaciones sociales nuevas y no-dominantes (Gilroy, 1999: 79). Por último, como es propio de las tradiciones participativas, un énfasis excesivo en la ejecución virtuosa de solos puede resultar contraproducente para los procesos de comunicación intramusical, especialmente si se sobrevalora una voz individual en detrimento de la multiplicidad de voces del grupo.

La producción de *jam sessions* también implica jerarquías profesionales y musicales. Por una parte, en lo que respecta a los músicos, existe una jerarquía económica ya que solo un grupo selecto de los participantes cobra por actuar. Además, el proceso de llamar a músicos invitados suele implicar jerarquías derivadas del estatus de los músicos en la escena, de su competencia instrumental y de las relaciones interpersonales. Estos factores también juegan un papel decisivo en la selección de los músicos contratados, si bien cabe apuntar que, a menudo, son los propios músicos quienes se ofrecen a ciertos locales en función de su naturaleza y programación. Al mismo tiempo, en un nivel superior, hay que considerar que los locales de música en vivo operan en un determinado marco legislativo, que condiciona su actividad en distintas maneras. Por ejemplo, en la escena de blues en Madrid varias *jam sessions* se han cancelado tras unas pocas semanas debido a problemas con los vecinos o con los permisos oficiales para la música en directo. De hecho, cabe recordar que los músicos de blues, tanto de Madrid como de Austin, se han referido con frecuencia a la falta de apoyo institucional, incluso a la presión sentida en la escena de música en vivo.

El marco legislativo (en su particular aplicación) está en lo más alto de la escala jerárquica porque condiciona seriamente la reproducción de las escenas locales. En este sentido, Turley (2005: 68) ha señalado que “si una ciudad no quiere permitir el desarrollo de negocios vinculados a la música porque cree que podrían conducir a una cultura de ruido, alcohol, sexo y violencia, pueden rechazar la concesión de permisos”. Negando o dificultando el mantenimiento de lugares de interacción musical, explica, las autoridades tienen la capacidad de desmantelar una escena musical con mayor facilidad que otro tipo de producción cultural urbana (*Ibíd.*). En un nivel inferior están los propietarios y programadores de los locales de música en vivo. La programación de conciertos depende de su voluntad, inversión y capacidad para organizar eventos musicales y pagar a los músicos por su trabajo. En el siguiente nivel jerárquico encontramos a los músicos contratados, que son los únicos músicos que reciben remuneración económica por participar en las *jam sessions* –eventos semanales que les proporcionan la oportunidad de tocar y cobrar regularmente. En un escalón más bajo se encuentran los músicos invitados, cuya asistencia es crucial en la propia producción de la *jam session* pero que no reciben remuneración. Los músicos *amateurs* tienden a tocar solamente por el placer y la emoción; los músicos invitados que aspiran a ser profesionales suelen combinar la motivación

recreativa con la necesidad de mantenerse musicalmente activos y la voluntad de introducir o consolidar su personalidad artística en la escena.

Durante la investigación en Madrid he detectado críticas crecientes a la organización periódica de *jam sessions*. En conversaciones informales, distintos músicos de la escena madrileña han lamentado una tendencia preocupante hacia lo que consideran una programación excesiva de *jam sessions*, especialmente cuando coinciden varias en una misma noche. Uno de estos músicos, que dirigía varias *jams* semanales, lamentó el hecho de que las *jam sessions* se hubieran convertido en un sustituto de los bolos (conversación personal no catalogada). Argumentó que los locales invierten menos dinero en la contratación de bandas y que organizan eventos semanales abiertos al público para atraer al máximo número de gente posible.[430] Refiriéndose a razones tanto musicales como económicas, otro músico profesional afirmó que la sobreproducción de *jam sessions* estaba perjudicando a los propios músicos: "la calidad de la actuación no es siempre alta y los músicos terminan gastándose más dinero porque tienen que ir a *jams* dirigidas por colegas músicos para que no las cancelen" (conversación personal no catalogada). Estos músicos, así como ciertos programadores centrados en los conciertos, reclaman un espacio en la escena para eventos esencialmente presentacionales que, en su opinión, deberían proporcionar el sustento artístico y económico de la escena. No es que no les guste a la orientación participativa de las *jams* –puesto que los bolos habituales también tienden a incluir a músicos invitados que se unen a la banda contratada– sino que rechazan la sobreproducción de eventos participativos cuando estos implican retrocesos económicos y limitan las oportunidades de dar conciertos.

6.1.2.3. El etnógrafo en las jam session

La discusión sobre las jam sessions ha puesto de manifiesto la compleja y contradictoria hibridación entre la orientación participativa que las define y la integración (y explotación) de este tipo de eventos en marcos económicos, musicales y sociales con relaciones jerárquicas. El relato de experiencias vividas como etnógrafo en las escenas estudiadas nos proporcionará un mayor conocimiento sobre las jam sessions de blues en Austin y Madrid. En este caso, ciñéndome a la cronología de los hechos, empezaré por Madrid.

6.1.2.3.1. *Jammin'* en la escena de blues de Madrid: la ruta *bluesera* de los domingos

El siguiente relato etnográfico nos acerca a tres *jam sessions* de blues en Madrid: las de la Taberna Alabanda, organizadas por la Sociedad de Blues de Madrid; las de la Bodega del Águila; y las de La Coquette. Las tres son de entrada gratuita y han adquirido una gran popularidad por las actuaciones de blues y el ambiente amigable. Los precios populares distinguen a la Taberna Alabanda y a la Bodega del Águila de La Coquette, que por su trascendencia histórica goza de un mayor valor simbólico en la escena. Mientras que la Taberna Alabanda y la Bodega del Águila son bares locales relativamente tradicionales, donde cualquiera puede acudir para acercarse a la cultura madrileña de la caña y la tapa, La Coquette es un club nocturno especializado en blues.

[430] Como norma, los locales pagan menos dinero a los músicos por dirigir una *jam session* que por dar un concierto. Por tanto, los propietarios de necesitan menos dinero para producir *jam sessions* (donde participan músicos invitados que no cobran), que para contratar a una banda para un bolo estándar. Esto puede ser una espada de doble filo: puede conducir a la organización de más eventos musicales; y puede constituir una forma cómoda de precarización, acorde de con la lógica de minimización de costes.

6.1.2.3.1.1. King Bee en la Taberna Alabanda, Duolian String Pickers en la Bodega del Águila y The Trashtoes en La Coquette

3 de febrero de 2013

Las *jam sessions* de la Sociedad de Blues de Madrid en la Taberna Alabanda empiezan sobre las 15h y terminan entre las 17h y las 18h. Llevan celebrándose casi un año y se han convertido en uno de los principales puntos de encuentro para los participantes habituales de la escena, además de en una atracción para diversos aficionados curiosos. La Taberna Alabanda se encuentra en Lavapiés (C/Miguel Servet, 15), uno de los barrios más populares de Madrid, conocido por su ambiente multicultural. A apenas 200 metros está la Glorieta de Embajadores, una rotonda que marca, por el sur, el límite del distrito centro.



Cartel de programación de la Sociedad de Blues de Madrid (febrero, 2013)

La taberna es un edificio bajo, alargado y en forma de "L" invertida (⌐). Tiene dos espacios diferenciados: el primero con la barra a mano derecha y una fila de mesas para comer a la izquierda. Los clientes entran y salen en ambas direcciones para pedir una cerveza, tomar el aire, fumar o echar un vistazo a los músicos que están tocando en el espacio del fondo. La sala de actuaciones, similar a un almacén oscuro, está decorada con las acuarelas *blueseras* del pintor *amateur* y aficionado al blues Enrique Arranz Rámila. Como lugar de interacción musical, la sala reúne a un público heterogéneo formado por aficionados expertos habituales en la escena y espectadores curiosos atraídos por la música en vivo. Siendo precisos, cabe matizar que no se trata de una *jam session* más sino una combinación de concierto y *jam*, o un concierto-*jam.* Es decir, que estos eventos combinan actuaciones estrictamente presentacionales con modos de *performance* participativa, que dan la oportunidad de participar a músicos invitados. Un grupo distinto de músicos dirige el evento cada semana y, durante la primera hora, interpretan su repertorio como en un bolo propio. Mientras tanto, las personas que desean participar en la *jam* apuntan su nombre e instrumento en una lista que descansa sobre la mesa junto a la puerta. Después del concierto, tras una pausa, el evento se transforma en una *jam session*. Los músicos invitados suben al escenario, sustituyendo a algunos miembros de la banda contratada o contribuyendo a formaciones más amplias. Tras una breve negociación sobre el tono y el ritmo de la canción el evento fluye espontáneamente, normalmente durante una hora más, con resultados variables en función de la habilidad y el entendimiento mutuo de los músicos.

Hoy la banda contratada es King Bee, un quinteto local que toma gran parte de su inspiración de la música de Texas y Louisiana, y que claramente ilustra la naturaleza dinámica y

transnacional de los diálogos interculturales establecidos a través del blues.[431] Tras haber formado parte de la escena durante años y haber adquirido mayor reconocimiento debido a sus proyectos colaborativos (con Greg Izor –residente en Austin– y Johnny Sansone –residente en Nueva Orleans–), King Bee ha publicado recientemente su disco debut *Po' Boys* (2012), que puede adquirirse en la *jam*. Como parte de su juego dialógico, el título del disco combina la referencia a una de las comidas tradicionales de Luisiana (los "*Po' boy*") con la fachada de uno de los bares más castizos de Madrid, la Freiduría de Gallinejas de Embajadores.[432]

La música empieza unos minutos después de las tres con el instrumental *jazzy* "Told Ya!", que suena mientras estoy en la barra con Fran Llaguno, un participante habitual que se ha convertido en un amigo de la escena y que me está invitando a una cerveza. Aunque no se dedica profesionalmente a la música, Fran es un experimentado guitarrista y cantante que siempre disfruta tocando un par de canciones en la *jam*. Al adentrarnos en la sala de la música vemos a Eugenio Moirón, posiblemente el miembro más activo de la Sociedad de Blues de Madrid, grabando el concierto con su cámara de vídeo. El público abarrota gradualmente la sala, al tiempo que reconozco a más representantes de la SBM: Rafaela Velasco (secretaría de la Sociedad y esposa de Eugenio), que ejerce de fotógrafa habitual en estas sesiones; Jorge Biancotti, presidente de la sociedad (2012-2017) y editor de vídeo *freelance* que ha participado en la escena desde que se mudó a Madrid en 2005; y Phineas Sánchez, un bajista profesional de blues que es miembro de la junta directiva y que también se une a la *jam* más adelante.

De mis experiencias previas reconozco también a una variedad de músicos invitados entre el público. Además de Fran, que sube al escenario el primero, están David Rivallo, cantante y realizador del programa de radio "El Aullido del Diablo" (Radio Vallekas); Héctor Martínez, armonicista de The Forty Nighters, escritor de blues y miembro de la junta de la SBM; Javi Suárez, uno de los músicos jóvenes que ha ganado relevancia en la escena; el experimentado guitarrista J.b. Boni; Andrea Capalbo, un guitarrista italiano residente en Madrid; el bajista Chema Contreras; y los cantantes-guitarristas Pedro Sánchez y David Sanz, conocido como "el barrendero del blues". El espectáculo avanza y todos son llamados a subir y tocar un par de canciones. Mientras tanto, el público se dedica a escuchar la música, a socializar y a comentar distintos aspectos de la actuación: las canciones, los cambios de formación y la propia experiencia del concierto-*jam* dominical.

Hoy he invitado a Carmen Mateu, una buena amiga que vive en Barcelona, y a su novio Tomeu Antich (que están de visita en Madrid durante casi una semana) a experimentar la música y el ambiente de las *jam sessions* de la SBM. Ambos son estudiantes de arquitectura y aprecian diferentes manifestaciones artísticas por lo que, además de visitar los célebres museos de la ciudad, están ansiosos por disfrutar de la música en vivo. Se han instalado en casa de Laura Ordoñez, una estudiante de arquitectura de Ponferrada (Castilla y León) que vive en Madrid y que Carmen conoció durante un programa de intercambio en Brasil. También está Vincent Alexandre, un estudiante de intercambio francés que vive con Laura, y algunos amigos de Tomeu, que no parecen estar disfrutando de la música y que se marchan tras un par de canciones. En su primera visita a la *jam session* de la SBM, reconozco en Carmen y Tomeu una

[431] La banda está formada por Álvaro Bouso (guitarra y voz), Emilio Arsuaga (armónica y voz), Sergio Fernández (guitarra), Ignacio Mendivil (bajo) y Carlos Arsuaga (batería).

[432] Típicamente, los "*po' boys*" son bocadillos de gambas rebozadas con mayonesa y verduras. La Freiduria de Gallinejas de Embajadores es uno de los pocos bares donde todavía sirven gallinejas, un plato tradicional madrileño, preparado con intestinos de cordero.

mezcla de sorpresa y fascinación, aderezada por la sensación agradable de descubrir de primera mano algo nuevo y encantador. Su interés es revelado a través de las preguntas que Carmen me formula sobre el funcionamiento de la *jam*. Su curiosidad inicial va dirigida a saber más sobre la relación entre los músicos que participan en la interpretación musical; a conocer cuánto hay de improvisación y cuánto de planificación previa. En pocas palabras, quiere descubrir si la interacción musical es tan improvisada como parece. Ya hemos pasado de la hora de cierre habitual cuando el grupo King Bee llama al reconocido cantante-armonicista francés Nico Wayne Toussaint. Envuelto en su chaqueta de invierno y perfectamente respaldado por la banda, Nico interpreta con gran confianza y dedicación. El extraordinario entendimiento entre los músicos capta la atención del público, y mientras Fran y yo comentamos el estilo vocal de Nico (él menciona que toma inspiración de Junior Wells), Carmen, que siente el valor especial de estos momentos, va a por su amiga Laura, que había salido un momento. Entran mientras la banda interpreta un sentido blues lento, cuya asombrosa intensidad encandila al público. Cuando Nico baja del escenario, un aficionado exclama: "¡Y eso es sin quitarse la chaqueta!"

Como de costumbre, la banda contratada es responsable de clausurar el evento, por lo que King Bee continúa con la interpretación de "Walkin' with Frankie" (Frankie Lee Sims, 1957), una canción de tempo rápido que abre su disco *Po' Boys* y que incita al público bailar. La *jam* termina alrededor de las 17.45h (casi tres horas más tarde), mientras nos miramos los unos a los otros y comentamos que ha sido un gran espectáculo. Nos dirigimos hacia la salida y Vincent quiere saber más sobre el funcionamiento de las *jams*, especialmente del modo en que las canciones son seleccionadas e interpretadas. Contento por saber que estos eventos se realizan todos los domingos, también me pregunta por su compatriota Nico Wayne Toussaint, un referente del blues en Europa del que no tenía constancia. Decidimos continuar la ruta bluesera de los domingos y paseamos unos 20 minutos hasta llegar a la Bodega del Águila, situada en el conocido barrio de La Latina. Ubicada en la calle del Águila, la Bodega del Águila es un local bajo relativamente pequeño y de forma cuadrada, que destaca por su ambiente acogedor.

A diferencia de Alabanda, la Bodega del Águila no tiene un escenario como tal. Los músicos se sientan en unos taburetes de madera y el público asistente se sienta o permanece de pie a su alrededor, mientras disfruta de la cerveza, la música y la compañía. Le explico a mis acompañantes que normalmente la *jam* está dirigida por el cantante-guitarrista Xulián Freire y el reconocido armonicista Ñaco Goñi, que ha sido amigo de los propietarios durante mucho tiempo. Sin embargo, esta semana han viajado a Antequera (Málaga) para grabar un disco con Cambayá, el principal el sello discográfico dedicado a la música blues en España. En su lugar, están Duolian String Pickers (Javi Suárez e Iván Harpillo), dos músicos jóvenes con una orientación acústica similar, que se están ganando el respeto de compañeros músicos, públicos y productores.[433] La *jam* acústica consta de dos pases que tienen lugar entre las 19h y las 21h, aproximadamente.

Cuando llegamos, Carmen reconoce inmediatamente a gente que estaba en la anterior *jam*. En efecto, como nosotros, Fran, Andrea, David Rivallo, Boni, David Sanz y Javi Suárez

[433] El disco *Ñaco Goñi & Xulián Freire at Cambayá Club* fue publicado en 2013 y resultó ser el último hasta la fecha de estos dos músicos juntos, que decidieron seguir sus trayectorias por separado. Por su parte, también Javi Suárez e Ivan "Harpillo" aparcaron su proyecto acústico con Duolian String Pickers, un nombre escogido como homenaje a las guitarras antiguas "duolian". Curiosamente, como resultado de la relación musical y personal establecida, Xulián Freire e Ivan Harpillo han tocado juntos en otros lugares de interacción musical como El Pez Eléctrico, entre otros.

(que está tocando) han decidido seguir la ruta, escuchar más blues y seguir socializando en esta intensa tarde de domingo. También está Miguel Ángel, un músico y *luthier* de guitarra que ha vendido varios instrumentos *vintage* a músicos de la escena como Xulián Freire y Javi Suárez, y que es también un habitual en estas sesiones improvisadas. De nuevo, todos ellos serán invitados a formar parte de la interpretación musical acústica. Nos situamos entre la puerta y la barra mientras Duolian anima al público con la interpretación del espiritual afroamericano "Down by the Riverside". El repertorio –enraizado en el blues rural–, el consumo constante y el esfuerzo extra que hace Iván por interpelar al público favorecen el ambiente festivo. Además de introducir las canciones interpretadas junto a Javi, Iván estimula una relación interactiva entre los músicos invitados y los miembros del público mediante gestos de escucha atenta y respuesta a los solos, así como a través de la reiterada presentación de los músicos durante sus respectivas intervenciones en la *jam*. David Rivallo afirma que la asistencia a estos eventos "es una pasión para disfrutar y pasar un buen rato", y señala que la orientación celebratoria de los músicos está animando al público, contribuyendo a que la experiencia sea más divertida.



Javi Suárez y Josep Pedro en la Bodega del Águila (Foto: Víctor Calzada, 2013)

Sorprendentemente, también a mí se me presenta la oportunidad espontánea de tocar la guitarra cuando, sin previo aviso, exclaman mi nombre a modo de invitación. Toco el *standard* "Rock Me Baby" (en Do) con Javi, Iván y la joven cantante Lauriki Blues (Laura Garrido). Después tocamos "Long Distance Call" (en Mi), un blues lento popularizado por Muddy Waters. Mientras toco la guitarra acústica con una ligera amplificación, confirmo mi sensación de que el ambiente de hoy es particularmente festivo porque casi no puedo escuchar su sonido cuando trato de tocar un solo. Teniendo en cuenta que es la primera vez que toco con Duolian String Pickers, la interpretación y la comunicación intramusical es fluida, y siento la emoción y la satisfacción de ser un músico invitado. Una vez terminado, diversos aficionados y músicos (la mayoría de los cuales conozco por mi integración en la escena) me felicitan por la interpretación. Tomeu, que previamente me había preguntado por mi participación como músico en *jam sessions*, me felicita y revela su sorpresa y alegría al verme tocar. Mi sensación es que tanto los músicos como los públicos valoran de manera especial el acto de interpretar música, si bien el énfasis no está tanto en las habilidades técnicas como en la contribución a la celebración colectiva de la *jam session*.

En el descanso entre pases, músicos contratados, músicos invitados y miembros del público nos reunimos a la puerta del bar a charlar sobre música. En la conversación emergen algunas dudas sobre las formas de tocar la armónica, e Iván ofrece espontáneamente una *masterclass* improvisada. Coge su armónica y nos muestra cómo producir sonidos diferentes a través de la combinación de soplar y aspirar, así como mediante el uso de la lengua. Vincent

permanece especialmente atento hasta el final del evento, momento en el que nos pregunta si vamos a seguir "la ruta de la muerte" asistiendo a la siguiente *jam*, la de La Coquette. Sin embargo, necesitamos recuperar energías y decidimos ir a por algo de comer. Consuelo a Vincent diciéndole que la semana que viene tiene la oportunidad de volver. Mientras tanto, la escena continúa reproduciéndose, al tiempo que el blues llena de música las paredes de La Coquette, generando nuevas experiencias musicales para los diferentes participantes.

Les cuento a mis acompañantes que, desde su apertura en 1984, La Coquette se ha consolidado como el lugar más emblemático de la escena de blues. Ubicado en la calle Hileras, 14 (un lugar muy céntrico, cerca de Sol), La Coquette es una pequeña y cálida cueva subterránea donde siempre suena el blues, tanto por las bandas contratadas como por la música que se pincha. La celebración de la *jam session* dominical, instaurada en 2012, ha supuesto una ampliación de su programación habitual de martes a jueves y también del número de músicos que actúan en el club. La *jam* empieza sobre las 21h., se extiende varias horas (normalmente tres pases) y está dirigida por el cantante-armonicista Quique Gómez, el guitarrista Pablo Sanpa, el bajista Sergio Bárez y su hermano, el baterista Pablo Bárez. Se trata de un grupo de reconocidos músicos, jóvenes pero con amplia experiencia, que han terminado llamando a su formación The Trashtoes. Junto a ellos suele actuar algún invitado especial como, por ejemplo, el destacado cantante-guitarrista Edu Manazas, que como otros músicos también puede ejercer de sustituto de alguno de los miembros de la banda contratada.

El local suele estar lleno, a menudo tanto que apenas puede uno moverse. Sentada en taburetes y bancos, o de pie en la barra y el lateral del escenario, el público bebe cerveza (principalmente Mahou) y come pipas entretenidamente, arrojando las cáscaras al suelo. La cercanía respecto a los músicos es máxima, tanto por las reducidas dimensiones de La Coquette como por la ausencia de escenario elevado, y eso favorece la comunicación de proximidad entre músicos y públicos; la conformación de un ambiente especial de experiencias intensas. La música, por supuesto, es la gran canalizadora. Con un estilo urbano que bebe de distintos subgéneros del blues (que incluyen tanto el blues de Chicago como el de la costa oeste), The Trashtoes empiezan tocando varias canciones como si se tratase de un concierto. Después el *frontman* –normalmente Quique– da comienzo a la *jam session* propiamente dicha, en la que intervienen músicos de blues de distintas generaciones y niveles de competencia instrumental en función de las llamadas realizadas (sin apoyo de lista). Los "titulares" van abandonando el "escenario" paulatinamente. Tienden a empezar llamando a los músicos de mayor nivel o reconocimiento (si bien también pueden retrasar estratégicamente la participación de alguno de ellos) y después van saliendo músicos jóvenes de aspiración profesional y músicos aficionados más mayores. Todos aprenden y disfrutan de la emociante interacción musical improvisada, aunque los primeros destacan por una intención competitiva más clara, orientada a consolidar su posición en la escena. Entre todos los músicos involucrados existe una competencia sana, disputada en función del rol de cada uno en el evento musical y no exenta de tensiones.[434]

[434] Las tensiones en una *jam session* como la de La Coquette, que opera sin lista de músicos invitados, están relacionadas con la política y la distribución de turnos para tocar; con la gestión y el equilibrio entre la orientación participativa del evento y la reproducción de jerarquías musicales. Un músico habitual de la *jam* señaló que, aunque se trata de que todos participen, hay músicos que no se "atreven" a subir, otros que se quejan porque quieren tocar más ("y tocar varios instrumentos aunque no sean el suyo") y otros que llegan los últimos y quieren tocar los primeros (conversación *Facebook*, 06/03/2014).

La organización de la actuación en pases facilita la entrada cíclica al escenario de la banda base, que tiene la oportunidad de practicar semanalmente frente al público. La cita ritual de The Trashtoes con las *jams* les ayudan a mantenerse activos, a probar nuevas ideas y canciones, a avanzar paulatinamente hacia un mayor grado de compenetración musical y profesionalidad. En cierta medida, son como un ensayo pagado y con público. Curiosamente, el sueldo fijo de los músicos contratados se ha convertido en objeto de conversación debido a la instauración de un bote –o más precisamente, una cesta– de propinas, que se pasa varias veces entre el público y que sirve para aumentar la remuneración económica. Esta práctica, habitual en EE.UU., se está introduciendo en ciertas situaciones y clubs como La Coquette, generando un controvertido debate en torno al trabajo digno, el "co-pago" del público (al bar y al músico) y la extensión de una tendencia que, según algunas opiniones, beneficia principalmente a los clubs. Los músicos de esta generación (entre 30 y 40 años) tienden a asumir la acción de pasar la "gorra" como un modo de obtener ingresos extra por el mismo trabajo musical, mientras que otros músicos y aficionados comprometidos (principalmente más veteranos) señalan que pedir "limosna" en un club (al que le corresponde pagarte) degrada la propia actividad profesional del músico.

Como es propio de las *jams*, la calidad musical de la *jam* de La Coquette varía a lo largo de su desarrollo, tanto en una misma noche como en noches distintas. La conformación de distintos momentos musicales depende en buena medida de los músicos participantes y de su interacción espontánea, si bien la respuesta, el aliento y el baile del público en tanto receptor (potencialmente) activo son también fundamentales. El público va renovándose a lo largo de la actuación. Distintos grupos, parejas e individuos van entrando y saliendo de "la cueva" y si el escenario es el centro indiscutible de la conversación intramusical cambiante, los taburetes, la barra y la calle constituyen importantes espacios de tránsito, conversación verbal y encuentro sociocultural. Desde mi punto de vista como investigador, la observación participante *in situ* de la *jam* tiene el singular aliciente de que las "subidas" y "bajadas" del escenario de los músicos titulares, así como con sus salidas a tomar el aire, favorecen la participación en conversaciones distendidas y reflexivas sobre la música y la producción de la *jam* mientras ésta sucede.

6.1.2.3.2. *Jammin'* en East Austin: lunes y martes de blues

A menudo, las experiencias musicales y socioculturales más apreciadas y únicas de las escenas de blues en Austin y Madrid tienen lugar en eventos nocturnos celebrados entre semana. Frente a las celebraciones masivas de expresiones musicales *mainstream* y la mayor competencia y disgregación que caracteriza a los eventos nocturnos del fin de semana, los eventos de entre semana proporcionan oportunidades de reunión y socialización más familiares y distintivas, ya que la salida nocturna en días laborales constituye, hasta cierto punto, una práctica contracorriente, especialmente realizada por músicos y aficionados comprometidos.[435]

Entre estas actividades destaca la celebración de los "*Blue Mondays*" ("lunes de blues" o "lunes 'azules'"), una tradición musical estadounidense que en East Austin se remonta, al menos, al periodo de posguerra tras la Segunda Guerra Mundial. En marzo de 2016, cuando

[435] La oposición social entre identidades y estilos de vida normativos y alternativos se explicita regularmente a través de la expresión convencional "*be there or be square*" ("Éstate allí o sé un cuadrado"), reproducida tanto en la interacción cara a cara como en la promoción *online* de eventos musicales. La figura del "cuadrado", como sujeto opuesto al músico que sigue las normas sociales, es clave en la discusión de Becker (1997: 85-91) sobre la cultura del jazz.

inicié mi segunda estancia en la Universidad de Texas, East Austin acogía cuatro eventos distintos bajo el nombre de "*Blue Monday's Eastside*": tres conciertos con bandas residentes y una *jam session*, que tenían lugar en las calles 11 y 12.[436] El siguiente relato etnográfico está centrado en las experiencias vividas durante una noche de lunes en tres de estos locales (Dozen Street; Big Easy Bar & Grill y Longbranch Inn). Además, en un segundo relato, me referiré a mi asistencia y participación en la *jam session* semanal del local Big Easy, celebrada los martes.

6.1.2.3.2.1. *Blue Monday*: de Dozen Street a Longbranch Inn

14 de marzo de 2016

Es la semana de celebración del globalmente famoso festival *South by Southwest* (SXSW) y, mientras las zonas de *downtown* y del campus de la Universidad de Texas se abarrotan por la llegada de turistas festivaleros y periodistas, la celebración de los *Blue Mondays* mantiene su regularidad en East Austin. Junto a Begoña Gutiérrez, acudo al concierto semanal de The New Eastside Kings, una formación liderada por el músico y productor discográfico Eddie Stout, que siempre cuenta con cantantes invitados de Austin o de otras partes de Texas.[437] En esta ocasión el músico invitado es el cantante afroamericano de Dallas Captain Jack Watson, que interpreta *standards* de blues como "Rock Me Baby", canciones de R&B como "Right Kind of Loving" y su propia "I'm Captain Jack", entre otras. Acompañado por su mujer (que graba videos de la actuación), Da Captain viste como un marinero y lleva un parche en el ojo izquierdo que le hace parecer un pirata. Antes de la actuación, Stout me presenta a Captain Jack (introduciéndome como "el escritor") y éste me dice que él y el grupo van a *jamear* –a tocar improvisadamente en un ambiente distendido.

Aunque formalmente no es una *jam session*, también se incorpora a la banda un guitarrista sueco (amigo de Eddie) que participa espontáneamente en varias canciones. Cuando baja del escenario y se reúne con sus amigos del público (otros dos hombres suecos y uno de Barcelona), me cuentan que han viajado a Austin para asistir al festival SXSW. Han acudido a Dozen Street porque los suecos son amigos de Eddie Stout (le conocen por sus producciones discográficas y por sus giras en Suecia) y el catalán, menos interesado en el blues, explica que es su segundo año consecutivo yendo al festival con entrada completa.[438] A pesar de su novedosa presencia y de la cantidad de aficionados a la música que se desplazan a Austin durante SXSW, el público del concierto es muy reducido y no llega a las 15 personas así que, aprovechando el descanso entre pases, nos dirijimos al local de al lado, Big Easy Bar & Grill, donde está actuando –también para un público reducido– el *bluesman* Birdlegg junto al joven guitarrista japonés Hiroki Shimizu "Shimi", el bajista blanco californiano Zaz Marshall y el baterista y productor de hip hop afroamericano Russell Lee, originario de Houston. Están tocando enérgicamente la canción "Manish Boy" de Muddy Waters –una exaltación en primera

[436] Los conciertos eran de: Birdlegg & The Tight Fit Blues Band en Big Easy (20h.-23h.); The New Eastside Kings en Dozen Street (20h.-23h.); y The Little Elmore Reed Blues Band en King Bee Lounge (22h.-1h.). La *jam session* estaba dirigida por The Eastside Blues Syndicate en Longbranch Inn.

[437] La banda está formada por Pee Wee Calvin (voz y teclados), Stevie Fulton (guitarra), Eddie Stout (bajo) y un batería variable, en esta ocasión el veterano Charles Shaw. Además, suele contar con un cantante principal, que puede ser Birdlegg, Soul Man Sam, Hosea Hargrove, Jabo Houston o EJ Matthews, entre otros. El nombre es un homenaje a The Eastside Kings –nombre que reciben los músicos afroamericanos veteranos de East Austin y título de un disco producido por Stout.

[438] La pulsera que da acceso completo al festival de música (excluyendo las actividades de cine y medios interactivos) cuesta aproximadamente $1000, dependiendo del momento en el que se compre. La pulsera "*platinum*", que da acceso a todas las actividades (siempre que el aforo lo permita) cuesta unos $1500.

persona de la masculinidad de un hombre que ha dejado de ser niño– y tanto Stout como Fulton –que también han salido de Dozen Street momentáneamente– responden con énfasis desde la puerta a la interacción de llamada y respuesta dirigida por Birdlegg: "*I'm a man!*" - "*Yeah!*"

Dozen Street y Big Easy son locales vecinos en la calle 12, situados junto a la intersección con la calle Chicón.[439] (En la misma calle 12, a apenas unos minutos a pie hacia el este, se encuentra King Bee Lounge). Físicamente son locales parecidos, pues ambos tienen una sala principal espaciosa (donde están la barra y los músicos) y un patio trasero para tomar el aire. No obstante, también hay diferencias significativas. Dirigido por Maydee Madi Distefano, una mujer joven y blanca de clase media originaria de Philadelphia, Dozen Street es un club nocturno con escenario y un carácter artístico y *underground*. Por su parte, el Big Easy es un negocio familiar de comida tradicional de Louisiana, dirigido por el jefe indio de Nueva Orleans Darold Gordon, que ofrece música en vivo y que no tiene escenario.[440] En cualquier caso, estos dos lugares de interacción musical están contribuyendo a la revitalización de la escena de blues en East Austin, proporcionando lugares de reunión, socialización e interpretación grupal y atrayendo regularmente a músicos y públicos culturalmente diversos.



Lunes de blues en East Austin
(Cortesía de Eddie Stout)

En esta ocasión, el Big Easy ha atraído al joven guitarrista Greg Vargas, que ha venido con su padre Carlos desde College Station (Texas), donde estudia en la universidad Texas A&M. Carlos, de origen mexicano, habla castellano pero Greg apenas conoce unas pocas expresiones pues, según explica su padre, él es "thai-mex" (de padre mexicano y madre tailandesa). Padre e hijo visitan por primera el Big Easy. Pensaban que era día de *jam session* por lo que Greg, "armado" con su guitarra, confiaba en poder participar en la creación musical improvisada de la *jam.* No obstante, como le explica la propia Maydee Madi Distefano –que también ha pasado momentáneamente a su local vecino–, la *jam session* semanal en Big Easy es mañana martes, aunque igualmente puede hablar con Birdlegg (a quien Maydee conoce porque también ha actuado en Dozen Street junto a Stout). Durante el descanso del concierto en Big Easy, Greg se dirige a Birdlegg y éste le dice que puede subir a tocar con él. Adoptando rápidamente un papel de mentor, le dice que afine la guitarra, que no quiere afinaciones en el "escenario", y después le lanza unas palabras de ánimo al ver que va a utilizar un *slide*. Tras indicar la canción que quiere cantar, Birdlegg deja que el grupo y Greg desarrollen su compenetración y se "engrasen" dando un par de vueltas a la estructura musical de la canción. Greg toca el *slide* con solvencia y Birdlegg le alaba con su característico humor:

[439] Unos años atrás la calle Chicon era una de las más marginales de la ciudad y estaba asociada al tráfico de drogas, la prostitución y la delincuencia callejera (Díaz, 2014). En marzo de 2016 no quedaba rastro visible de estas actividades, si bien parte de las connotaciones de peligro seguían presentes.

[440] Perteneciente a la tribu de los "jóvenes navajos", Darold Gordon se mudó con su familia a Austin después del huracán Katrina en Nueva Orleans y, tras operar un par de años en un tráiler en la avenida del congreso (South Austin), se instaló en el local actual de la calle 12 (Yansak, 2013).

“Ya no me gustas, ¡tocas demasiado bien! ¡Despediremos a Shimi! ¡No te presentaré a mi mujer!”

La competitividad generada entre Greg y Shimi es ciertamente destacable pues ambos entran en una disputa intramusical juvenil, en la que Greg busca hacerse un hueco y Shimi trata de afianzar su mayor grado de veteranía. Cuando Greg termina su “turno”, sale a tocar Matt Thomas, el técnico de sonido de Dozen Street, que también es guitarrista y que quiere aprovechar la oportunidad de tocar con Birdlegg, un músico al que admira. Tras un par de canciones, Birdlegg da por terminado el concierto y esta vez es él quien pasa a Dozen Street a cantar espontáneamente con la banda The New Eastside Kings. El espectáculo termina pasadas las 23h. y decidimos ir con Birdlegg a la *jam session* de Eastside Blues Syndicate en el club Longbranch Inn, situado en la calle 11, a unos cinco minutos en coche. Por el camino, Birdlegg expresa su deseo sincero de venir a tocar a España y nos habla de la gran acogida que ha tenido en Austin –especialmente en la (sub)escena del este, que ya siente como propia– desde que se mudó desde Oakland, California en 2010. Además, mientras escuchamos algunas de sus grabaciones, nos habla de su carrera y de sus encuentros con B.B. King y con Luther Tucker –al que considera el mejor guitarrista rítmico con el que ha tocado (“¡No tenía que decirle absolutamente nada!”).

Entramos al Longbranch por el patio lateral y Birdlegg empieza a presentarnos a los músicos hasta que ve que conocemos a unos cuantos. “Le conozco de hace tiempo”, dice el veterano cantante-guitarrista afroamericano Matthew Robinson. Además de los miembros del grupo –que hoy son Harold McMillan (bajo), Darius Jackson (voz y guitarra); Oscar Ornelas (saxo); David Levy (batería) y el propio Matthew– hay músicos invitados como el guitarrista Bill Bushey (vicepresidente de Austin Blues Society), el cantante-guitarrista EmJae Ross (que expresa su sorpresa al verme “siempre” en eventos de blues), el bajista James Neal y el baterista Russell Lee (que también ha seguido el itinerario de los “lunes de blues” desde el Big Easy).[441] Birdlegg sube al escenario en cuanto tiene oportunidad. Le escuchamos desde el patio lateral, mientras conversamos con James Neal y Russell Lee. Siendo bajista y baterista, respectivamente, les pregunto por sus impresiones sobre las expresiones “*locked in*” (concentrados o, literalmente, “encerrados”) y “*playing in the pocket*” (“tocando en el bolsillo”), que consideran sinónimas. Las repiten afirmando su uso y connotación positiva, y juntan las manos para explicar que se refieren a un grado elevado de compenetración entre músicos. Incluso aluden directamente al bolsillo para resaltar la idea de que cuando los músicos tocan “*in the pocket*” lo hacen tan compenetrados que se mueven juntos, sin que ningún elemento de la *performance* salga de su lugar –como las monedas de un bolsillo.

Harold McMillan se une a la conversación y, tras haber escuchado a James tocar el bajo (que también es su instrumento) le dice que cuando toca le escucha pensar –“sé cómo piensas, ¡pero es que te oigo pensar!” Neal, un afroamericano fuerte y corpulento, sonríe encantado y explica que su participación habitual en esta *jam session* es una forma de aliviar el estrés. Nos cuenta que conoce España porque, sirviendo en la marina de EE.UU., estuvo en la base naval de

[441] La formación del Eastside Blues Syndicate es variable: Leland Isley (guitarra), Jose Ruiz (armónica), David (armónica) y Alex Salinas (batería) son también miembros habituales. Además, W.C. Clark también disfruta tocando con cierta regularidad con la banda en la *jam* del Longbranch. Aunque Clark vive a las afueras y parece haber trascendido su identificación con su East Austin natal, disfruta participando como uno más y liderando a sus compañeros. Afectuosamente, Harold McMillan señaló que a Clark le gusta “bajar a tocar con sus colegas del barrio” (conversación personal, 21/03/2016).

Rota y viajó a varias ciudades. Ya retirado, describe la marina como una organización "muy rígida" pero, curiosamente, explica que le ha dado oportunidad de viajar a distintas partes del mundo y que esto le ha ayudado a desarrollar una actitud abierta hacia otras culturas que no es común en EE.UU. "Yo les digo, ¡viajad, ved el mundo!" Sin embargo, pocos participantes de la (sub)escena de East Austin pueden permitirse viajar a Europa.

Veo que la guitarra del *bluesman* Matthew Robinson ha quedado libre y le pregunto si puedo usarla para tocar. "*Oh, yeah! No problem!*", me dice amablemente. El saxofonista Oscar Ornelas ejerce de líder al proponer un blues a ritmo de funk y distribuir los solos. Lo hacemos en el tono de La. Como es propio de las *jams*, la canción se alarga considerablemente y con ella terminamos. Me alegro de haber participado como músico, pese a no haber llegado al principio, ni haberme apuntado en la lista, ni llevar instrumento propio, y comento la experiencia con Harold. Él me cuenta que la *jam* está atrayendo a músicos y públicos diversos y que, gracias a la generosa propina de una chica del público, hoy ha sido un bolo de $50 por barba. Después Begoña y yo nos sentamos en una mesa del patio, donde nos acompaña el camarero del bar, un joven alegre con aspecto hípster que lleva cuatro meses trabajando en Longbranch Inn. Debe tener nuestra edad, es de Cleveland (Ohio) pero adora Austin. Cuenta que, cansados de su ciudad natal, él y su hermano decidieron viajar en coche hacia el sur, y que la gente iba ofreciéndoles trabajos por el camino. "El único pero" –explica– "es que hoy me he levantado a las 20h. Después he vuelto andando al club".

6.1.2.3.2.2. *Bluesday Tuesday Jam* en Big Easy Bar & Grill

15 de marzo de 2016

Hoy Begoña y yo decidimos ir a la *jam session* del Big Easy (20-22.30h.), anunciada a través de *Facebook* y dirigida por el joven cantante-guitarrista vietnamita "Little" Matthew Brodnax, junto al cantante-guitarrista Mike Van Summern, el bajista Zaz Marshall y el veterano baterista afroamericano William Fagan, nativo de Austin. Me presento a Matthew y le digo que me gustaría tocar, aunque no tengo guitarra. Amablemente, me dice que puedo tocar con la suya y que me apunte en la lista (nombre e instrumento).

Mientras la banda base comienza la actuación, pedimos unas cervezas Shiner Bock y un *po' boy* de doce pulgadas para compartir. A diferencia de la noche anterior, el Big Easy se llena de público rápidamente. La mayoría son músicos-invitados locales, tanto negros, blancos como "marrones", aunque también hay unas chicas asiáticas amigas de Matthew y diversos aficionados. Entre ellos está T.J. McNamara, un aficionado blanco de Lafayette (Luisiana), que nos da la bienvenida a la *jam* y que expresa su atracción hacia el ambiente comunitario e intercultural de Austin (en oposición a la sensación de peligro y la preocupación por la violencia que sentía en Nueva Orleans): "Vine a Austin por la diversidad cultural, hay gente de todas partes del mundo y venimos cada semana a pasarlo bien con la música". Bajito, rechoncho y alegre, McNamara nos explica detalladamente el origen cultural y étnico de sus antepasados, refiriéndose a la zona de los Pirineos y a sus vínculos (aparentemente lejanos) con Francia y con España. En esta operación habitual de presentación del yo, McNamara busca construir su identidad blanca estadounidense de manera significativa. Frente a la identidad meramente blanca (históricamente contaminada por preceptos supremacistas), abraza su herencia cultural europea y su identidad híbrida en un intento de trascender la normatividad hegemónica y alcanzar un carácter más particular o único (McKinney, 2005: 75-114).



Darold Gordon (propietario de Big Easy Bar & Grill), vestido con su traje tradicional de indio (Foto: Gordon)

Sentado frente al "escenario", vestido con un impecable traje y sombrero azul de la vieja escuela del blues, está Hosea Hargrove –un veterano *bluesman* de 86 años que viene regularmente junto a su amigo y compañero musical William Fagan. Hosea vierte whisky de su petaca en un vaso de plástico con hielo. Lo mezcla con coca-cola y, de vez en cuando, mueve las piernas y lleva el ritmo con las manos. También se levanta regularmente a bailar o, como dice él, "a hacer un poco de ejercicio". Decidido aunque con cierta inocencia, Little Matthew pasea el bote de las propinas –un cubo metálico de *Bud light*– y, cuando me llama para tocar coincido con el cantante-guitarrista EmJae Ross, el bajista Jesus Mitchell y el baterista David Levy. EmJae pide un *shuffle* en Mi ("*Let's play 'E Shuffle'*") y, con un registro vocal alejado del blues tradicional, canta una canción propia sobre la estructura de 12 compases. Él canta y lleva la línea de bajo y yo marco los acordes y hago un par de solos cortos; también hacemos unos *breaks* junto al bajista para que el baterista haga su solo. Hacia el final de la canción, EmJae me presenta al público diciendo que vengo de España y que estaré por ahí un tiempo. Después tocamos en Sol, sin cambiar de acorde durante toda la canción –"*Hold the I*", dice EmJae– y dejamos paso a los siguientes músicos invitados. Entre ellos están el bajista James Neal y el joven afroamericano Darius Jackson, un cantante-guitarrista zurdo, talentoso, ambicioso y con un punto de descaro y chulería típicamente estadounidense. Muy activo en la escena y siempre dispuesto a tocar –incluso varios instrumentos– Darius es, para muchos de sus compañeros y algunos de los veteranos *bluesmen*, un representante destacado del "futuro del blues en Austin". Aunque Darius interactúa con Hosea Hargrove bailando con él –lo cual provoca la risa cómplice de Hosea, que le empuja amistosamente, como diciendo que él solo baila con mujeres– las actitudes del joven aspirante y del viejo *bluesman* contrastan significativamente: si el primero representa el hambre musical, el segundo es mero disfrute nocturno.

Hacia el final de la *jam session* sale a tocar Hosea Hargrove con la banda base. “Siempre dejamos lo mejor para el final”, dice Matthew –que en su anuncio *online* habla del “legendario Hosea Hargrove” como el “invitado especial” y el “maestro de ceremonias” de la *jam*. Sentado y llevando el ritmo con la guitarra, Hosea canta con naturalidad “Woke Up This Morning” (B.B. King) e “If You Love Me Like You Say” (Albert Collins). Su actuación final constituye un momento verdaderamente especial de la *jam*, pues brinda a los presentes la oportunidad de disfrutar de un auténtico representante de la tradición del blues texano. Hosea lleva tocando desde los años 1940 y viviendo en Austin desde mediados de los 1950. Por su avanzada edad y estado físico ya no hace bolos como tal pero es invitado al escenario y disfruta participando y estando alrededor de la música. Para mí, verlo tocar en directo –por primera vez– a sus 86 años supone un regalo musical marcado por la apreciada proximidad y por cierta magia irrepetible. Al terminar la actuación me acerco a hablar con Hosea y le digo que ha sido un honor conocerlo y verlo tocar. Me firma sus discos con buen humor e impecable caligrafía y, asintiendo con la cabeza, me dice con su característica humildad que le gusta salir a pasarlo bien con los jóvenes.

Al terminar la *jam* caminamos solitariamente por la calle 12 hacia el cruce de la autopista I-35. Está oscuro y, como es habitual en distintas partes de la ciudad, nadie más camina. Solo unos gritos e improperios apenas descifrables, que llegan desde un coche que se adentra en East Austin, interrumpen brevemente nuestra emoción y tranquilidad. Pronto llegamos a la calle Red River, un límite del centro y de la zona de celebraciones del festival SXSW, donde reconocemos inmediatamente que estamos en otro ambiente. Si los eventos de Dozen Street, Big Easy y Longbranch Inn representan el mundo cotidiano del blues en East Austin durante las noches de lunes y martes, la música y la atmósfera creada en Red River recuerdan poderosamente a una película de cine *indie* estadounidense. Si el este sigue siendo la zona más auténtica para disfrutar del blues local y presenciar su evolución integeneracional, el impacto extraordinario de SXSW en la zona centro hace que Red River brille renovado con luces rosas y moradas que enmarcan una fiesta masiva, agradablemente despreocupada y onírica. Incluso los habituales grupos de indigentes que pueblan esta calle de referencia venida a menos parecen haber desaparecido del mapa. La calle 6, conocida vulgarmente como “*dirty Sixth*” (“la sucia sexta”), está todavía más aglomerada, incluso por numerosos policías que permanecen atentos a cualquier disturbio. Aquí la representación *indie* previa ha dejado paso a un ambiente juvenil más ruidoso y agresivo, marcado sonoramente por el hip hop y la música electrónica.

Seguimos dirigiéndonos hacia el oeste de Austin (donde está nuestro apartamento) y presenciamos la incesante sucesión de clubs y públicos nocturnos, también interesados en la fiesta de discoteca. Al llegar a la tienda de discos Waterloo Records, una vez superada la multitud, giramos a la derecha y me pregunto si una figura legendaria como Hosea Hargrove no debiera ser homenajeado durante el festival. No va a suceder. A escasos minutos de casa, nos topamos con un extraño marsupial de pelo gris, hocico blanco y larga cola. Es un pósum, un animal nocturno similar a las zarigüeyas, cuyo cuerpo inmóvil y mirada atenta desde el medio del camino nos obligan a detenernos por un momento; a aceptar, todavía incrédulos, la extrañeza en la familiaridad de este recorrido habitual, hoy marcado por la experiencia *bluesera* propia del este y el tránsito por la extraordinaria fiesta del festival SXSW.

6.1.2.4. Discusión

Examinadas a partir de las categorías de "performance participativa" de orientación democrática y de "performance presentacional" jerárquica (Turino, 2008), las *jam sessions* revelan su naturaleza híbrida a través de la combinación de elementos propios de estos modos de interpretación *a priori* opuestos. Así, definimos las *jams* como eventos musicales orientados a la participación, que tienen lugar en marcos presentacionales con jerarquías variables. Las formas en que la dimensión participativa y la presentacional se combinan deben entenderse en el seno de la reproducción situada y dinámica de la escena y el género musical. La participación es fundamental en las *jams* porque su producción depende de la interacción colectiva y de la improvisación, regulada por reglas y pautas performativas, musicales y sociales. Pero, al contrario que en la *performance* participativa (donde "músicos" y "públicos" constituyen una unidad), existen distintas separaciones entre los diversos tipos de músicos y públicos, de manera que el resultado final se alcanza a través de negociaciones, diálogos y conflictos que condicionan el tipo de experiencias cotidianas vividas.

Los ejemplos expuestos no suponen una muestra exhaustiva de la variedad de *jam sessions* celebradas en Madrid y en Austin, pero sí constituyen una puerta de entrada a las experiencias cotidianas de las *jam sessions* como eventos musicales híbridos. Comprendida desde los modos de *performance* participativa y presentacional, la naturaleza hibrida de las *jam sessions* se materializa de forma diferente en cada uno de los casos. La *jam* de la SBM en la Taberna Alabanda proporciona un ejemplo de *performance* que combina de forma explícita una parte más presentacional y otra más participativa. Este formato de concierto-*jam* garantiza una cierta estabilidad, profesionalidad e imprevisibilidad, y les otorga un estatus único en las escenas estudiadas. Una banda diferente es contratada cada semana, por lo que hay una continuidad cambiante que contrasta con *jam sessions* más canónicas, donde hay una repetición mucho mayor de los músicos contratados. A diferencia de las demás *jam sessions*, los conciertos-*jam* de la SBM no proporcionan trabajo fijo a ninguno de los músicos de la escena, precisamente porque su variación semanal está orientada a la participación e integración del mayor número de músicos de blues. En este proceso surgen ciertas tensiones en torno a la distribución de los "turnos" y la repetición de ciertos músicos que forman parte de distintos proyectos musicales. No obstante, prevalece un ambiente de camaradería y fraternidad. En este sentido, el baterista del grupo King Bee, Carlos Arsuaga (que tocó ininterrumpidamente en diferentes formaciones durante casi tres horas), resumió la experiencia satisfactoria y el ambiente amistoso del concierto-*jam* recurriendo a una metáfora familiar: "Yo me lo pasé genial y me encanta el rollo que hay en la Alabanda, somos cada día más como una gran familia" (E.B.onl.44).

Dentro de su entorno acústico y sin escenario *per se*, las *jam sessions* en la Bodega del Águila demuestran la frecuente erosión de la frontera entre los músicos y los públicos que se reúnen regularmente en tanto participantes de la escena. Musicalmente, estas *jams* siguen una fórmula más común, ya que hay un "dúo de la casa" (grupo residente) que contribuye a la creación de experiencias musicales más estables. Sin embargo, los hechos narrados en el relato etnográfico tuvieron lugar en un día inusual en el que, como resultado de las dinámicas cambiantes de la escena, el dúo habitual fue sustituido por dos músicos más jóvenes. Esa actuación particular dio a Duolian String Pickers la oportunidad de dirigir su propia *jam session* semanal en la Bodega del Águila, celebrada inicialmente los miércoles y posteriormente los viernes por la noche. Mientras los dueños del local se esfuerzan por atraer al público a través de

su programación de música en vivo, los músicos se enfrentan a la apreciada oportunidad (y al compromiso) de trabajar regularmente y de intensificar las relaciones con músicos, públicos y productores para, en última instancia, consolidar su posición en la escena del blues.

La *jam* de La Coquette comparte rasgos con la de la SBM y la de la Bódega el Águila, si bien el prestigio simbólico del club como "templo del blues" le otorga un carácter único. Con la primera comparte el formato eléctrico y cierta continuidad cambiante –la SBM presenta una banda nueva cada semana, La Coquette introduce invitados especiales que suponen cambios en la formación. Esto otorga a los músicos fijos cierta flexibilidad para descansar ocasionalmente o hacer otros bolos en ese horario. Con la segunda comparte el hecho de que no haya lista de músicos invitados y que, por tanto, la incorporación de un músico a la *performance* dependa más estrictamente del diálogo con y la mediación de algún músico contratado. En lo que se refiere a la producción improvisada de formaciones musicales, la SBM pide que algún miembro del grupo contratado esté siempre en el escenario para garantizar la coordinación y la calidad musical de la *performance* (si bien esto depende finalmente de los músicos involucrados). En la Bodega del Águila, al tratarse de dúos acústicos, los músicos contratados tienden a permanecer en el "escenario", de manera que la banda aumenta en número. En La Coquette se aprecia una mayor distancia entre los músicos fijos y ciertos músicos invitados (especialmente los de menor nivel instrumental), pues la interacción grupal entre unos y otros es más rara. Entremedias, jugando un papel transicional, suele haber más músicos invitados con experiencia en la escena.

En la escena de Austin, los eventos de *Blue Monday* en Dozen Street y Big Easy no son *jam sessions* como tal sino "residencias musicales", pero forman parte de una tradición vinculada a la idea de *jammin'* como práctica musical colectiva. Presentan dinámicas participativas en las que intervienen distintos tipos de músicos (invitados especiales, músicos experimentados locales, músicos-amigos transnacionales, jóvenes aspirantes, etc.) y esa interacción musical, junto a la improvisación, el ambiente familiar del evento y la proximidad entre músicos y públicos, transmiten la sensación de *jam*. Además, la vecindad entre Dozen Street y Big Easy, así como la interpretación común del blues, facilitan el tránsito fluido y la interacción entre los asistentes a uno y otro lugar, contribuyendo a establecer ciertos hábitos de participación en la escena. No obstante, estos dos eventos de *Blue Monday* se rigen por una lógica más presentacional, que prevalece precisamente por tratarse de una residencia y no de una *jam*. Si bien acuden y actúan regularmente músicos veteranos (como, por ejemplo, William Fagan, Hosea Hargrove, Jabo Houston y John Washington), los músicos aficionados no acuden con la intención de tocar (salvo la confusión de día de Greg Vargas, asumida sin problemas por Birdlegg) y no hay una variación constante de músicos actuando, por lo que hay una mayor fijeza de roles que en una *jam per se*.

El evento de *Blue Monday* del Eastside Blues Syndicate en el club Longbranch Inn sí ofrece una representación canónica de la organización de una *jam session*. Dirigida por el bajista e historiador cultural Harold McMillan, la banda base empieza tocando a modo de *performance* presentacional y los músicos asistentes como públicos tienen la oportunidad de apuntarse en la lista para tocar. Como hemos visto, la inclusión en la lista es orientativa y uno puede llegar a unirse a la interpretación sin haberse apuntado, especialmente si es un músico conocido. La actuación está organizada en varios pases y, como sucede en la mayoría de bolos de blues en Austin, la remuneración de los músicos depende en buena medida de las propinas. Pero el aspecto más original de esta *jam* se encuentra en su "política musical", en su singular eclecticismo. The Eastside Blues Syndicate se definen por el blues y se basan musicalmente en

él, pero tienen una concepción amplia del género, en diálogo con otros géneros como el soul/funk y el jazz moderno. En una ocasión (23/05/2016), la *jam* terminó con la interpretación de canciones de jazz como "Put It Where You Want It" (The Crusaders, 1972) y "My Favorite Things" (John Coltrane, 1961), que evidenciaron que la *jam* no se define solamente por la variación del grupo que actúa, sino también por la erosión de los límites musicales, el desarrollo improvisado y una cierta experimentación artística.[442]

Por su parte, la *jam* de los martes en el Big Easy opera con lista de invitados y según el orden de llegada. Matthew Brodnax es un anfitrión especialmente atento y considerado, que atiende a todos los participantes, promociona activamente la *jam* en *Facebook* y agradece ritualmente la participación de los invitados a través de *posts* semanales. Su asociación musical con el veterano baterista local William Fagan, que puede resultar llamativa, es representativa de la reproducción cíclica de diálogos interculturales e intergeneracionales en torno al blues.[443] Fagan es un representante "clásico" del blues en East Austin, por lo que su actuación semanal en la *jam* del Big Easy favorece la enriquecedora y emocionante participación de leyendas locales como Hosea Hargrove y, más ocasionalmente, Mel Davis y Blues Boy Hubbard, que con toda naturalidad ejercen de figuras simbólicas de referencia en la escena. La *jam* de Big Easy destaca por ser la que más músicos aficionados y jóvenes atrae (muchos de ellos habituales semana tras semana), lo cual ilustra el gran atractivo y el éxito de ofrecer al público la posibilidad de participar en la *performance* musical.

Los relatos etnográficos presentados sugieren que las *jams* de blues en Austin atraen más público que ciertas residencias de blues. En este sentido, si bien esta observación no puede generalizarse, no hay duda de que, en la práctica de las escenas estudiadas, las *jam sessions* compiten por y disputan la atención de los públicos de música en vivo (tanto los comprometidos como los ocasionales). Según algunas opiniones, la posibilidad de que músicos aficionados puedan subirse a tocar hace que la asistencia de esos mismos músicos, de distintas edades y orígenes, sea considerablemente mayor en una *jam session* (como evento orientado a la participación) que en un concierto presentacional (donde el potencial músico invitado debe "conformarse" con su rol de público). Es decir, que aunque la calidad global de la interpretación pueda ser mejor en la *performance* presentacional, la más participativa puede tener un mayor éxito de público precisamente por ofrecer la oportunidad de tocar.

El carácter participativo de las *jam sessions* y el ambiente festivo que suele caracterizarlas repercute positivamente en las relaciones entre músicos y en la interacción cotidiana entre distintos participantes. En tanto eventos situados de encuentro semanal, las *jams* fortalecen vínculos musicales y relaciones sociales alrededor del blues, al tiempo que contribuyen a la consolidación de ciertas identidades musicales y socioculturales. Por ello, las

[442] Al final de la actuación, Harold McMillan bromeó diciendo que hoy habían convertido la *jam* de blues en una *jam* de jazz, pero que no se lo dijéramos a nadie. Así, apuntó hacia una mayor popularidad del blues que del jazz y a los límites más estrictos de otras *jams* de blues. El joven Darius Jackson, que interpretó jazz con fluidez, dijo que para él era todo lo mismo, y EmJae Ross resaltó la particularidad estilística de esa *jam* y el apoyo que le han dado los músicos para que siga su camino como cantautor.

[443] En la escena austinita se observa el establecimiento de diálogos y colaboraciones entre jóvenes músicos asiáticos y veteranos músicos afroamericanos. Destacan el guitarrista japonés Moto (Motoyasu Utsunomiya), Matthew Brodnax y Hiroki Shimizu. El propio Brodnax ha expresado su cansancio respecto a interpelaciones de participantes de la escena que le dicen sorprendidos que nunca han visto a un músico asiático tocar blues así (*Facebook*, 12/04/2015). Frente a esa concepción del músico de blues asiático como novedad exótica, Brodnax prefiere normalizar su estatus simplemente como músico de blues.

jam sessions pueden ser consideradas como mecanismos de reproducción de la escena. Para los músicos funcionan como una "institución" de aprendizaje informal y como una forma de socializar a través de la interpretación musical (Berliner, 1994: 36-59). DeVeaux (1997: 202) las definió como la "verdadera academia del *jazzman*" y podría considerarse también la del músico de blues. En este sentido, el cantante-armonicista afroamericano Mike Milligan, que dirigió la *jam session* de blues en Maggie Mae's durante más de 10 años (2006-2017), señaló que la *jam* "es un lugar en el que aprender a mejorar y a tocar con gente. (…) Te enseña a ser respetuoso con otros músicos mientras tocas (…) y aprendes más tocando con gente que es mejor que tú porque vas pillando cosas" (E.P.p.7).

Por su parte, el cantante-armonicista madrileño Emilio "King Bee" Arsuaga reflexionó sobre las *jams* a raíz de la actuación en la Taberna Alabanda, destacando el modo en que la participación supone ejercitarse en interacción y diálogo con otros músicos: "Las *jams* vienen muy bien para testar a qué nivel está uno mismo, y en qué debería mejorar. Sobre todo para tocar, mejorar, no oxidarse… para mantener el músculo, coger confianza, tablas, escenario. Siempre aprendo" (E.B.onl.44). Asimismo, el cantante-guitarrista Álvaro Bouso señaló, a modo de autocrítica general, que habría que conocer mejor los distintos estilos, ritmos y acentos del blues para dar un paso cualitativo en la calidad de la interpretación de las *jam sessions*: "Molaría poder tocar más palos, que la gente se supiera más estilos. Entre muchas otras cosas creo que es lo que nos falta a todos. Diferenciar un *shuffle* de Jimmie Reed de uno de Sonny Boy [Williamson] etc. Todos los miembros tienen que tocar distinto... ahí estamos cojos. Humildemente, he dicho" (*Ibíd*.).

6.1.2.5. Conclusiones

Generalmente, las *jam sessions* son definidas por la improvisación y el carácter abierto a la participación de músicos invitados que actúan también como públicos. Entre los músicos contratados y los músicos invitados se generan distintas formas de interacción improvisada en relación a una serie de convenciones, tanto musicales como de la propia situación de *jam*. Entre ellas podemos señalar el uso (o no) de una lista de invitados que regula la participación, la costumbre de empezar la *jam session* con una *performance* presentacional a cargo de la banda contratada, y el acuerdo relativamente estandarizado –aunque sujeto a cambios– de que los músicos invitados toquen dos canciones. Algunos tocan más, otros alargan la canción mediante solos y otros llegan a sentirse molestos por tocar "solamente" un tema, aunque esto pueda deberse a problemas relativos a la gestión del tiempo y del personal presente.

Frente a su consideración como actuaciones musicales de características fijas o estables, el análisis de las *jam sessions* como eventos performativos híbridos que se construyen cotidianamente revela su carácter dinámico, improvisado y adaptado a las circunstancias de cada lugar y situación. Permite discutir y comparar distintas *jams*, evaluando el equilibrio y las tensiones entre la orientación participativa que las define abiertamente y las dinámicas jerárquicas (normalmente menos visibles) que las regulan y sostienen en el marco de la reproducción de la escena musical. Además, la aplicación de los conceptos de *performance* participativa y *performance* presentacional facilita el reconocimiento de procesos participativos y relaciones jerárquicas en distintos eventos musicales, incluyendo conciertos y residencias. Frente a las actuaciones de carácter participativo con ciertas jerarquías (*jam sessions*), las residencias son actuaciones semanales presentacionales y abiertas a la participación improvisada y pautada de músicos invitados que, como en las *jams*, pueden suponer una atracción añadida

para los públicos. Sin embargo, la experiencia y los relatos etnográficos planteados sugieren que la producción y promoción de *jam sessions* como eventos participativos puede atraer a más público que un concierto presentacional, precisamente por la certidumbre de las oportunidades de participación que ofrecen al público –e independientemente de las discusiones sobre la calidad musical de unos y otros eventos.

Las *jam sessions* son actuaciones musicales complejas que toman determinadas formas en función de los géneros, los participantes y los espacios-tiempos que las definen. Las *jams* de blues constituyen eventos musicales privilegiados para observar la práctica espontánea del diálogo intramusical entre una amplia variedad de músicos; la interacción improvisada entre las distintas voces de un grupo; el modo en que se alcanzan acuerdos para la interpretación; la apropiación práctica y el uso del lenguaje musical del género. El aprendizaje práctico y dialógico es constante entre los diversos músicos participantes y la improvisación es central, no tanto como interpretación y ejecución innovadora u original, sino como modo de operar siguiendo turnos informales; de interpretar canciones y solos según el conocimiento que se tenga de la canción propuesta; de relacionarse e interactuar con compañeros musicales en ambientes alejados de la competitividad feroz asociada a las *jams* de bebop.

Puesta al servicio de la lógica de cada género y escena, la improvisación musical tiende a moverse entre la innovación y la estandarización. Supone una adecuación espontánea a un conjunto de convenciones musicales y sociales; si las míticas *jam sessions* de bebop en Nueva York brillaron por un deseo rupturista e innovador, que canalizó la creación de un nuevo estilo de jazz, las *jams* de blues actuales en Austin y Madrid destacan generalmente por el respeto común y la búsqueda de reproducción fiel de los sonidos de la tradición del blues (si bien el eclecticismo es mayor en Austin que en Madrid). Así, frente a las ideas de competitividad e innovación que caracterizaron al bebop –y que contribuyeron al alejamiento entre músicos profesionales, músicos invitados y públicos (y con ello a la elevación artística y elitista del estilo)–, en las *jams* de blues prevalece la búsqueda de un terreno común que garantiza una mayor entendimiento entre participantes y que, al mismo tiempo, limita la innovación estilística. No obstante, la continuidad del diálogo intramusical entre ciertos músicos –favorecida por la regularidad de las *jam sessions*– puede estimular desarrollos innovadores marcados por ideas y búsquedas musicales comunes.

La celebración cotidiana de *jam sessions* de blues en Austin y Madrid conlleva la acción e interacción de grupos de participantes que se conocen por su implicación en la escena, y que se reúnen ritualmente en un ambiente amistoso y comunitario. Además, las escenas estudiadas atraen regularmente a participantes ocasionales que, interesados en la cultura de la música en directo, provienen tanto de Madrid y de Austin como de otros lugares de sus respectivos estados y de otras partes del mundo. Así, cabe destacar la significativa presencia de participantes de diversas nacionalidades y orígenes étnicos en los relatos expuestos, que indican que, además de ser lugares de interacción musical, las *jam sessions* son también lugares de encuentro intercultural.[444] El estatus minoritario y *underground* de las escenas, así como su deseo de

[444] En el relato etnográfico de Madrid aparecen participantes de distintas partes de España (Madrid, Valencia, Mallorca, Santiago de Compostela, Ponferrada, Soria) y de Argentina, Italia y Francia. En los de Austin hay participantes de distintos lugares de Texas (Austin, San Marcos, Dallas, Emory, San Angelo, Ennis, Smithville, Houston) y de EE.UU. (Texas, Pensilvania, California, Ohio), así como de México, Vietnam, Japón y Tailandia. En Madrid la gran mayoría son blancos (si bien hay latinos y excepcionalmente negros) y provienen de Europa y Latinoamérica; en los casos presentados de Austin

crecer y obtener un mayor reconocimiento social, facilita el establecimiento de nuevas relaciones entre ellos. De este modo, a través de la reunión ritual en ciertos lugares de interacción musical, los participantes más habituales y comprometidos interactúan entre ellos y contribuyen a la reproducción de la escena, al tiempo que los nuevos participantes –siempre necesarios y bienvenidos– añaden un deseable elemento adicional de cambio, incertidumbre y emoción.

Uno de los aspectos más destacables de la reunión ritual en *jam sessions* es que, en función de su disponibilidad, los participantes habituales acuden a la "cita" sin necesidad de quedar formalmente para verse. Si bien puede haber mediaciones previas (tanto en la comunicación verbal cara a cara en otros eventos, como a través de mensajes y comentarios en *Facebook*), el participante habitual que acude a una *jam* consolidada tiene la seguridad de que habrá gente conocida y podrá disfrutar de la música y la compañía. Así, las *jam sessions* de blues en Austin y Madrid erosionan la distancia entre unos y otros mediante la interacción improvisada. Como eventos situados y periódicos a los que acudir, las *jams* constituyen actos de celebración colectiva donde los participantes dialogan, se emocionan, se entretienen, se evaden, se desinhiben y se ríen hasta vaciar los bolsillos; donde se consolidan identidades *blueseras* y se afirma el sentimiento de pertenencia a una escena; donde se crean experiencias musicales y sociales únicas –cotidianas pero, en cierta medida, también extraordinarias.

Sin embargo, como he señalado a través de las opiniones de algunos informantes, una sobreproducción de *jam sessions* puede reducir las posibilidades de trabajo más presentacional, limitando la remuneración económica y complicando finalmente la profesionalización de la escena de blues. Las *jams* permiten a ciertos músicos disfrutar de actuaciones pagadas semanalmente, pero su proliferación también actúa como una barrera para conciertos presentacionales organizados por otros músicos y productores, así como para los diferentes eventos de blues en vivo que tienden a coincidir con los días de *jam session.* En este escenario, el público tiene la opción de disfrutar de una amplia selección de música en vivo y los diversos grupos e individuos tienden a trazar sus propias rutas particulares dentro de la escena musical. La proliferación de *jam sessions* refuta el argumento de Turino, presentado anteriormente, de que los eventos participativos no encajan bien con las economías capitalistas con fines de lucro, ya que las *jams* constituyen eventos rentables y experimentos asequibles para diferentes locales. No obstante, este tipo de competencia también es indicativa de una economía precaria, dañada por la necesidad de generar e incentivar el consumo en la dinámica de las escenas musicales

Cabe puntualizar que, en consonancia con el mayor número de *jams* en Madrid (y la celebración de más residencias semanales en Austin), las críticas a la sobreproducción de *jam sessions* son más habituales y pronunciadas en la escena de blues madrileña, donde –como expresó uno de los participantes– las *jams* se han convertido en modelos performativos "de supervivencia" (conversación personal no catalogada). Al mismo tiempo, también pueden ser interpretadas como una evidencia del dinamismo y la capacidad de adaptación de la escena; de cómo los sujetos actúan colectivamente para superar las dificultades. Si bien surgen ciertos problemas en la producción de las *jam sessions* (principalmente derivados de la presión económica), el disfrute colectivo de la participación musical y sociocultural en una escena con conciencia propia ofrece, finalmente, un contrapeso positivo. En cualquier caso, la interacción y

hay un mayor equilibrio numérico entre blancos y negros, además de latinos y asiáticos, que tienden a conformar su propia categoría étnica o "racial".

socialización en las escenas de blues proporciona a los participantes emociones intensas en ambientes distendidos, donde tiende a generarse un sentido creciente de pertenencia; un lugar para la consolidación y el cuestionamiento de la identidad individual y colectiva, una línea narrativa en sus historias de vida.

6.2. Diálogo intercultural

Basándonos en la historia de las escenas estudiadas y en los discursos obtenidos a través de la etnografía, en este apartado exploraremos los procesos de comunicación y diálogo intercultural en torno a la música y cultura del blues. Tratándose de un tema muy amplio y complejo, centraremos nuestra atención en tres aspectos centrales: la identidad y experiencia afroamericana en tanto parte de un grupo discriminado y estigmatizado; la atracción y fascinación blanca por la negritud en tanto cultura ajena y otredad; y la discusión en torno al reconocimiento y aceptación del blues como una forma de "música negra". En este proceso, introduciremos una variedad de discursos relacionados con la apropiación y el diálogo intercultural en torno a la música afroamericana, así como con la experiencia "racial", el desarrollo de identidades alternativas y la descripción "racializada" de músicos e interpretaciones de blues y jazz. Además, recurriremos a conceptos sobre interculturalidad y cultura afroamericana para diferenciar distintas perspectivas y contribuir a una discusión más plural sobre el diálogo intercultural y la "raza" en el ámbito del blues y la cultura popular.

En primer lugar, profundizaremos en la historia cultural y sociopolítica afroamericana a través de los discursos de los músicos negros de la escena de blues en Austin. A partir de sus recuerdos personales, familiares y sociales, propondremos un recorrido espaciotemporal selectivo desde la era de segregación y discriminación "racial" de *Jim Crow* hasta la era "post-racial" actual, frecuentemente asociada a la presidencia de Barack Obama (Murji y Solomos, 2015; Tesler y Sears, 2010). En él abordaremos cuestiones de gran relevancia como la migración afroamericana de sur a norte de EE.UU., la experiencia cotidiana de la barrera "racial", el desarrollo de formaciones musicales integradas y la difusión radiofónica de la cultura afroamericana. Además, profundizaremos en ciertos casos de estudio presentados previamente (Lavada Durst; Charlie's Playhouse; Tony Von), que resultan fundamentales para entender el crecimiento de la escena afroamericana en (East) Austin y su vínculo dialógico con grupos de estudiantes universitarios blancos que, transgrediendo las normas imperantes, acudían al barrio negro para disfrutar del encuentro y el diálogo intercultural en torno a la música en vivo. Por último, seguiremos explorando el impacto negativo de la integración o desegregación "racial" en East Austin tras las "victorias" legales del movimiento afroamericano por los derechos civiles, e introduciremos debates contemporáneos en torno al racismo y la apropiación cultural del blues y lo negro.

En la segunda sección, abordaremos la apropiación blanca de lo negro desde una perspectiva histórica, interesada en la atracción y fascinación desarrollada por la cultura ajena. Con el objetivo de adquirir una visión compleja sobre las identidades blancas alternativas, plantearemos una variedad de ejemplos desde los años 1920 hasta la actualidad, integrando los casos más significativos de Austin y Madrid en un relato más amplio, que ayude a comprender sus particularidades por comparación. De este modo, apoyándonos en ejemplos del ámbito musical, periodístico y literario, así como en las entrevistas realizadas, nos referiremos a una selección de músicos de jazz y blues de referencia para el tema. Por una parte, nos aproximaremos a artistas afroamericanos de referencia como Louis Armstrong, Josephine

Baker, Sidney Bechet y Lionel Hampton. En ese proceso, recurriremos a diversas publicaciones y a discursos periodísticos de medios españoles como *ABC*, *Nuevo Mundo*, *Destino*, *El Noticiero Universal* y *Club de Ritmo*. Por otra parte, nos referiremos a músicos y promotores blancos con identidades alternativas por su ennegrecimiento cultural: Mezz Mezzrow, Hugues Pannassié, Tete Montoliu, Paul Oscher, Steve Power, Javier Rodriguez, Edu Manazas, Adrián Costa y Emilio Arsuaga. En este caso, presentaremos discursos sobre la negritud publicados por los autores u obtenidos a través de las entrevistas realizadas en Austin y Madrid.

Por último, confrontaremos los discursos de los músicos entrevistados sobre la consideración del blues como "música negra". Nos interesa comparar las perspectivas de los músicos negros de la escena en Austin con las de los músicos blancos, tanto de la escena austinita como de la madrileña. La interrogación de las implicaciones culturales y "raciales" del blues mediante una pregunta directa conduce a los entrevistados a desplegar distintas estrategias discursivas, condicionadas por su identidad y por el lugar que ocupan en la tradición del blues. Por ello, pensamos que nos permitirá reconocer diferentes actitudes al hablar sobre cuestiones "raciales", así como distintas construcciones de sentido sobre la negritud y la blancura musical. Finalmente, plantearemos una breve discusión comparativa entre la apropiación y representación de la negritud en la escena de blues y en la escena de soul/funk en Madrid. En ella apuntaremos la importancia de considerar el modo en que ciertos festivales, clubs y grupos mayoritariamente blancos emplean imágenes representativas de la negritud para representarse a sí mismos y construir su imagen.

6.3.1. Experiencias afroamericanas desde *Jim Crow* a la era "post-racial": identidad, cultura y memoria

Una de las estrategias introductorias empleadas en la obtención de discursos sobre la experiencia afroamericana en Austin y en Texas consistió en formular preguntas generales sobre la numerosa migración de músicos de blues y jazz texanos hacia estados del norte del país (por ejemplo, T-Bone Walker, Pee Wee Crayton, Charlie Christian, Teddy Wilson, Kenny Dorham, Ornette Coleman, David Newman, etc.). Dr. James Polk inscribió el fenómeno musical en la gran migración afroamericana y aludió directamente a la historia segregación y discriminación sufrida por la población negra en el sur de EE.UU., donde regían las leyes de *Jim Crow*.

> En los [años] 1940, 1950 y hasta bien entrados los 1960 seguían linchando a gente negra. Mataban a la gente negra y les linchaban. Los músicos no querían exponerse a todos esos problemas, así que no giraban por esta parte del país. Además, no es que hubiese mucho dinero. (…) Los alojamientos… No podían quedarse en hoteles [blancos] y probablemente no habría muchos hoteles con propietarios negros en esta parte del país. (…) No podían comer en restaurantes. Solo podían tocar en clubs negros. No podían tocar en las salas *top*. El único lugar donde podías hacer eso era en Nueva York y allí tenían problemas también. Podían tocar en el Cotton Club, que era propiedad de gente blanca [y estaba dedicado exclusivamente al público blanco]; en el Savoy Room y en sitios así. Habías más lugares así en Nueva York, Nueva Jersey, Kansas City y en sitios así que aquí abajo (E.P.p.4).

El discurso de Polk incide en la problemática de la segregación en el sur y en la búsqueda de oportunidades para progresar como músicos en ciudades del norte con escenas musicales más consolidadas profesionalmente, donde no había segregación por ley pero sí segregación *de facto*

y conflictos derivados de la propiedad y el acceso de las salas.[445] A nivel local, el veterano pianista se refirió a la agresiva negativa del propietario del restaurante Piccadilly (801 Congress Ave) a la hora de atender a afroamericanos en su local: "Lo de este tío fue antes que Lester Maddox, que era de algún lugar de Georgia. Se puso en frente del restaurante con un bate de béisbol y dijo que no dejaría que ningún negro entrase. Eso pasó aquí mismo, en Austin".[446] Estos incidentes forman parte de la historia de las relaciones "raciales" en el sur de EE.UU., de la violenta resistencia de ciertos grupos de blancos racistas a la "integración", y han quedado almacenados en la memoria del músico.

El trompetista Jeff Lofton describió la gran migración afroamericana desde la esclavitud como un movimiento continuo similar al éxodo de la biblia: "Pueblos que han sido oprimidos, quieren mudarse a algún otro sitio" (E.P.p.8). Como Polk, Lofton también aludió a un "éxodo musical", protagonizado por "músicos que quieren estar donde está la música y donde todo sucede. (…) Se crean estas zonas de cultura negra, como el sur de Chicago, Detroit, Nueva York, Cleveland… donde la música se desarrolla" (*Ibíd*.). Su discurso alude al la renovación estilística (de vital importancia en la historia de la música afroamericana) y apunta hacia la productividad de las escenas musicales en tanto lugares de encuentro y estimulación creativa. El cantante-guitarrista Matthew Robinson puso más énfasis en la cuestión práctica de la remuneración económica por tocar y en la aspiración a vivir de ello: "Si quieres conseguirlo y quieres ganarte la vida con ello tienes que cobrar. Sé que suena como: 'Oh, que egoísta…' pero es como cualquier otro trabajo. Trabajas porque quieres cobrar y porque tienes hambre, necesitas ropa, equipo, un coche, o lo que sea" (E.P.p.10).

Una vez suscitada la discusión, profundicé en la cuestión de la segregación a partir de preguntas generales más directas sobre el recuerdo y la experiencia de vivir en un sistema de segregación "racial" desde la posición del discriminado. La principal idea a destacar es que los discursos obtenidos sobre el tema a través de entrevistas en profundidad apuntaron hacia una variedad de vivencias y opiniones, expresadas con actitudes diferentes. En contraste con el tono serio de Dr. James Polk, el de Matthew Robinson fue tranquilo y relajado, carente de resentimiento. Residente en el barrio afroamericano de St. John (al nordeste de Austin), Matthew explicó que descubrió la realidad de los prejuicios "raciales" cuando acudía al centro de la ciudad con su madre y sus hermanos:

> Hay dos fuentes. Una dice "blanco" y la otra dice "negro". Así que la gente de color tiene que beber de ésa, pero es curioso que mi madre nunca nos dejaba beber de ella. Nos dejaba beber de la otra. Yo hablaba con algunos de esos niños [blancos], ya sabes cómo son los niños, tienes curiosidad, no lo sabes. La gente negra quería beber de la blanca porque pensaban que sabía distinta y la gente blanca quería beber de la fuente para los de

[445] El músico blanco Paul Oscher, del que hablaremos más detalladamente a continuación, explicó que cuando fue de gira por el sur junto al *bluesman* Muddy Waters vio carteles amenazantes del Ku Klux Klan y comprobó las tremendas dificultades para encontrar hoteles en los que alojarse (E.P.p.20).

[446] Siendo propietario de un restaurante en Atlanta, GA, Lester Maddox ganó fama por su postura segregacionista cuando en julio de 1964, tras la reciente aprobación de la Ley de Derechos Civiles de 1964 (*Civil Rights Act*), se opuso violentamente a la entrada de afroamericanos en su local. Maddox también vendió palos a todos aquellos clientes blancos que quisieran unirse a la oposición. En 1966, contando con el apoyo del Ku Klux Klan, fue elegido gobernador del estado de Georgia (Severo, 2003). En lo que respecta a Austin, el periódico *American-Statesman* informó de que, el 14 de febrero de 1964, estudiantes de la Universidad de Texas y de Huston-Tillotson College protestaron frente a la cafetería Piccadilly por negar el servicio a los afroamericanos (véase American-Statesman, 2013).

> color porque estaba a la altura correcta. Tienes que aprender eso [a discriminar] (E.P.p.10).

Su testimonio expone la arbitrariedad de la asociación "racial" de las fuentes públicas y el modo en que su prescripción puede ser subvertida a través de las creencias y prácticas sociales desarrolladas. Al no dejarles beber de la fuente para negros, la madre de Matthew participaba y contradecía el sistema de sentido de los segregacionistas y orientaba a sus hijos hacia el nivel más elevado en la jerarquía sociopolítica. En la representación discursiva del *bluesman* austinita, los niños actúan según su propia conveniencia pragmática, lo cual incluye negar la norma y transgredirla conscientemente. Además, Matthew explicó que cuando llegó la "integración" ya estaba preparado porque cuando fue a recoger algodón de pequeño –"en la parte final de los días de recogida"– había gente de todo tipo: "ya sabes, mexicanos, alemanes, suecos, blancos… Así que ya estábamos acostumbrados a estar alrededor de otro tipo de gente y a aprender un poco de su cultura" (E.P.p.10). Finalmente, abogó por una visión unificadora de encuentro intercultural y enriquecimiento mutuo: "Muchas de las cosas que pasan hoy suceden por los prejuicios. Cuanto más unidos estemos, mejor va a ser. Eso en lo que a mí respecta. No sé si todo el mundo piensa lo mismo o no, pero eso en lo que pienso" (*Ibíd.*).

En la reflexión sobre la experiencia afroamericana en *Jim Crow* también resulta interesante el caso de Dorothy McPhaul (Austin, 1933), propietaria de la tienda de antigüedades Johnnies Antiques (1973-2016), cuya tradición familiar se remonta al negocio que su abuelo abrió en la calle Red River en 1918 (E.P.p.12; Lindner, 2015; Norkunas, 2016). Conocí a Dorothy en su tienda en East Austin (calle 6), donde escuché y compré varios discos de vinilo de blues, soul y jazz. Me explicó que los discos provenían de una emisora de radio y que siempre le había gustado la música con ritmo para bailar (E.P.p.12). De hecho, me contó que había bailado claqué durante "38 años y medio" y que también había participado en fiestas y competiciones de baile. Dorothy admitió no haber participado en la vida nocturna de los clubs de blues en East Austin porque sus padres le educaron de manera relativamente estricta, pero señaló que su marido sí los conocía porque fue muchas veces –lo cual puede sugerir cierto proteccionismo hacia la mujer y también cierta correlación de género entre el público de esa dimensión de la escena. Asimismo, afirmó su pasión por la música, incluyendo los espirituales afroamericanos, el góspel, el jazz y el blues –que fue descubriendo con mayor intensidad a medida que se hacía mayor:

> Recuerdo que de pequeña no me gustaba el blues y mi madre me dijo: "un día, cuando seas más mayor, empezará a gustarte el blues porque el blues es simplemente una historia sobre la vida de alguien o sobre las adversidades". Y verdaderamente, el blues de alguien cuenta tus sentimientos. (…) Historias de amor, o historias sobre adversidades… eso es lo que el blues es para mí. (…). Muchas veces la gente está desanimada o triste y la música les inspira y les hace sentirse bien. Lo sé. A veces la tienda está vacía y pongo música lo suficientemente alta como para que alguien la oiga desde fuera y entre. Porque la música atrae la atención de la gente (E.P.p.12).

Su discurso incide en la importancia de los relatos en el blues, en el modo en que sirven como medio de expresión de sentimientos y vivencias compartidas, y en su capacidad para animar y "sanar" en momentos de abatimiento. Además, revela su uso estratégico de la música en la tienda, donde la emplea a menudo como medio para atraer clientela y fomentar el encuentro. Yo

mismo pude comprobar cómo la reproducción de los discos de vinilos que me interesaban suscitaba la entrada de gente del barrio y la articulación de diálogos en torno a la música.[447]



Dorothy McPhaul, propietaria de Johnnie's Antiques (Foto: J.Pedro, 2010)

Preguntada por la vida durante *Jim Crow*, Dorothy respondió que personalmente no le afectó porque la gente blanca para la que trabajaba su madre como empleada del hogar siempre la trató como a un miembro de su familia, llevándola a distintos lugares de la ciudad con independencia de las leyes de segregación:

> Sabía que existía [la segregación]. (…) Si ibas al centro había fuentes donde ponía "solo blancos", pero yo bebía igualmente. Simplemente no entendía de qué iba eso. ¿Por qué tendría que andar hasta allí cuando hay agua aquí? En algunos sitios, si ibas al médico tenías que entrar por la puerta de atrás. Nunca lo hice, entré por delante como los demás [como los blancos]. Y nunca pasó nada. (…) Siempre sentí que todos somos iguales y me educaron de ese modo. No debería haber diferencias, no deberían hacerse diferencias. Y eso me vino de los blancos para los que trabajaba mi madre. Me transmitieron eso. No hay diferencia entre negros y blancos, o cualquier otra raza (E.P.p.12).

Gracias a la estrecha relación de su madre con unos empleadores progresistas de la élite sociopolítica (para quienes trabajó desde que era muy joven), Dorothy desarrolló un fuerte sentido de la igualdad "racial" y pudo transitar, con relativa fluidez y sin sufrir consecuencias negativas o castigos, espacios vetados para la mayoría de afroamericanos. Como ha observado Norkunas (2016), experta en folklore e historias orales, otras familias afroamericanas en Austin no desarrollaron este tipo de relación de cariño con sus empleadores y, por tanto, tuvieron una "geografía racial" distinta y más restringida que la de Dorothy McPhaul y su familia.

En consonancia con su educación, sus creencias religiosas y su positividad, las ideas de respeto e igualdad entre grupos culturales, étnicos o "raciales" han acompañado a Dorothy desde entonces y, a su entender, forman parte del paisaje urbano de la ciudad y del ambiente que se respira en su tienda. "[En Austin] tienes un entorno amigable y con crecimiento. (…). No te encuentras con desconocidos. Cuando entraste por la puerta ¿te traté como a un extraño? No, te traté como si te conociese durante años. Así que es un ambiente amigable con blancos, negros…

[447] En una de las ocasiones, mientras reproducía un disco de la cantante Dinah Washington, un vagabundo afroamericano entró a la tienda y me interpeló amistosamente: "¿Sabes qué música es esa? Eso es el blues, ahí lo tienes", dijo con un claro sentimiento de pertenencia. Dorothy, que le conocía del barrio, le saludó afablemente y le obsequió con una bebida isotónica para combatir el calor.

cualquier raza" (E.P.p.12), señaló. Dorothy, que llegó a decirme que le recordaba a su nieto, se refirió a la gastronomía de Texas como un ámbito en el que se aprecia el diálogo y la integración intercultural: "Hubo un tiempo en que a nadie le importaba la comida española [mexicana]. Ahora a todo el mundo le encanta, los bares están llenos y los sitios de *soul food* [comida afroamericana] siguen yendo bien. (…) Hemos compartido recetas y [ahora] ves a todas las razas en la comida" (*Ibíd*.).

En el ámbito musical, la experiencia del saxofonista Joe Houston (Austin, 1926), que formó parte del éxodo musical de músicos negros, proporciona un interesante ejemplo del diálogo intercultural desarrollado a partir de la interpretación. Estando en el instituto, Houston atrajo la atención del saxofonista blanco Haydon Fox (estudiante en la Universidad de Texas) y, junto a otros músicos, ambos se reunieron a tocar en la casa familiar de Houston.

> A veces [Haydon Fox] traía a mi casa a muchos músicos de la universidad. Mi madre entró un día de esos en que estamos como locos; todos esos chicos blancos soplando y todo eso, pasándolo bien. Le presenté a todos y me dijo: "Joe, hablan de la integración, tú has estado siempre ahí". Pero esa era la manera, ya sabes. Yo no sentía nada especial sobre ello (Johnson, 1990: 28).

Por una parte, la descripción que Houston hace del encuentro grupal (con chicos blancos soplando saxofones "como locos" en una especie de *jam session* privada) remite al estilo de rhythm & blues enérgico y desenfrenado por el que es conocido. Por otra, la introducción de la madre en tanto figura de autoridad y apoyo pone de manifiesto el carácter socialmente innovador y contrario a la segregación de este tipo de prácticas musicales. A través del discurso directo, Houston cita las palabras de su madre para incidir en la relevancia de las prácticas musicales integradas, basadas en intereses comunes, afinidad personal y acogimiento de blancos en un hogar afroamericano. Sin embargo, sorprende la naturalidad con la que el músico asume el diálogo intercultural como vía de desarrollo artístico y, sobre todo, su énfasis en que "no sentía nada especial sobre ello"; lo concebía como algo "normal", lo cual contrasta con ciertos discursos de músicos blancos sobre su interacción con negros (que introduciremos después).

Retomemos ahora el caso del *disc-jockey* afroamericano Lavada Durst "Dr. Hepcat" (Austin, 1913-1995), introducido previamente por su relevancia en la escena de blues y su papel como periodista alternativo radiofónico (*The Rosewood Ramble*, 1948-1963; 4.2.1.). Nos interesa seguir indagando en el proceso mediante el cual se convirtió en el primer *disc-jockey* negro en Texas durante el periodo de *Jim Crow*. Fue el veterano de guerra y co-propietario de la emisora KVET John Connally, más conocido por su exitosa carrera política a nivel estatal y nacional,[448] quien "descubrió" a Durst cuando éste trabajaba como comentarista deportivo en la liga afroamericana de béisbol. Atraído por su ritmo y talento, y acuciado por la crisis de la radio frente a la emergencia de la televisión, Connally decidió ignorar las leyes de *Jim Crow* en su búsqueda de nuevos mercados y ofrecerle un trabajo a Durst en su emisora "blanca". Así, a pesar de las protestas del público conservador, el factor económico se impuso a la discriminación "racial" hegemónica y la cultura afroamericana pudo ganar un espacio semanal en los medios, que favoreció el reconocimiento de los negros en las representaciones mediáticas y el diálogo intercultural con oyentes blancos. Al valorar su histórica contratación en la radio,

[448] John Connally fue Secretario de la Marina de los EE.UU. (1961), Gobernador de Texas (1963-1969) y Secretario de Estado de los EE.UU. (1971-1972). También es conocido porque viajaba junto al presidente John F. Kennedy cuando éste fue asesinado en Dallas el 22 de noviembre de 1963.

Durst incidió tanto en el riesgo asumido por Connally como en el gran éxito y repercusión pública de su programa en tanto representación de la comunidad afroamericana:

> Desde luego, su carrera política estaba en juego –dejar que los negros entrasen en una emisora de radio. Pero creo que se encontraron con una mina de oro porque la emisora empezó a ser muy popular, una de las más escuchadas en esta zona [East Austin]. Para permanecer en el aire, tenían que ser distintos a los otros chicos [las otras emisoras]; por eso introduje la jerga negra que hablábamos en el este, [la que hablaban] los jóvenes en ese momento. Ésa es la razón por la que me llaman Dr. Hepcat (Govenar, 2008: 502).

Su discurso subraya el modo en que la incorporación de la música y del habla popular afroamericana aportaron un necesario y anhelado valor diferenciador al medio radiofónico. Para la comunidad afroamericana, su programa *The Rosewood Ramble* supuso la consecución de un espacio sonoro de reconocimiento, orgullo e identificación sociocultural insólito, un lugar propio en el que experimentar colectivamente sus identidades a través de la mediatización de su música y la oratoria de Durst, que ya había adquirido cierta posición de liderazgo en el barrio. Para el público blanco de Austin y de distintas partes de Texas el programa constituyó una puerta de entrada a un mundo desconocido, al que podían acercarse con facilidad e imaginación, sin ver ni ser vistos. Así, Durst contribuyó positivamente a la legitimación de la música y la cultura afroamericana y, sin perder contacto con su comunidad de origen, allanó el camino para posteriores *disc-jockeys* como Tony Von, cuya importancia retomaremos en la siguiente sección.

El caso de Lavada "Dr. Hepcat" Durst pone de manifiesto el modo en que, a pesar de estar principalmente asociado a una identidad blanca alternativa, el término *hípster* (en relación con *hip*, *hep*, *hepster* y *jive talk*) se encuentra también en la cultura afroamericana, donde aparece vinculado a una identidad y jerga juvenil "moderna" o a la moda, cuyo carácter distintivo y liberado se construye en contraposición con las normas de los "cuadrados" (4.5.2.2.). Siguiendo una tradición de publicación que tuvo en el músico afroamericano Cab Calloway (1938) a uno de sus principales pioneros, Durst (1953) editó un diccionario sobre el habla moderna de los jóvenes afroamericanos vinculados al mundo de la música.[449] En él definió al *hípster* como alguien que está bien educado en el mundo *hep* ("moderno"), planteó numerosos ejemplos lingüísticos, e incidió en la idea de "América" como crisol de culturas, destacando el diálogo intercultural como referencia básica de las innovaciones del habla (Durst, 1953: 12). No obstante, tanto en Austin como en el resto de EE.UU., así como en su recepción europea, la definición de lo *hípster* a partir de la contracultura blanca de los años 1940, 1950 y 1960 terminaría ensombreciendo su origen afroamericano.

En el ámbito de la composición de blues, el discurso de Durst sobre sus canciones originales nos ayuda a comprender el íntimo y naturalizado vínculo entre el blues y la comunidad afroamericana de Austin y de otros lugares del sur durante la era de *Jim Crow*:

> Mis canciones son de blues tradicional, nacidas del hecho de que las comunidades negras tenían nombres como *Froggy Bottom¸ Stick Town, Guy Town, Buttermilk Flats, Sugar Hill*; distintas comunidades negras con sus característicos estilos de vida, sus amores, sus aversiones, sus diferencias, sus canciones y todo lo demás. Cuando estás en medio de ese entorno, tienes que cantar el blues. No podías conseguir trabajo. Si ibas a una ciudad a por

[449] Basándose en el habla empleada en la escena de Harlem (Nueva York), el diccionario "*hepster*" de Calloway proporcionó un glosario de términos característicos (véase Sorene, 2017) y consolidó una fórmula seguida por Mezz Mezzrow en 1946 (Mezzrow y Wolfe, 1999: 371-380) y Lavada Durst (1953).

> trabajo, la ley tenía un modo de pillarte y decirte que eras un vagabundo. Así que, si no podías conseguir trabajo te dedicabas a tocar el piano o la guitarra y a cantar el blues, pero las cosas terminan saliendo a su debido tiempo. Cantar allá donde quieras ir, comer donde quieras, beber donde quieras, no más zapatos con agujeros en la suela (Govenar, 2008: 503).[450]

Durst pone en valor los nombres, estilos de vida y composiciones propias de la cultura afroamericana, y subraya la conexión directa entre el desarrollo del blues y las vivencias de un grupo "racial" estigmatizado como el afroamericano ("Cuando estás en medio de ese entorno, tienes que cantar el blues"). En ese proceso, alude al empobrecimiento material, a la falta de oportunidades laborales, a la persecución policial y a la interpretación instrumental y vocal del blues como forma de liberarse y seguir adelante estoicamente. Además, su discurso ilustra el modo en que, pese a partir de un contexto deprimido, la disposición a perseverar propia del blues se caracteriza por el deseo y la expectativa de progreso, que incluye la adquisición de una mayor libertad de movimiento, restringida durante *Jim Crow*.

6.2.1.1. Diálogo y conflicto intercultural en torno a Charlie's Playhouse (1955-1970)

Los años 1960 trajeron convulsos y decisivos cambios a la escena de blues en Austin, estrechamente relacionados con la emergencia de nuevas formas de diálogo intercultural en la ciudad. Uno de los lugares de interacción clave fue el club Charlie's Playhouse (1955-1970), cuya importancia hemos destacado en el apartado de contextualización espaciotemporal (4.2.1.). Dirigido por Charlie Ernest Gilden junto a su mujer Ivy, Charlie's Playhouse se constituyó en uno de los centros neurálgicos del encuentro intercultural entre negros y blancos en Austin. Como hemos señalado, la inesperada afluencia de público blanco en el barrio negro y las formas de diálogo intercultural generadas contribuyeron a una relación más rica entre distintos tipos de músicos y participantes, pero también generaron conflictos significativos. Queremos profundizar en este proceso mediante la atención a la atracción blanca por lo negro y al boicot sufrido por el club por parte de jóvenes afroamericanos del barrio, que vieron como "su" lugar fue físicamente apropiado por el nuevo público blanco.

Además del aprendizaje de competencias instrumentales y escénicas por parte de jóvenes músicos blancos, una de las principales atracciones de Charlie's Playhouse fue el baile, que resultó clave en los diálogos interculturales establecidos entre blancos y negros. El veterano guitarrista Blues Boy Hubbard (1934), líder de una de las bandas residentes en el club, explicó que una de las claves de la atracción despertada por el blues y la música afroamericana estaba en el ritmo, que incitaba a los jóvenes blancos a bailar con un estilo "negro":

> A todo el mundo le gustaba el blues por el ritmo. Con ese *beat* tienes que moverte, tiene que gustarte. Eso es lo que nos hacía estar en Charlie's Playhouse. Cuando venían esos hermanos de las fraternidades, sentían el ritmo y sabían que había algo diferente ahí. Charlie tenía a un tipo –le llamábamos Skivy Dee– al que dejaba entrar gratis para enseñar a esos chicos de las fraternidades como bailar negro –porque estaban esforzándose mucho. (…) ¡Les enseñaba ahí mismo [risas]! Muchos lo pillaron, otros nunca pudieron (E.P.p.15).

[450] Durst grabó "Hattie Green" y "Hepcat's Boogie" para Uptown Records, propiedad del director de programación de la KVET, y "Hattie Green" y "I Cried All Night" para Peacock Records, del poderoso empresario afroamericano Don Robey. A pesar de la escasa repercusión comercial de sus discos, el contacto con Robey impulsó el establecimiento de Durst como mediador local en la organización y promoción de conciertos en Austin, especialmente en el auditorio Doris Miller.

Su discurso atribuye una importancia central al ritmo musical y al efecto corporal que genera ("tienes que moverte, tiene que gustarte"). Reconoce la posibilidad de aprender el "baile negro" y enfatiza la importancia fundamental de la atracción por lo diferente ("sabían que había algo diferente ahí"), ejemplificando el modo en el que la cultura afroamericana ha servido históricamente como fuente de disfrute estético y emoción existencial para los blancos en EE.UU. En este sentido, podemos recordar uno de los ilustrativos diálogos de ficción del escritor afroamericano Albert Murray (1970: 6): "Sí, [los afroamericanos] tenemos nuestros problemas. Pero, pese a todo, si la gente blanca pudiese ser negra solo durante una noche de sábado, nunca querrían volver a ser blancos". Apuntando hacia la fascinación blanca por lo negro, hacia su potencial negrofilia, Murray participa en el reconocimiento de una cierta victoria estética de la cultura afroamericana, que es capaz de soportar el sufrimiento, invertir la lógica del poder hegemónico y "vivir con gusto y un sentido de la elegancia que ha sido siempre claramente envidiable" (*Ibíd*.).

La creciente popularización de Charlie's Playhouse a mediados de los años 1960 hizo que el número de personas que quería entrar a disfrutar del espectáculo musical superase habitualmente el aforo del local. Se creó una competencia insólita por acceder, que paradójicamente terminó reflejando una nueva forma de segregación. Como ha relatado Blues Boy Hubbard (E.P.p.15; Moser, 2003), el público de los viernes y sábados por la noche pasó a ser fundamentalmente blanco (a expensas de grupos de afroamericanos que se quedaban sin poder acceder al local), y el público de los domingos (cuando solían producirse actuaciones de músicos afroamericanos de gira) y los lunes (cuando se celebraban los concursos de talentos) era fundamentalmente negro. En gran medida, esta separación "racial" en la conformación diaria del público de Charlie's Playhouse se articuló a través de la aceptación de reservas de plazas –una práctica muy poco habitual hasta entonces, utilizada casi exclusivamente por el público blanco de las fraternidades. Sus numerosas reservas, junto al aforo limitado del club y su incapacidad para satisfacer la demanda más espontánea del público afroamericano, provocaron un conflicto local en torno a la pertenencia y la apropiación cultural en el espacio urbano.

Hubbard ha explicado detalladamente la situación cotidiana de competencia espacial y el consecuente enfado entre un sector de la comunidad afroamericana:

> [Los chicos de las fraternidades] cayeron en la cuenta y llamaban [por teléfono] a Charlie pronto los sábados para reservar mesas para 10, 15, 20, 30… Cuando llegaba la gente negra veían las mesas libres pero cuando iban a sentarse la señora Ivy (la mujer de Charlie) les decía: "Esperad, esperad, no podéis sentaros ahí". Decían: "¿Por qué no? No veo a nadie sentado" y ella les decía: "Esas mesas están reservadas". Pronto la gente negra que venía al club se daba cuenta de que no había mesas y sillas para nosotros. "¿Qué está pasando?", ya sabes. No se percataban de que esos hermanos de las fraternidades reservaban con tiempo. Eso llegó a ser un gran conflicto…. ¡Porque aquí tenemos un club negro y no hay más que blancos ahí dentro! La gente negra se estaba volviendo loca, se estaban enfadando por eso (E.P.p.15).

Su testimonio de primera mano alude de forma precisa a algunas de las acciones cotidianas que condujeron a un conflicto "racial" cuya importancia queda sintetizada en la chocante dicotomía entre "club negro" y "público blanco". La situación resultó especialmente grave por inscribirse de manera amplia en un contexto de cambios políticos y reivindicaciones de igualdad, por la prohibición legal de la asistencia de los negros a clubs "blancos" de otras partes de la ciudad y por mostrar un modo en el que la integración "racial" en territorio afroamericano podía

perjudicar indirectamente al público negro. Llegó a provocar un boicot por parte de estudiantes de la universidad afroamericana Huston-Tillotson College, que protestaron con piquetes a las puertas del club los viernes y sábados por la noche. Si anteriormente nos referíamos a la importancia de los lugares de interacción musical de East Austin como metáforas de un hogar compartido (en el que el sentido de pertenencia común refuerza los vínculos de los participantes), el conflicto en torno al exitoso club Charlie's Playhouse fracturó la idea unitaria de hogar propia del contexto de la posguerra de la Segunda Guerra Mundial. Es decir, que los procesos de desegregación en barrios históricamente afroamericanos problematizaron la identidad colectiva de los afroamericanos en tanto endogrupo cohesiado. Extendiendo la metáfora, podemos decir que el público negro descontento con la política de Charlie's tuvo la sensación que no les querían en su propia "casa".

Ciertamente, la imagen creada por grupos de afroamericanos a los que se niega la entrada a un negocio cuya actividad musical representa su propia cultura resulta evocadora de la discriminación histórica y la explotación racista y capitalista en EE.UU. Un ejemplo clásico es el del mencionado Cotton Club neoyorquino (1923-1936), un elitista club de jazz que triunfó en el barrio de Harlem durante la era de la Prohibición y al que no podían acceder los ciudadanos afroamericanos. No obstante, nos encontramos en un escenario diferente, donde la segregación generada por la política "racista" de unos propietarios blancos ha dejado paso a una forma de segregación generada por la dinámica empresarial de un propietario negro y la prevalencia del criterio económico sobre el "racial" o comunitario. El empresario afroamericano Charlie Gilden antepuso una lógica de maximización de beneficio y, manteniendo la política de reservas (utilizada solamente por una minoría de afroamericanos), quiso obtener dinero tanto de clientes negros como de clientes blancos (si bien "los chicos blancos gastaban más dinero porque tenían más dinero", Moser, 2003). Además, según Hubbard (E.P.p.15), Charlie contrató a un guardia de seguridad para evitar problemas, e hizo todo lo posible por proteger a sus clientes blancos de cualquier amenaza planteada por parte de ciudadanos del barrio –lo cual apunta tanto a la posibilidad de peligro como al cuidado de su público y de su negocio. Otros expertos conocedores de la historia de East Austin como Tommy Wyatt, editor del periódico afroamericano local *The Villager* (1973), han destacado que Gilden se encontró en una situación comprometida. Por una parte, empatizó con él desde el punto de vista económico ("esa es la forma en que estaba ganando dinero") pero, al mismo tiempo, comprendió la ofensa sentida por los estudiantes afroamericanos y afirmó que los piquetes disuadieron a una parte de los estudiantes blancos (Steiger, 2004).

A lo largo de los años 1970, el público de Charlie's Playhouse y del *afterhours* Ernie's Chicken Shack (el otro club de Gilden) fue transformándose y evolucionando desde el punto de vista "racial" o étnico.[451] Ambos lugares vieron la consolidación gradual del público

[451] Ernie's Chicken Shack (1960-1979) fue el principal lugar de ocio, diversión y celebración nocturna en East Austin pasadas las 12 de la noche (cuando la mayoría de clubs tenían que cerrar, según la ordenanza municipal). Proporcionó una estimulante continuidad para los participantes de la escena, que podían seguir divirtiéndose toda la noche si seguían el itinerario adecuado hacia el este. Charlie vendía pescado y pollo frito, además de alcohol de estraperlo; programaba música en directo y acogía partidas y apuestas ilegales en un ambiente más íntimo. El recuerdo de la cantante Lavelle White proporciona un buen ejemplo del tipo de representación del blues que encontramos en la escena afroamericana: "Era un lugar muy animado y yo era una chica muy animada. Todo el mundo iba allí cada fin de semana. Apenas podías encontrar un sitio donde sentarte. Baile y música. Apuestas en la habitación trasera, sí. Tenían alcohol de estraperlo y a Blues Boy Hubbard & the Jets. Era maravilloso" (Moser, 2003).

"mexicano" (bien de ciudadanos mexicanos o de orígenes familiares mexicanos pero nacidos en Texas):

> El público al principio era mixto [negro y blanco]. Pero en los 70, [el público de] Charlie's era casi todo mexicano. Y cuando Charlie murió en 1979 the Shack era todo mexicano. Había unos pocos negros y unos pocos blancos pero los mexicanos se hicieron con el Chicken Shack [risas]. Nosotros seguíamos tocando ahí (E.P.p.15).

Así, el veterano guitarrista completó una historia de integración cultural y "racial" en torno al blues y la escena de East Austin que incluye a públicos y músicos blancos, negros y "marrones". Entre los músicos de origen mexicano, destacó a Little Sammy, a Ruben Ramos y Alonso Ramos (*Ibíd*.).



Blues Boy Hubbard en un concierto junto a la cantante Kathy Murray
(Foto: Mallory Hattie, Austin Outhouse, 1982 / Murray)

El conflicto "racial" generado en torno Charlie's Playhouse muestra una interrelación de variables interculturales, generacionales y de clase que problematiza concepciones esencialistas de la comunidad afroamericana como grupo social homogéneo. A pesar de las críticas hacia su política y de las acusaciones de traición por parte de algunos de "los suyos" (que, entendemos, consideraban que se había "vendido"), Gilden mantuvo una firme identidad afroamericana y una actitud de resistencia a la apropiación blanca, que compartió con Blues Boy Hubbard durante su duradera asociación profesional. Por una parte, el discurso de Hubbard muestra orgullo y satisfacción por su permanencia en la escena del este durante décadas y por su éxito extraordinario entre el público blanco –por su capacidad de seducir al otro y atraerlo hasta su contexto, obteniendo cantidades crecientes de dinero por ello.[452] Pero, al mismo tiempo, sus palabras también inciden en su capacidad para resistir y mantener la independencia y el poder sobre su carrera musical en asociación con Gilden. En este sentido, Hubbard se refirió a las

[452] El veterano guitarrista explicó que el éxito de su banda, Blues Boy Hubbard & The Jets, alcanzó un nivel en el que no podían seguir atendiendo todas las ofertas (relativas tanto a la escena del este como a las fiestas privadas de las fraternidades). Por ello, decidieron aumentar su caché considerablemente (de $200 a $500, $600 e incluso $700 dólares por actuación) (E.P.p.15).

numerosas ofertas que ambos recibieron por parte de empresarios blancos, reafirmándose en su convencida negativa a abandonar su particular sociedad:

> El negocio creció y creció. De hecho, todo el mundo en el oeste podía ver que Charlie estaba haciendo mucho dinero, así que empezaron a hacerle ofertas para comprar el Playhouse. Pero eso nunca funcionó porque Charlie no pensaba venderlo. Decía: "De ninguna manera, sé lo que queréis hacer… ¡Estáis tratando de comprarme para poder ganar vosotros el dinero!" Nunca vendió el club y nunca nadie fue capaz de comprarme para ir al lado oeste porque yo sabía lo que pasaría: en cuanto fuese allí a llenarles el club contratarían a una banda blanca, quedaría reducido a eso. Así que nunca dejamos a Charlie; nunca dejé a Charlie (E.P.p.15).

El discurso experiencial de Blues Boy Hubbard remite a las perennes problemáticas sobre la apropiación blanca del blues y la cultura afroamericana, impregnadas por nociones de poder y explotación comercial. Por ello, conviene distinguir entre la apropiación estilística realizada a través de la interacción dialógica entre músicos negros y públicos blancos, y la apropiación como amenaza de explotación, mercantilización y/o absorción comercial por parte de un grupo de poder antagónico. En este segundo tipo de apropiación como lucha de poder, Hubbard asume (en consonancia con procesos históricos similares) que los empresarios blancos del lado oeste hubiesen tomado para sí la música afroamericana con el fin de estimular su negocio hasta "reciclarla" y "blanquearla" para el público de masas.[453]

Para indagar en los discursos de los aficionados blancos atraídos por Charlie's Playhouse y por su representación de la cultura negra, hemos recurrido a los testimonios *online* de personas que acudieron y que han recordado las experiencias vividas en *Facebook* (05/05/2014).[454] Presentado como un "club de jazz y blues legendario", pionero en "aceptar la entrada del público blanco", Charlie's Playhouse fue descrito como un "lugar especial", divertido y querido, en el que podías bailar, aprender nuevos pasos y escuchar buena música. Además de las menciones al propietario Charlie Gilden y a la banda residente más recordada, Blues Boy Hubbard & The Jets, varios comentarios pusieron de manifiesto la emoción especial –extraordinaria, novedosa y hasta cierto punto exclusiva– que sentían al acudir a un club afroamericano durante la era de *Jim Crow*. Wilma Neely, por ejemplo, señaló que iban a Charlie's "cuando no debían", e Yvonne Boatner explicó que no podía entender porque sus padres se oponían (*Ibíd.*). Por su parte, Ruby Kovar señaló que iba a escuchar a los Jets junto a sus "amigos salvajes y locos" y Laura Beverley Kitley dejó claro que su padre le "hubiese matado" si hubiese sabido que estaba ahí. "Nosotros los chicos blancos éramos los que sobresalíamos", resumió Paula Branum Johnson.

Otros participantes se representaron a sí mismos como clientes habituales tanto de Charlie's Playhouse como de Ernie's Chicken Shack: Nonnie Lynn Nutting señaló que "su grupo" de amigos era habitual y que "tenían la misma mesa cada sábado por la noche", con lo cual aludió indirectamente a la incapacidad del público espontáneos por acceder al club; y Billy Carmean explicó que era ilegal beber en un local pasada la medianoche y que en Ernie's se preparaban las bebidas debajo de las mesas. En contraste con la mayoría de discursos, que situaron sus experiencias a mediados de los años 1960, Bill McCracken se distinguió y

[453] Entre los ejemplos cabe destacar el proceso de creación y definición del rock 'n' roll, comentado por Blues Boy Hubbard en términos "raciales": "la gran diferencia entre el rock 'n' roll y el rhythm & blues es que si lo toca un blanco es rock 'n' roll y si lo toca un negro es rhythm & blues" (E.P.p.15).

[454] Véase el grupo de *Facebook*: *Do you remember when? Austin, Texas Version* ("¿Te acuerdas cuando...? Versión Austin, Texas"), 05/05/2014. http://bit.ly/2JcQl7V [Consulta: 26/11/2017].

autentificó al señalar que él fue a Charlie's a finales de los años 1950 y principios de los 1960, "antes de que los estudiantes de la Universidad de Texas se hicieran con ello". Los discursos y las memorias de estos participantes representan su inmersión en East Austin como un práctica transgresora orientada al placer. La transgresión se plantea en relación alternativa al sistema de valores y creencias de sus padres, así como a los preceptos segregacionistas de *Jim Crow*, mientras que el placer está asociado a la experiencia musical de escucha y baile, así como a la autenticidad. De hecho, el auto-reconocimiento de que estaban haciendo "algo que no debían", que iba en contra de las normas sociales hegemónicas, constituye un estímulo adicional en la narración del incomparable placer nocturno que encontraban en la aceptación sentida en los clubs de Charlie Gilden; en su inmersión en el "mundo del otro". Asimismo, detectamos un componente de atractivo peligro y distinción identitaria asociado a la transgresión, que puede diluirse a medida que ese desconocido y preciado club al que acudían es frecuentado por más gente de su grupo sociocultural y "racial" de origen (con el que pueden no querer identificarse).



El *disc-jockey* y productor Tony Von (Foto: M. Corcoran)

El *disc-jockey* y productor afroamericano Tony Von, colaborador de Charlie Gilden en la escena austinita, también contribuyó decisivamente a los procesos de diálogo intercultural entre blancos y negros, dejando una huella importante en numerosos aficionados y músicos. Entre ellos destaca el testimonio del teclista blanco Kim Snider (2012) sobre su "romance con el rhythm & blues". Recordando sus encuentros con Von en la radio de Taylor, TX a mediados de los años 1960, Snider relató la influencia decisiva que ejerció en él, proyectando una representación musical y socio-histórica romántica de su figura en tanto encarnación de la cultura afroamericana:

> Nunca hubo ningún color entre nosotros y durante cuatro años fue mi mentor en la radio y en el rhythm & blues. Cada vez que cogía el micrófono, podías oír los campos de algodón, el espíritu sureño del góspel, a sus bisabuelos esclavizados, el destello del baile y el cuchillo a lo largo de la calle comercial justo al sur de las vías del [tren] Southern Pacific –y sí, el whisky puro de malta (Snider, 2012).

Su emocional descripción incide en la "invisibilidad" o intrascendencia de su distinto color de piel. No obstante, también ejemplifica el modo en que la apropiación blanca de la cultura afroamericana atribuye elementos simbólicos a ciertos sujetos de referencia que, como Von, alcanzan una mayor visibilidad que la del ciudadano común. Así, la mención a los campos de algodón sureños y a la esclavitud de sus antepasados sitúa a Tony Von en una tradición de trabajo, lucha y supervivencia relacionada con el imaginario del blues. Es decir, Snider combina el discurso *colorblind* o ciego al color (para referirse a su relación con Von) con una simultánea romantización del negro en tanto símbolo de la historia afroamericana. Además, vincula la experiencia vital del negro con la música, el baile, el peligro, el viaje y el alcohol, elementos asociados a la celebración festiva, el escapismo de los problemas cotidianos y la liberación catártica a través de las prácticas culturales.

Snider, que siendo un bebé estuvo al cuidado de una mujer afroamericana cuyo canto góspel le fascinó (de un modo similar a Clifford Antone), explicó que Von solía regalarle

entradas para conciertos que promocionaba en Texas. Recordando que a menudo era el único blanco entre el público, destacó su asistencia a un concierto de James Brown en Austin (1966):

> Mi experiencia más trascendental fue cuando fui de nuevo el único chico blanco en el concierto "Say It Loud, I'm Black and I'm Proud" de James Brown en el auditorio Palmer. La "orquesta" tenía dos baterías, dos bajistas, una sección completa de vientos y tres chicas que tocaban el violín y cantaban como un coro de ángeles (Snider, 2012).

La referencia a "Say It Loud, I'm Black and I'm Proud", una canción emblemática de la reivindicación y el empoderamiento negro, resulta especialmente significativa por dos motivos. Primero por la fecha: la canción no fue publicada hasta 1968 (dos años después del concierto en Austin), si bien James Brown pudo verbalizar esta proclama de empoderamiento durante el concierto. En caso contrario, entendemos que Snider recurrió a esta frase para aludir a la negritud del evento y sus implicaciones de orgullo "racial" en el contexto del movimiento afroamericano de *Black Power*.[455] Frente frente al uso de términos como "*Negro*" o "*colored*", "Say It Loud, I'm Black and I'm Proud" contribuyó decisivamente a la resignificación del término "*black*" (previamente cargado de connotaciones peyorativas), y participó en el empoderamiento "racial" de la comunidad afroamericana a través de la representación festiva y masiva de una identidad afroamericana segura de sí misma, comprometida y liberada. Así, la asistencia y el recuerdo de Kim Snider sobre un concierto de este tipo expone el intenso y duradero impacto que el diálogo intercultural tiene en la construcción de identidades blancas alternativas.[456]

6.2.1.2. Desegregación "racial", herencia cultural y crítica a la ideología *colorblind*

El cantante-armonicista Mel Davis (1946) se refirió a la década de 1960 como un periodo convulso de reivindicaciones, violencia y cambios políticos. Para Mel, la práctica musical del blues supuso un modo de encontrar calma, un refugio en el que resguardarse y desarrollarse creativamente. Aludió a los asesinatos de líderes políticos (John F. Kennedy, Malcolm X, Martin Luther King, etc.), y explicó que tocaba la armónica para "mantener el temple", puesto que tenía "un temperamento muy violento" (E.P.p.13). Su testimonio sugiere que trataba de evitar problemas mayores y amenazas en su vida, y que canalizaba su agresividad y angustia a través del impulso y la comunicación musical. No obstante, Davis estuvo en el ejército de EE.UU. y sirvió en la guerra de Vietnam, si bien su compromiso con el estado-nación no impidió que sintiese la amenaza violenta de supremacistas blancos de estados sureños:

> Yo era oficial del ejército. Un día conducía camino a Nueva Jersey junto a mi ex-mujer. Estábamos atravesando estados como Mississippi y Alabama. Fuimos a un sitio a comer porque teníamos hambre. Mientras esperábamos en el auto-servicio llegaron unos tíos, se

[455] Frente al énfasis en la negritud de Snider (el blanco que habla desde una posición externa), la crónica del periódico afroamericano local *Capital City Argus* (Roving Eyes, 1966) no incluye mención explícita a discursos o representaciones de negritud. Destaca la interpretación "This is a Man's World" y "Please, Please, Please", la asistencia de público (unas 5000 personas) y el precio de las entradas ($3 y $3.50).

[456] Tony Von murió asesinado en 1979, mientras trabajaba en su tienda de discos (calle East Walnut). Según Corcoran (2014b), el incidente ocurrió cuando el ex-convicto James Earl Pullins, en estado de embriaguez, disparó al aire en mitad de la calle. Von sacó su pistola y le dijo que guardase el arma y se marchase. Pullins volvió más tarde, encontró a Von en el Soul-Ful Club (enfrente de su tienda) y le disparó. Su trágica muerte se inscribe en el contexto de deterioro urbano y comunitario de East Austin, donde los discursos abandonan la celebración de una comunidad sufriente pero generalmente unida tras la Segunda Guerra Mundial, para incidir en un periodo devastador vinculado a la era "post-industrial".

> pararon frente al coche, nos miraron y dijeron: "¡Me voy a casa a coger mi pistola!" Cuando dijeron eso simplemente nos fuimos, dejamos el pedido y no paramos hasta llegar a Nueva Jersey. ¡Desde Alabama conducimos durante más de ocho horas seguidas! (E.P.p.13).

Empleando un tono desenfadado (similar al de Robinson y Hubbard), Davis se refirió a su propia experiencia para ilustrar los peligros de viajar por el sur durante la era de *Jim Crow*. Aludió a la violencia racista asociada a las armas, así como a la férrea defensa territorial y a la intolerancia de ciertos grupos blancos respecto a la integración de los afroamericanos en actividades sociales cotidianas. Además, su decidida reacción de huida junto a su pareja y su voluntad de alejarse al máximo de estas tensiones y amenazas "raciales" remite en última instancia a uno de los motivos centrales de la gran migración afroamericana.

La participación en el ejército constituye un rasgo importante de la identidad estadounidense y resulta especialmente interesante en el caso de los afroamericanos, para quienes históricamente constituye un gesto patriótico desde el margen, que contribuye potencialmente a una definición más inclusiva y plural del estado-nación. Frecuentemente, es entendida como un poderoso signo de valentía, compromiso y sacrificio personal en el marco nacional que, en cierta manera, autoriza, legitima o refuerza la voz individual del participante en discusiones sobre el país. En este sentido, es interesante destacar la participación de Mel Davis en el debate nacional sobre las protestas de jugadores negros de fútbol americano en contra de la brutalidad policial, ejercidas durante la interpretación del himno estadounidense.[457] Al compartir su opinión en un *post* de *Facebook*, Davis quiso, en primer lugar, hacer constar la histórica participación de los hombres de su familia en las guerras que ha protagonizado EE.UU. a lo largo de los siglos XX y XXI. Así, en respuesta al cuestionamiento del patriotismo y el respeto al estado de los deportistas involucrados en la protesta, Davis evidenció su compromiso patriótico y su legitimidad para hablar del tema:

> Me presenté voluntario [al ejército]. Serví. Enterré a cinco soldados que venían de Vietnam. (…). Entregué la bandera a cinco padres. Llamé a puertas para informar del fallecimiento de los soldados. (…) Vivo cada día con el conocimiento del estrés postraumático de mi hijo, mi cuñado y mi yerno. Con una estrella de oro, seis estrellas de bronce, cinco corazones púrpura en la familia, [y con] nuestra participación en las guerras mundiales y en las de Korea, Vietnam, Kosovo, Bosnia, Iraq y Afganistán, hablo en nombre de mi familia. No faltamos al respeto ni a la bandera ni al país. Las acciones de quienes se arrodillan, o permanecen de pie con los brazos entrelazados [mientras suena el himno nacional] son una protesta contra el tratamiento desigual hacia la gente de color. La bandera, en mi opinión, da derecho al pueblo a protestar contra la injusticia (*Facebook*, 26/09/2017).

El veterano cantante-armonicista explicitó algunas de las vivencias clave de su experiencia en el ejército, incluyendo su alistamiento voluntario, la comunicación personal del fallecimiento de compañeros a sus respectivas familias y las secuelas psicológicas que han afectado a tres de sus familiares. Además, se refirió a las honorables condecoraciones recibidas por los varones de su familia. Finalmente, indicando que hablaba en nombre de su familia, defendió el derecho a la reivindicación pacífica y su concordancia con los principios de EE.UU.

Aunque estrictamente él no forma parte del grupo de deportistas aludidos y cuestionados desde distintos ámbitos (entre ellos por el gobierno de Donald Trump), el uso de la

[457] Para una discusión académica sobre las protestas en la liga NFL, con especial atención al caso de Colin Kaepernick, véase Pérez Triviño y López Frías (2017), Brackett (2017) y Rorke y Copeland (2017).

primera persona del plural indica que Mel Davis siente y afirma que él, su familia y los deportistas comprometidos forman parte del mismo grupo étnico o "racial". Es decir, que comparten su pertenencia a una identidad colectiva común, formada por distintas generaciones. Al declarar que la bandera estadounidense da derecho a los ciudadanos a protestar contra la injusticia y el maltrato, Mel participó en la disputa de su sentido en tanto índice-simbólico de la nación y reivindicó los valores de libertad e igualdad. La mayoría de los comentarios a su *post*, realizados tanto por personas negras como por blancas, expresaron agradecimiento explícito a Mel y a su familia, y algunos incidieron en el derecho a denunciar la brutalidad policial y los comportamientos delictivos de la policía para incriminar a ciudadanos afroamericanos.[458]

A lo largo de las décadas de 1970, 1980 y 1990, la escena de música negra de East Austin prosiguió su camino en relación con la cambiante situación del barrio, los problemáticos procesos de desegregación "racial" y el pronunciado crecimiento de la ciudad. A pesar de los intentos por revitalizar el barrio e integrar su valor histórico en la promoción de la capital de Texas, East Austin se convirtió en una zona más degradada e igualmente aislada; un lugar de la ciudad estigmatizado y a evitar por el ciudadano común (blanco). Uno de los aspectos más interesantes del documental *Austin, Texas: East Side Blues* (Harold McMillan y Sandra Carter, 1991) es el modo en que sus protagonistas-narradores (T.D. Bell, Blues Boy Hubbard, Dr. James Polk, etc.) dan cuenta de la dramática depresión vivida por East Austin a finales de la década de 1960 y, sobre todo, a principios y mediados de los años 1970 a partir de la integración o desegregación "racial". (También debe considerarse el impacto de la crisis del petróleo de 1973). Como hemos destacado anteriormente (4.2.1.), los discursos afroamericanos sobre los efectos de la integración en East Austin tienden a señalar la triste ironía de que la situación colectiva del barrio fuese mejor durante los años 1940, 1950 y, en parte, 1960 (en el marco de la segregación de *Jim Crow*) que en el periodo posterior, cuando supuestamente se alcanzaron los grandes logros del movimiento afroamericano por los derechos civiles.

Harold McMillan explicó que cuando empezó a trabajar en el documental a principios de los años 1990 estaba formulándose muchas preguntas sobre el devenir de East Austin y la situación de la escena de blues: "Lo que solía ser el hogar del blues estaba cerrado y era una esquina de *crack*. El nuevo hogar del blues estaba en el lado oeste de la ciudad, dirigido por Clifford Antone, y era el principal club del país en lo que respecta a talento veterano, pero todos los jóvenes eran blancos" (E.P.p.14). En lo que respecta a la integración, respondió de un modo matizado, interesado en señalar el entrelazamiento de aspectos positivos y negativos, así como en buscar puntos intermedios entre las perspectivas integracionistas y las nacionalistas.

> Obviamente hubo cosas necesarias vinculadas al movimiento por los derechos civiles y a la legislación que tuvo lugar entre 1954 y 1965. Fueron muy positivas, llegaron tarde y tenían que pasar. Habiendo dicho eso, también he participado en muchas conversaciones y textos que abordan la paradoja y la ironía de la supervivencia de instituciones afroamericanas, iglesias y formas culturales en Central East Austin a lo largo de los años. (…). Está bastante claro que muchas cosas no hubieran sobrevivido sin el aislamiento que definió a la comunidad durante la segregación racial (E.P.p.14).

[458] El bajista Rusell Shore –compañero de Mel Davis en The Blues Specialists– quiso compartir su experiencia en la guerra de Iraq ("la peor época de su vida"), explicando que lo hizo por la Constitución ("esperando y rezando para que si moría se ocupasen de sus hijos") y afirmando que la carta de derechos garantiza el derecho a protestar (*Facebook*, 27/09/2017).

Frente a los discursos celebratorios sobre la integración, su discurso incide en el modo en que el aislamiento de la comunidad afroamericana en Austin durante la segregación les permitió desarrollar una mayor cohesión interna, donde las instituciones y negocios propios estaban más afianzadas de lo que lo estuvieron después. Además, aludiendo a la diversidad interna de opiniones y perspectivas, McMillan rechazó la visión de los afroamericanos como un grupo monolítico y explicó que la identificación "racial" como negro varía y tiene distintas implicaciones.[459]



El músico y promotor cultural Harold McMillan (Foto: Andrew Shapter)

En el documental, Dr. James Polk se muestra particularmente crítico con la "integración" educativa y con su perjudicial aplicación práctica mediante el cierre de colegios afroamericanos y el envío de estudiantes negros a colegios blancos, donde frecuentemente no eran bien recibidos.[460] El ejemplo más citado en East Austin es el cierre del instituto afroamericano L.C. Anderson en 1971, que terminó con la historia de orgullo local y desarrollo educativo, musical y deportivo asociado al centro. Uno de los estudiantes más célebres fue el trompetista de jazz Kenny Dorham, cuya carrera en Nueva York transitó entre el estilo bebop y el hard bop, y cuya figura es recordada en el espacio cultural que dirige Harold McMillan en la

[459] "Muchos de nosotros somos gente de raza mixta, cuyas familias se identifican como negras, y algunas personas de esas familias no se identifican tan fuertemente como negras. (…) Otra gente, aunque ejerce la movilidad y la libertad de transitar la ciudad y el país, si pudiese elegir cómo vivir, solo interactuaría con gente negra en su vida personal y social. (…) La mayoría estamos en algún lugar intermedio" (E.P.p.14).

[460] El conflicto más conocido en torno a la integración educativa tuvo lugar en 1957 (tres años después del caso *Brown vs. Board of Education of Topeka*, que declaró inconstitucional la segregación educativa), cuando nueve estudiantes afroamericanos de Little Rock, Arkansas se disponían a acceder al instituto público "blanco" al que habían sido asignados. Además de la presión violenta de grupos segregacionistas, el gobernador de Arkansas, Orval Faubus, se opuso al proceso y ordenó a la guardia nacional que impidiese la entrada de "los nueve de Little Rock". Finalmente, el presidente Eisenhower tuvo que intervenir, ordenando a las tropas federales que escoltaran a los estudiantes afroamericanos a sus clases. En el ámbito musical, Louis Armstrong reaccionó con críticas tanto al presidente como al gobernador, y mostró su negativa a participar en una gira por la Unión Soviética patrocinada por el Departamento de Estado: "La gente allí me pregunta qué está pasando en mi país. ¿Qué se supone que debo decir? Tal como están tratando a mi gente en el sur, el gobierno puede irse al infierno" (Monson, 2007: 3).

calle 11, Kenny Dorham's Backyard ("el patio trasero de Kenny Dorham"; 2004). Con un tono nostálgico y entristecido, Polk explicó que durante *Jim Crow* todo el mundo en la comunidad afroamericana se conocía y que los niños tenían a "alguien con quien empatizar, a alguien a quien admirar. Un referente negro [cercano]. Ahora no tienes eso" (en McMillan y Carter, 1991). Señaló que antes había un mayor foco en la "zona negra" y que, sin la integración, la "muerte" de los distintos clubs de música en vivo no se hubiese producido del mismo modo. Además, se refirió de un modo neutro y comprensivo al deseo de la gente negra por ir a lugares de otras partes de la ciudad –puesto que se les había negado previamente.

Dr. James Polk también abordó la clásica problemática sobre la apropiación blanca del blues y la música negra en tanto lucha de poder, asociándola al apoyo y el reconocimiento desigual de blancos y negros, y reivindicando el origen cultural afroamericano.

> La música que los chicos blancos tocan hoy es la música que T.D. Bell, Hubbard y esos tíos tocaban en los años 1950. (…) Están tocando música negra, tío, eso es lo que tocan. Están tocando algo que han oído tocar a un negro. Pero les empujan hacia arriba, ya sabes. (…) Sí, sientes cierta indignación y dolor… [Es] algo que tú has dado a los demás y ellos se llevan toda la atención (Polk en McMillan y Carter, 1991).

Su discurso apunta hacia la permanencia del canon de blues urbano de mediados de siglo XX (hoy convertido en referencia global). Incide en la inspiración que los jóvenes músicos blancos toman de los músicos negros ("Están tocando algo que han oído tocar a un negro") y admite la indignación y el dolor sentido por el mayor éxito de quienes, desde una posición social de mayor poder histórico, toman prestadas expresiones musicales de los afroamericanos. El discurso de Polk debe entenderse desde una perspectiva histórica, en consonancia con las constantes y cíclicas apropiaciones del blues y el jazz (Baraka, 2002; Keil, 1991). Monson (2007: 312) concluye su libro sobre "sonidos de libertad" afirmando que "las prácticas raciales sistémicas en la industria musical crearon enormes diferencias en las vidas de los músicos negros y blancos, que han participado en las disputas raciales y los resentimientos crónicos que erupcionan regularmente" en el ámbito de la música afroamericana.

La intervención de Polk y el propio documental sobre el blues en East Austin terminan con una llamada a una mayor participación de la comunidad afroamericana en la reproducción de la herencia cultural del blues y el jazz en tanto géneros fundamentales de la tradición: "La conclusión es que quiero que la comunidad esté más implicada en la música y que la difundan. (…) El tipo de música que la gente negra ha creado a lo largo de los años… no dejéis que pare, no dejéis que muera. Acercadla a los jóvenes, exponedlos a ella" (Polk en McMillan y Carter, 1991). Si bien hemos apuntado la gradual emergencia de apreciados músicos negros jóvenes (5.2.), la búsqueda de conexión con los jóvenes por parte de músicos afroamericanos veteranos ilustra el deseo que haya una mayor participación de músicos negros en la escena de blues actual. Mike Milligan, que dirigía una *jam session* semanal en Maggie Mae's y comparte banda con músicos blancos, lamentó la situación de escasez y reivindicó la creación afroamericana a través de la primera persona del plural: "Sabes, lo que también me mata es… ¿cuántos tíos negros ves en la *jam* de los lunes por la noche? La mayoría de la gente que toca blues hoy en día es blanca y yo digo: '¿Qué demonios pasa con eso?' Nosotros creamos esta música. Jesús" (E.P.p.6).

A lo largo de la investigación hemos asistido a una paulatina reformulación de la discusión sobre la apropiación blanca del blues, en consonancia contextual con la controvertida

consolidación de los discursos "post-raciales" y la re-emergencia de debates sobre brutalidad policial y racismo en EE.UU. A su vez, estos procesos se enmarcan políticamente en las presidencias de Barack Obama (2009-2017) y Donald Trump (2017). Hemos observado cómo, frecuentemente, la discusión planteada por los participantes de la escena austinita va más allá de la tradicional idea de apropiación como usurpación o robo para enfatizar directamente cuestiones básicas de respeto, reconocimiento y apoyo, donde se entrelazan aspectos musicales y no-musicales. Al ser preguntado por la ubicuidad de la "raza" y de las tensiones "raciales" en EE.UU., el cantante-armonicista Birdlegg afirmó que están en un país "muy racista":

> La persona blanca más tonta de las que andan por la calle aquí mismo, ahora mismo, piensa que es más inteligente que yo. No porque lo sea, sino porque es blanco. Y ése es el modo de ser de América, la América de verdad. Básicamente, somos el pueblo conquistado así que no hacemos las leyes. No me importa cuántos presidentes negros tengamos, no estamos haciendo las malditas leyes (E.P.p.19).

Su discurso incide en la importancia del racismo en las relaciones interculturales, así como en los estereotipos y presupuestos que los blancos estadounidenses tienen sobre los negros. Así, la prevalencia del racismo está asociada al escaso reconocimiento que en su opinión reciben los músicos negros en comparación con los blancos y, sobre todo, con las resistencias de los blancos estadounidenses a reconocerles como expertos:

> Para interpretar cualquier tipo de música tienes que entregarte humildemente a la música y comprender la inteligencia de la música, [pero] los blancos no quieren admitir que somos inteligentes. Así que lo tocan de un modo mecánico pensando que lo tocan mejor que nosotros. No se trata de eso. Yo estoy agradecido por poder tocar (E.P.p.19).

Además, Birdlegg se refirió a la idea de superioridad intelectual en relación con el trato recibido por la prensa: "En la mayoría de entrevistas que he tenido, los tíos no me preguntaban nada académico, nada sobre mi perspectiva sobre el mundo, nada sobre el por qué toco blues, nada sobre mi propósito. Es como si tuviesen miedo de hacerme parecer inteligente. No me gusta eso" (*Ibíd*.).

Al confrontarle con mi propia etnicidad blanca-europea en busca de matizaciones sobre la identidad blanca, Birdlegg señaló que los públicos (blancos) europeos les "reconocen inmediatamente como expertos", mientras que "América no reconoce eso, en la mayoría de casos" (E.P.p.19). Es decir, se incorporó discursivamente a la tradición afroamericana que entiende Europa como un escenario de reconocimiento y revalorización artística. No obstante, ante la proliferación de músicos de blues blancos y el progresivo alejamiento entre el blues y la cultura afroamericana, Birdlegg siente que es necesario reafirmar y divulgar la historia y los valores afroamericanos del género, así como su conexión con su particular tradición performativa, popular y emocional. Por ello, reivindicó una mayor presencia de músicos afroamericanos en Europa, alegando que la mayoría de músicos que están "enseñando blues" en el viejo continente son estadounidenses blancos que han apropiado el blues desde una posición externa.

> No es que no sepan tocar, muchos de ellos saben. Pero son solamente las hojas del árbol, nosotros somos la raíz. Así que ya es hora de que levante mi pequeño y oscuro culo y empiece a hablar en serio. No enseño a la gente las notas, ni todas esas cosas que hay en los libros. (…) Esta música la tocaba gente que no sabía escribir. Así que tienes que volver a eso. Yo vuelvo a eso. No quiero desanimar a la gente blanca, pero quiero que entiendan que les estoy dando la verdadera "mierda" (E.P.p.19).

El discurso de Birdlegg deja claro que las críticas y el malestar afroamericano con la apropiación blanca del blues y su constitución hegemónica trascienden la discusión técnica sobre el blues y se concentran en aspectos culturales vinculados a la interpretación, actitud y mentalidad de quienes han experimentado la tradición cultural del género desde una posición interna. Entre otros elementos, la idea de modo de interpretación incluye la reivindicación de un espectáculo musical interactivo, de la llamada y respuesta y de la narración de relatos propios de la cultura afroamericana con el conocimiento práctico de su lenguaje verbal y corporal. Así, sin adoptar una posición exclusivista, el veterano cantante-armonicista desplegó un proteccionismo cultural y un esencialismo estratégico íntimamente asociado a la autenticidad, que supone una réplica a la ideología "*colorblind*" y a la histórica problemática de la apropiación blanca de la música negra.[461]

Monson (2007: 315) ha señalado que la ideología *colorblind* –aquella asentada sobre discursos que afirman no hacer distinciones de color– no solo no reconoce el tamaño de las contribuciones estéticas de los afroamericanos (mayor que su tamaño demográfico), sino que tampoco pone atención al hecho de que la industria musical "racialmente" estructurada no haya compensado a los artistas afroamericanos en proporción con su influencia cultural. Asimismo, destaca que la perspectiva *colorblind* minimiza el reconocimiento del liderazgo afroamericano en géneros musicales como el jazz y el blues (*Ibíd*.), puesto que frecuentemente reproduce discursos que inciden en la "universalidad" de una determinada expresión cultural. Junto a los testimonios críticos y reivindicativos expuestos, podemos citar otro ejemplo cotidiano que ilustra la importancia de las implicaciones "raciales" asociadas a la cultura del blues en la escena austinita. En un contexto de intensa preocupación por el encarcelamiento masivo de afroamericanos, la brutalidad policial y la re-emergencia de grupos supremacistas blancos en la esfera pública estadounidense, la cantante afroamericana Andrea Dawson expresó su frustración y enfado con los "supuestos '*bluesmen*'" de la escena que sacan provecho de la "música del hombre negro" y niegan sus luchas (*Facebook*, 10/06/2017).

Los comentarios del *post* aclaran que, aunque se refería a un músico blanco en particular, empleaba el plural para incluir a todos los que encajan en ese perfil: "Son los peores buitres carroñeros (…). Un supuesto *bluesman* negando incluso que hay una cosa llamada racismo. Lo achacan todo a lloriqueos de los negros. Han estado beneficiándose de las espaldas de mucha gente negra más mayor y fallecida. Aman la música, niegan el dolor" (*Ibíd*.). Además, criticando la ideología *colorblind* y aludiendo al privilegio de quienes pueden permitirse esa postura (*white privilege*), aclaró disgustada que se trataba de una de esas personas "que no ven color" y que se escudan en la idea de que "todos somos de una misma raza" (*Ibíd*.). El discurso de Andrea pone de manifiesto la estrecha relación entre la dimensión musical, sociocultural e histórica del blues, así como el modo en que el intento por apropiar aisladamente el componente musical sin atención o reconocimiento alguno a sus implicaciones "raciales" supone no solo una contradicción sino también una agresión a la cultura de origen. Ante la variedad de respuestas suscitadas (la mayoría de apoyo, pero también algunas críticas representativas de la ideología *colorblind*), la cantante insistió en que, "con las razas uniéndose", no le "importa quien toque,

[461] Cuando una expresión cultural (como el blues, en este caso) adquiere "el carácter de símbolo identitario para una colectividad, representa el honor y el valor de la misma y, por tanto, es percibido no como un bagaje cultural entre otros, sino como algo hasta cierto punto sagrado y en torno a lo cual esa colectividad se cierra" (Peñamarín, 2006: 154).

apoye o compre la música", pero que debe haber respeto: "No te quedes ahí de pie tocando mi música y escupiendo en nuestras caras al mismo tiempo" (*Facebook*, 10/06/2017).[462]

Por último, queremos señalar que el trabajo del músico y productor Harold McMillan con su asociación cultural Diverse Arts Culture Works (1990) también pone de manifiesto el modo en que, pese a la retórica *colorblind* asociada a la era "post-racial", la "raza" sigue siendo un factor clave en la sociedad estadounidense y en la obtención de financiación asociada a minorías étnicas. Además de señalar el escaso interés de las grandes empresas por iniciativas de asociaciones sin ánimo de lucro que no son "exclusivamente comerciales", McMillan explicó que si los patrocinadores "están buscando cuotas de mercado para su inversión de fondos y tienen una visión cerrada, que asume que si dices arte y cultura afroamericana ésa es la única comunidad a la que tratas de dirigirte, entonces la comunidad no es muy grande" (E.P.p.14). En un plano más personal, McMillan sufrió en primera persona la brutalidad policial cuando en la primavera de 2012 acudió a un hospital de Houston a recoger las pertenencias de su hermano fallecido (Malislow, 2012; Widner, 2012a). Pese a haber concertado la cita telefónicamente, McMillan vio como los guardias de seguridad y su superior le negaban la recogida de las pertenencias familiares y, al tratar de buscar soluciones, fue acusado de tener una mala actitud y de cuestionar la autoridad. Acompañados por un policía estatal de Houston, los guardias de seguridad le condujeron a un lugar sin cámaras y le tiraron al suelo alegando que se estaba resistiendo. A continuación, le llevaron a la cárcel acusado de un delito de "interferencia con las labores públicas" (Malislow, 2012).

Las declaraciones sobre Harold McMillan recogidas por *The Austin Chronicle* (Widner, 2012a) inciden en su carácter calmado y en su extraordinaria capacidad para negociar y comunicarse. Además, el presidente del "Centro por la Paz y la Justicia en Austin" (Austin Center for Peace and Justice), Rudy Williams, aludió al prolongado historial de abusos de la policía de Houston respecto a ciudadanos afroamericanos: "Soy de Houston (…) y entiendo el problema que tenemos con la mentalidad de la policía al tratar con hombres negros que son elocuentes, que conocen sus derechos y que buscan justicia. Muchas veces, solamente eso te llevará a una zona de peligro en la interacción con la policía" (*Ibíd*.). A través de *Facebook*, McMillan hizo pública la agresión sufrida y la acusación a la que debía hacer frente. Recibió el apoyo de la comunidad austinita, incluyendo ayuda económica para contratar un abogado y acudir a los tribunales. No obstante, poco antes de su segunda cita las acusaciones fueron desestimadas y quedó libre de cargos (Widner, 2012b). Señalando que "no quería jugar a la lotería de pasar un juicio en Houston", McMillan expresó su satisfacción y agradecimiento por todo el "amor recibido de Austin, Texas" (*Ibíd*.).

[462] Las faltas de respeto y agresiones a la cultura afroamericana sentidas en la escena de blues en Austin están asociadas tanto a los discursos de ciertos participantes (como en el caso expuesto), como a sus prácticas y atuendo –a las formas de auto-representación como músico de blues. En este sentido, cabe destacar las críticas a un músico blanco que, de acuerdo con diversos músicos afroamericanos (conversaciones personales no catalogadas), se viste habitualmente como si fuera un propietario de esclavos en la plantación, lo cual resulta muy controvertido y suscita asociaciones con la esclavitud, con *Jim Crow* y con la pervivencia cotidiana del racismo en EE.UU. La semejanza entre el aspecto del músico y el de un propietario de esclavos está asociada al uso de trajes blancos, joyas, sombrero y bastón, así como a la edad avanzada y al pelo cano. A ello se añade el reconocimiento de un apellido marcadamente nordeuropeo y el hecho de que ejerza de líder en su banda. Jocosamente, entre ellos los músicos afroamericanos se referían a él como "Massa" –*master* (amo), pronunciado a la manera tradicional.

6.2.2. Apropiando la negritud: atracción y fascinación por la cultura ajena

La atracción y fascinación de los blancos por la música y la cultura afroamericana tiene una larga y compleja trayectoria. La década de 1920, bautizada por Scott Fitzgerald (1931) como la era del jazz, supuso uno de los primeros puntos de inflexión en la historia de la apropiación blanca de la música negra, tanto en EE.UU. como en Europa. El escritor afroamericano Rudolph Fisher, participante del movimiento neoyorquino *Harlem Renaissance*, descubrió estupefacto que en el transcurso de cinco años los mejores cabarets de su estimado barrio afroamericano de Harlem "habían cambiado de nombre y se habían vuelto blancos" (1927: 393). Consciente de que, desde tiempo atrás, la población blanca había disfrutado del entretenimiento negro como una forma de diversión, Fisher se preguntaba si acaso su entrada física y su entrega al baile en los cabarets negros no constituía algo diferente o más duradero y profundo que una moda pasajera:

> Ahora los negros van a sus propios cabarets a ver cómo actúan los blancos. ¿Y qué vemos? Les vemos jugando a juegos de negros. Les observo en esa negritud epidémica, el Charlestón. Les miro y siento envidia. (…) Este interés en el negro es un interés activo y participativo. Es casi como si un viajero del norte observara una danza tribal africana, y luego de repente se lanzara salvajemente a ello, quedando atrapado en el oleaje de su ritmo (Fisher, 1927: 398).

Su discurso combina un declarado sentimiento de nostalgia y anhelo por lo perdido con la sorpresa y curiosidad ante la forma en que los blancos han apropiado los cabarets negros de Harlem que solía frecuentar. Incide en la importancia de tener una escena que se siente propia (asociada a categorías "raciales"), recuerda y describe los principales lugares de interacción, e insiste en la "peculiaridad" de los cabarets: "No vas al cabaret simplemente a sentarte y a esperar al entretenimiento. Te metes en la pista, te unes y contribuyes al entretenimiento" (*Ibíd*.). Enfatizando la disposición activa de los blancos que bailaban el Charlestón y otros bailes afroamericanos, Fisher otorga a la apropiación blanca un carácter enfermizo a través de la comparación con una epidemia: "Como en algunas fiebres epidémicas, hay un ataque repentino, un contagio rápido, escasa duración y una marcada tendencia a reiterarse" (*Ibíd*.: 397). Además, incide en la distancia cultural y en el exotismo asociado al interés de los blancos por la cultura afroamericana a través de una imagen que remite a la antropología y la etnomusicología; a la inmersión en una cultura ajena.

La escena de música negra en East Austin también comenzó a desarrollarse a lo largo de los años 1920 y 1930, en consonancia con la expansión nacional del mercado de los "discos de raza" (*race records*).[463] Entre los conciertos más señalados, destacan las actuaciones de Louis Armstrong en el céntrico y exclusivo hotel Driskill (12-15/10/1931), que contribuyeron a introducir la música afroamericana a un sector del público blanco (Corcoran, 2017). Uno de los asistentes fue el austinita Charles Black Jr., un estudiante universitario de primer año que más tarde jugó un papel fundamental como abogado y experto en derecho en el caso judicial *Brown vs. Board of Education of Topeka* (1954), en el que se declaró inconstitucional la segregación educativa según criterios "raciales". Décadas más tarde, el propio Black (1979: 2) insistió en la trascendencia de su primer encuentro con la música y la identidad afroamericana de Armstrong,

[463] "Discos de raza" fue el nombre empleado para designar a la producción discográfica afroamericana hasta la normalización del término rhythm & blues (propuesto por el periodista y productor musical Jerry Wexler) a finales de los años 1940 y principios de los 1950 (Cohn, 1993: 314-315).

así como en el papel formativo que jugó en el desarrollo de su mentalidad anti-racista y en su contribución al movimiento afroamericano de los derechos civiles:

> Fue el primer genio que vi. Puede que sea una parte estructural del proceso que me llevó al caso Brown. El momento de estar por primera vez en presencia y de reconocer a un genio es un momento solemne (…). Es imposible exagerar la importancia que tuvo, para un chico blanco y sureño de dieciséis años, reconocer la genialidad, por primera vez, en un negro. Literalmente nunca habíamos visto a un hombre negro en otro papel que no fuese el de sirviente. Por supuesto, había profesionales negros en Austin, como uno descubría después, pero se mantenían en los límites de la ciudad, sin duda rehuyendo la humillación (Black, 1979: 3).

Su discurso ilustra la importancia de grandes artistas como Louis Armstrong en la legitimación pública de la música y la identidad afroamericana. Confirman el estatus simbólico de ciertos músicos en tanto portavoces excepcionales y representantes populares de una comunidad discriminada. Además, el revelador reconocimiento de la genialidad en una persona afroamericana contribuye a la consideración de la música como una herramienta artística y sociocultural capaz de favorecer el diálogo intercultural y trascender el racismo, contribuyendo a nuevas relaciones sociales más respetuosas e igualitarias.

Black (1979) explica que su inesperado encuentro con la genialidad se produjo de forma casual, tras ser seducido por un cartel publicitario anunciando cuatro conciertos seguidos del "Louis Armstrong, el rey de la trompeta, y su orquesta". Ignorante del jazz pero familiarizado con los bailes en el Hotel Driskill, pagó los 75 centavos de la entrada y, durante un buen rato, escuchó el concierto junto a un "*good old boy*" del instituto.[464] En contraste con la profunda y duradera impresión causada en Black, su acompañante expresó una proclama peyorativa y racista sobre Armstrong antes de marcharse: "Después de todo, no es más que un maldito negrata" (*Ibíd.*: 4). Aquella situación de confrontación evidencia el choque entre dos identidades blancas, que podemos asociar, respectivamente, a la negrofobia y a la negrofilia: la supremacista-segregacionista hegemónica y establecida, y una emergente, igualitaria e integracionista. "A lo largo de todos estos años, he sentido que fue entonces cuando empecé a caminar hacia el caso Brown [vs. Board of Education of Topeka], al lugar al que pertenecía", señaló Black (*Ibíd*.). Además, evidenciando el desarrollo de su identidad blanca alternativa, explicó le gustaban la mayoría de negros que conocía y que amaba a varios de ellos, como el "viejo Buck Green" (un afroamericano "nacido y crecido como esclavo" que le enseñó a tocar la armónica), el *bluesman* Leadbelly y el pianista de jazz Teddy Wilson (*Ibíd*.: 2).[465]

Como hemos visto en el apartado de contextualización (4.), la recepción europea de la cultura afroamericana también atravesó un periodo de inflexión durante los años 1920 y 1930. Si bien consideramos excesivas y poco exactas las habituales menciones a la idea de invasión o epidemia, no cabe duda de que la recepción de la música afroamericana a través de artistas extranjeros, vistos como auténticos y exóticos, supuso una importante novedad que afectó decisivamente a distintas disciplinas artísticas y que generó una amplia muestra de discursos "raciales" sobre negritud y cultura. En el ámbito de la literatura existencialista podemos

[464] En el sur de EE.UU., "*Good old boy*" ("típico buen chico") es un término empleado para designar a una persona de identidad blanca normativa-hegemónica y generalmente racista.

[465] La asociación de Black con Buck supone otro ejemplo del tradicional diálogo intercultural entre jóvenes blancos y veteranos músicos negros. Entre los diversos afroamericanos a los que quiere, Black (1979) atribuye a Louis Armstrong una genialidad única y distintiva, que aparece asociada al poder de su interpretación musical y a su actitud corporal.

referirnos a *La Náusea* (Jean-Paul Sartre, 1938), cuyo desconcertado protagonista siente una intensa fascinación por la música afroamericana y por las manifestaciones artísticas negras. Consciente de la pronunciada distancia cultural e identitaria que le separa de la cantante negra y los habilidosos instrumentistas que escucha en la grabación discográfica, el angustiado aristócrata Roquentin encuentra inspiración en esta música, por la que siente una profunda e intensa admiración:

> Ahora está el canto en el saxofón. Y me avergüenzo. Acaba de nacer un pequeño padecimiento glorioso, un padecimiento ejemplar. Cuatro notas de saxofón. Van y vienen como si dijeran: "Hay que hacer como nosotros, padecer con ritmo". ¡Bueno, sí! Naturalmente, bien quisiera padecer de este modo, con ritmo, sin complacencia, sin piedad para mí mismo, con árida pureza (Sartre, 2008: 283).

Roquentin se siente interpelado y conmocionado ante una especie de expresión superior, más viva en su sufrimiento, hasta el punto de que siente vergüenza de sí mismo "y por todo lo que existe en su presencia" (*Ibíd*.: 284).



Josephine Baker (París, 1925)

En el ámbito musical destaca, sobre todo, la artista afroamericana Josephine Baker, cuya exitosa trayectoria en Europa (especialmente en Francia) revela con particular intensidad el modo en que la recepción de la música negra y la construcción de autenticidad en torno a ella estuvo asociada al exotismo, a lo salvaje y lo primitivo. Además, en su caso observamos un fuerte énfasis en cuestiones sobre feminidad, sexualidad y corporalidad. La crónica positiva de su debut en el Teatro Gran Metropolitano de Madrid (S.f., 1930a) nos permite apreciar la animalidad adscrita a Baker y también el reconocimiento de su sofisticación artística y estilización estética. Como ejemplo del primer aspecto, destaca la comparación de su baile con las formas atribuidas a animales salvajes: "la bailarina luce su elasticidad de tigre y sus ondulaciones de serpiente" (*Ibíd*.). Su combinación con el segundo aspecto señalado resulta reveladora porque expone la aparente contradicción que supone considerar su espectáculo musical como "salvaje" y, al mismo tiempo, diferenciarlo de lo "verdaderamente salvaje":

> El número consiste en una danza salvaje. Josefina Baker no baila al son del tam-tam, como los salvajes, porque esto sería anodino y carecería de interés; baila como nosotros nos imaginamos que deben de bailar los salvajes: con saltos enérgicos, contorsiones violentas y una mímica en absoluto distinta a todo lo visto y aún a todo lo imaginado. Pronto el público advierte que lo que se le ofrece es lo estrambótico, pero vestido con elegancia, con "élan", con arte, en suma.
>
> (….) No fue la Baker lo que se esperaba, porque había quien esperaba una aparición celestial de color de ébano, y lo que apareció fue un verdadero demonio de color no muy obscuro, pero fragante de gracia, de intención y de una rara feminidad (S.f., 1930a).

El discurso periodístico trata de equilibrar el énfasis en lo primitivo y salvaje (generalmente identificados con África) con el contrapeso de la sofisticación y la elegancia (generalmente identificados con Europa). Incide en que el público del evento no asiste a un espectáculo "puramente" salvaje –lo cual "carecería de interés" para ellos– sino a uno en que la idea romantizada de lo salvaje está mediada por el imaginario y el sistema de sentido de los

receptores españoles (generalmente blancos y de clase alta): "baila como nosotros nos imaginamos que deben de bailar los salvajes".[466]

Esta negociación discursiva es necesaria, desde la perspectiva del enunciador, porque Josephine Baker, la llamada "diosa de ébano," "incumplió" las expectativas de quienes esperaban un encuentro mágico con una mujer de piel oscura. Pero no se preocupen, indica a los lectores y potenciales asistentes, estamos ante "un verdadero demonio de color no muy obscuro" y de "una rara feminidad" que no les dejará indiferentes. Es decir, que pese a no cumplir las expectativas más primitivistas, el público podrá disfrutar de un espectáculo musical femenino sensual, exótico y salvaje. Así, el particular atractivo y la autenticidad artística de Josephine Baker es situada en un terreno ambiguo de deseo ambivalente, que podemos asociar a una idea de "modernismo primitivista". Por último, al introducir el protagonismo de Baker en la popularización del charlestón –en esa "perturbación de la civilización" (S.f., 1930a)–, el autor revela definitivamente su discurso racista en la construcción de autenticidad sobre la negritud, si bien su objetivo es ensalzar a la artista: "[La interpretación que Baker hace del charlestón] sería un verdadero baile de negros, de negros *de verdad* –aunque la Baker no deje de serlo– si no fuera porque lo presenta estilizado, elegante, sin un punto de grosería" (*Ibíd*., énfasis nuestro). Es decir, que aunque no pueda negar la negritud de Josephine Baker, lo auténticamente negro en su discurso está reservado a la "grosería", a la falta de educación y modales. Por tanto, ser educada o elegante y adquirir formación en disciplinas artísticas codificadas como europeas o blancas (por ejemplo, el ballet) supone alejarse de esta particular idea de la autenticidad.[467]

6.2.2.1. Identidades blancas alternativas: hípsters, "purismo" y discursos "raciales" en la recepción de la música afroamericana en España

Los procesos de apropiación externa de la música afroamericana alcanzaron una nueva dimensión durante el periodo de posguerra de la Segunda Guerra Mundial con la emergencia de la subcultura *hípster* en EE.UU. En un famoso texto, el escritor Norman Mailer (1957) definió al *hípster* como un "existencialista americano" y un "negro blanco", cuya identidad alternativa y rebelde estaba marcada por el diálogo intercultural con la música, la cultura y el estilo de vida afroamericano, tal y como eran percibidos y romantizados desde su perspectiva. Ante la posibilidad de muerte instantánea por guerra atómica o de muerte lenta por conformidad con lo establecido, el *hípster* acepta los "términos de la muerte", vive con ella como "peligro inmediato" y se divorcia de la sociedad para "existir sin raíces" e iniciar un "viaje desconocido hacia los imperativos rebeldes del yo" (*Ibíd*.: 277). En ese proceso, necesita recurrir a elementos extraños a su identidad normativa heredada y, por ello, "absorbe los impulsos existencialistas del negro", elementos del otro que apropia para su desarrollo: "A efectos prácticos puede ser considerado un *white Negro*", un "negro blanco".

[466] Hay que considerar las limitaciones económicas y de clase para acudir a este tipo de espectáculos. El anuncio en *ABC* (16/02/1930, p.54) indica que los precios oscilaban entre 3 y 15 pesetas.

[467] Como idea a desarrollar, cabe destacar el entrelazamiento entre el componente de liberación que presenta su éxito artístico como mujer afroamericana en Europa y el de explotación, inherente en cierta medida a la industria del espectáculo y a la celebración de sus actuaciones de baile. Sería interesante contrastar su caso con el de ciertas *celebrities* actuales como Beyoncé y Rihanna, que han declarado verbal y artísticamente su admiración por Baker. Además, representaciones musicales-audiovisuales de gran éxito, como "Anaconda" (Nicki Minaj, 2014), muestran la permanencia de la asociación primitiva de la negritud con la selva, lo salvaje y la sexualidad femenina.

Uno de los ejemplos más célebres e interesantes de "negros blancos" en la historia del blues y del jazz es el del clarinetista y saxofonista de Chicago "Mezz" Mezzrow (1899-1972), cuya temprana autobiografía *Really The Blues* (Mezzrow y Wolfe, 1999 [1946]) constituye un texto de referencia en el estudio de las relaciones interculturales en torno a la música afroamericana (Wald, 2000: 53-81; Alonso Recarte, 2012: 154-163). Partiendo de un contexto de apropiación de clase media blanca y judía, de padres inmigrantes de origen ruso, Mezzrow "descubrió" el blues cuando tenía 16 años, mientras se encontraba en el Reformatorio de Pontiac, Michigan, donde descubrió la imposición legal de *Jim Crow* y donde también tuvo su primera experiencia con una banda mixta, "con negros y blancos lado a lado" (Mezzrow y Wolfe, 1999: 4). Asociando lo blanco-judío con el comercialismo "no auténtico", renegó de su origen étnico o "racial". Quiso ser y se pensó a sí mismo como un músico negro –un *insider* que había traspasado la barrera "racial" impuesta mediante la dedicación a la música afroamericana, la socialización con músicos negros y el uso de un lenguaje coloquial con acento afroamericano. Así, Mezzrow se incorporó a una tradición dinámica de apropiación blanca con una declarada negrofilia, que Wolfe describió como una "obsesiva curiosidad cultural y estética por el negro" (Mezzrow y Wolfe, 1999: 400). Finalmente, llegó a proporcionar una de las representaciones más marcadas y extremas del "negro blanco" o del "negro voluntario" (Wald, 2000) en tanto sujeto transgresor de identidad decididamente híbrida.[468]

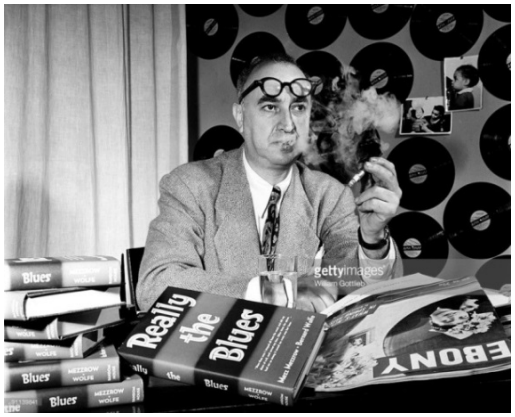
Musicalmente, Mezzrow rechazó fervientemente las imitaciones blancas (sobre todo el swing y el jazz sinfónico asociado a blancos y judíos) y reivindicó la autenticidad de la cultura y la música negra, particularmente de la tradición de Nueva Orleans (también desarrollada en Chicago): "Éramos los que manteníamos la fe, los puristas, los tipos que seguíamos con ello. Los otros estaban ahí por hacer dinero, no por la música" (Mezzrow y Wolfe, 1999: 139). En consonancia con su apropiación "purista" de la música negra y su compromiso reivindicativo con los afroamericanos, Mezzrow desarrolló una íntima amistad con el influyente crítico francés Hugues Panassié (Hot Club de Francia). Entre 1938 y 1939, Panassié se instaló en la casa Mezzrow en Harlem y, junto a él, produjo cuatro sesiones de grabación discográfica con destacados músicos de jazz afroamericanos como Tommy Ladnier, James P. Johnson y Sidney Bechet, entre otros (*Ibíd*.: 361-370). Precisamente por su colaboración con Panassie, durante una de sus estancias en la cárcel Mezzrow recibió cartas de apoyo de jóvenes aficionados al jazz "auténtico", especialmente de países europeos como Francia y Suiza:

> Sabía que su reverencia hacia mí era exagerada, pero apreciaba sus gestos de amistad. Empecé a hacerme una idea de la fraternidad del jazz *hot* como una especie de red global (…), en la que había un lugar para mí, un lugar satisfactorio donde poder tocar y estar en contacto con un grupo de tipos habituales, tíos que hablaban mi idioma. Después de todo, me sentía bien (Mezzrow y Wolfe, 1999: 330).

Así, desde su posición marginal como preso, Mezzrow desarrolló un sentimiento de pertenencia transatlántico con los participantes de la escena europea de jazz que defendían un tipo de autenticidad tradicional. Más tarde, formó parte del primer Festival de Jazz de Niza (1948),

[468] Durante una estancia en la cárcel de Rikers Island (Nueva York), Mezzrow solicitó con éxito ser trasladado de la sección de blancos a la de negros, ya que se reconocía como negro, tenía amigos ahí y podría evitarse problemas: "Soy de color, aunque no lo parezca, y no creo que me vaya a ir bien en los bloques para blancos" (Mezzrow y Wolfe, 1999: 304-305). Wolfe (*Ibíd*.: 389) explica que, aunque Mezzrow no fue el único caso de "negrificación" –el único blanco en introducirse en el "mundo negro", casarse con una mujer negra y tener un hijo con ella–, su inmersión en el gueto le llevó al extremo de "creer que se había vuelto, realmente, físicamente, negro".

terminó mudándose a París y actuó en Barcelona en 1951 y 1958 (P.C.S., 1951; Solius, 1958). Recibido como un experto conocedor del jazz y el blues, Mezzrow fue el único líder de banda blanco en ser programado en los conciertos internacionales del Hot Club de Barcelona durante los años 1950. Fue elogiado por su música y por su singular biografía, muestra de su extraordinaria interacción con los negros en tanto fuente de conocimiento y placer "auténtico".[469]



Mezz Mezzrow, el *white negro* por excelencia

Uno de los aspectos más problemáticos de la apropiación blanca de la música negra, expuesto en la carrera de Mezz Mezzrow, se encuentra en el curso potencialmente paradójico de los procesos de construcción de autenticidad realizados desde el exterior de la cultura de origen. Consideremos la recepción de su obra en relación a la del saxofonista y clarinetista afroamericano Sidney Bechet (1897-1959). A principios de los años 1950, tras una complicada trayectoria tocando en Francia, Bechet alcanzó un reconocimiento sin precedentes en la escena nacional de jazz y en la esfera cultural *mainstream* (Fry, 2014: 236-247). No obstante, a medida que adquiría mayor popularidad a través de su asociación con el crítico y productor Charles Delaunay (representante de la facción "modernista" de la escena) y a la exitosa interpretación de composiciones "afrancesadas" (como "Les Oignons" o "Mon Homme"), también aumentaban las críticas negativas de Hugues Panassié, líder del sector "purista" que previamente había ensalzado su obra (Fry, 2014: 248-253).

En aproximadamente 10 años, Panassié pasó del descubrimiento y la grabación discográfica de Bechet en Chicago a través de la mediación de Mezzrow, a anteponer la autenticidad del "negro blanco" sobre la del músico negro de Nueva Orleans. Mezzrow, el judío que quiso construir su identidad como "negro", vio cómo su apego constante al canon establecido de Nueva Orleans le condujo a una valoración mayor que la del músico negro nativo, ya que –desde la perspectiva de Panassié– su relativa renovación estilística en Europa fue asociada a un alejamiento de la tradición afroamericana. En este caso, Panassié rompió con la identificación de autenticidad y "raza" negra para afianzar un "purismo" definido por su comprensión relativamente estática del jazz tradicional. Por su parte, Mezzrow vino a representar aquello que criticaba en su biografía; el papel del blanco judío que, apropiando una tradición externa como la afroamericana, llegaba a eclipsar a los "verdaderos artistas" que tanto admiraba y emulaba. Independientemente de la identidad "racial" escogida –construida como proyecto personal–, la identidad familiar y culturalmente heredada persiste y, por ello, la asociación de Mezzrow con un ideal de "autenticidad" de la música negra tiende a resultar, al

[469] Presentado por el Hot Club de Barcelona y el Club Cobalto 49, Mezzrow debutó en Barcelona con una formación "racialmente" integrada (17-18/12/1951) (P.C.S., 1951). La publicación periodística *Club de Ritmo* (Hot Club de Granollers) presentó a Mezzrow mediante un relato biográfíco que incide en la cuestión "racial": "Quien diese hoy una vuelta por las calles de Harlem, el barrio negro de Nueva York, y dijese que es Mezz Mezzrow, paralizaría la circulación, porque todos los vecinos saldrían de sus casas para decir unas palabras de afecto a Mezz, el blanco que ama a los negros, el blanco que sabe interpretar la música negra" (Vancells Fina en P.C.S., 1951). Idealizándolo desde la distancia, el autor vincula a Mezzrow con la calle, la delincuencia juvenil, la cultura afroamericana y el tráfico de marihuana.

menos, extraña, chocante y difícilmente creíble en términos de imagen personal y representación visual.

Las connotaciones negativas asociadas a lo europeo y lo francés en el contexto de la música afroamericana también se encuentran en el discurso periodístico en torno a los conciertos de Sidney Bechet y Louis Armstrong en Barcelona en 1955. Consideremos los textos de Xavier Montsalvatge (1955a) y Manuel R. de Llauder (1955) en la revista *Destino* y en el diario *El Noticiero Universal*, respectivamente. El primer crítico afirmó el esperado éxito de Bechet. Lo presentó como "uno de los más ilustres cultivadores del estilo de Nueva Orleans, que en el 'jazz' equivale al hondo del cante gitano" (Monsalvatge, 1955a), y destacó la enérgica y apasionada reacción del público asistente: "El público, pues, acudió al Price para alcanzar el paroxismo al primer toque de saxofón del célebre negro. Y así fue. Hubo pitos, aplausos y alaridos de entusiasmo sistemático" (*Ibíd*.). No obstante, la satisfacción del autor quedó incompleta porque Bechet y su música eran más sofisticados de lo esperado y deseado según su idea primitivista y esencialista de la negritud:

> Es posible que los exégetas del "jazz" sigan siendo incondicionales de Sidney Bechet, pero yo creo que lo que escuchamos en el Price fue a un viejo y famoso artista totalmente sofisticado, casi desvanecido su carácter racial seguramente por una larga permanencia en Europa. Sólo en algún momento, cuando su saxo volteaba en torno al micrófono para dar mayor palpitación desgarrada a los acentos del 'blues', teníamos la sensación de que la interpretación perfecta, civilizadísima, respondía esencialmente a un impulso primitivo y oscuro (Montsalvatge, 1955a: 39).

El discurso reproduce la tradicional oposición entre la sofisticación asociada a Europa y el primitivismo, la impulsividad y el oscurantismo atribuidos a la música afroamericana en tanto cultura ajena y exótica. Además, se entiende que la presencia prolongada de un músico afroamericano en Europa puede hacer "desvanecer" su "carácter racial" al contaminar su identidad y la "pureza" de su expresión. Frente a la alabada expresividad del blues, el autor criticó la interpretación de canciones "en las que el calor del 'swing' fue mínimo y terriblemente saturado de europeísmo", afirmando que la "causa principal" se debió al quinteto francés de André Reweliotty, que no estaba a la altura de Bechet. La negritud y la "raza" juegan un papel fundamental en la diferencia establecida entre los intérpretes y aparecen asociadas a un tipo de experiencia delirante y extraordinaria, vinculada a la entrega sensorial a la música:

> No veo posibilidad de dar un auténtico "New Orleans" con un negro y cinco franceses. Es muy posible que Sidney Bechet, acompañado por músicos de su casta, se habría transfigurado y todos nos habríamos entregado al delirio de la improvisación, y un servidor habría lanzado al aire el sombrero y la americana, poseído, como los demás, por el frenesí del ritmo (Montsalvatge, 1955a: 39).

Con este final agridulce, el periodista compartió su insatisfacción y su anhelo de disfrutar de un espectáculo musical plenamente "auténtico", es decir, con un grupo de músicos negros (no un afroamericano y cinco franceses). En ese escenario hipotético, entiende, sí hubiese podido entregarse a la experiencia delirante y salvaje de la improvisación y el ritmo de la música negra.

En el caso de Louis Armstrong, de Llauder (1955) mostró un énfasis similar en la "raza" de los instrumentistas, si bien la presencia de un "único blanco" no afectaba la "unidad típica de conjunción interpretativa". Destacó también la interpretación que el cantante-trompetista hizo de "los 'blues', que matiza de un modo exquisito y conmovedor", y calificó la inclusión de "la dulzona melodía 'La vie en rose'" (Edith Piaf) como un "error lamentable", señalando que "el

'rey del jazz' debe desterrar[la] de su repertorio y que motivó algunas protestas merecidas" entre el público (*Ibíd.*). Como en la crítica citada previamente sobre Louis Armstrong (Montsalvatge, 1995b), la expectativa estereotipada y reduccionista del concierto entremezcla conservadurismo musical y esencialismo "racial" al identificar la negritud afroamericana con una idea más cerrada y restrictiva que la de los líderes musicales de la propia cultura de origen.[470] La interpretación de "La vie en rose" constituye un cambio indeseado, una decepción para el periodista (y para el grupo en el que se incluye), y el tono imperativo revela el deseo de dictar al músico idolatrado los límites de su eclecticismo, e incluso de su "autenticidad racial". Es decir, que el autor "purista" se cree con el derecho de exigir y no quiere que las decisiones de Louis Armstrong interfieran en su expectativa idealizada del "Rey del Jazz".

Ambos textos (Montsalvatge, 1955a, Llauder, 1955) coinciden en que, pese al gran éxito de Sidney Bechet y Louis Armstrong, referentes nativos del jazz y el blues de Nueva Orleans, ninguno de ellos alcanzó el clamor causado por el multi-instrumentista y cantante afroamericano Lionel Hampton tanto en Barcelona (1955, 1956) como en Madrid (1956). Así, en contraste con los discursos periodísticos relativos a Bechet y Armstrong, la crónica del primer concierto de Hampton en Madrid, publicada en el periódico *ABC* (Fernández-Cid, 1956: 57), transmite un entusiasmo enfático e incuestionable, digno de una experiencia total:

> El espectáculo es alucinante. Al borde, a veces, de la demencia, lindando con lo histérico y lo epiléptico, cerca del salvajismo primitivo y el desenfreno que salta las reglas sonoras… pero extraordinario, lleno de fuerza, de atractivo, de seducción rítmica, de riqueza instrumental, de color y personalidad. (...)
>
> Y el palomar del Carlos III, en [el] que se apretaban juveniles filas de admiradores, parecía que iba a derrumbarse de un momento a otro, que de él podían aterrizar en el patio de butacas los exaltados que con los brazos unidos en el aire, con gesto de boxeadores en triunfo, festejaban así el de su ídolo (Fernández-Cid, 1956: 57).

La asistencia a una actuación de Hampton es representada como una experiencia física y sensorial prácticamente extrema, marcada por una recepción fuertemente "racializada". A través de su interpretación, la música afroamericana aparece asociada a la alucinación, la locura, la enfermedad, el "salvajismo primitivo" y la transgresión musical. Lo extraño y lo patológico se combinan con calificativos sobre su fortaleza, belleza, riqueza y carácter seductor. Por su parte, las descripciones del comportamiento del público desinhibido remiten a episodios de trance e histeria.

Sin duda, la dimensión espectacular de la interpretación colectiva resultó clave en la recepción del público y en la diferente valoración periodística de los artistas afroamericanos. Las actuaciones de Lionel Hampton y su orquesta eran "espectáculos multitudinarios que integraban elementos del swing, el boogie-boogie y los ritmos caribeños, y combinaban la entrega física de los intérpretes, los grandes espacios, el baile y el entretenimiento visual" (Iglesias, 2010a: 406). La descripción del cineasta y escritor Julio Coll (1971), cuya obra cinematográfica resulta fundamental para entender la penetración del jazz en el cine español, también resulta reveladora del tipo de recepción:

[470] Como señala Lipsitz (2006: 121), este tipo de romanticismo blanco sobre negro "imagina un arte inmune a consideraciones comerciales", por lo que la incorporación de un popular éxito europeo rechina.

> [Lionel Hampton] es un músico que triunfa por excitación. Empieza normal; suda, se balancea endiabladamente, lanza gritos guturales, reclamando del espectador su participación colectiva en los números, tratando de alborotar la sala con sus gritos. Su instinto para entender la psicología de masas representa un importante papel. Nunca se conformará con los blandos aplausos destinados a premiar una buena o regular actuación musical. Reclama la ovación de una forma tiránica (Coll, 1971: 186).

Su discurso incide en el éxtasis de los conciertos de Hampton y en su capacidad para seducir al público y demandar artísticamente una respuesta activa. Se refiere al nivel de exigencia del artista y destaca su dominio de la "psicología de masas" en el ámbito de la música afroamericana. Desde la perspectiva del diálogo intercultural, los discursos sobre Hampton presentan la novedad de no objetar nada relativo a la representación de la negritud y a la experiencia esperada y deseada. Al contrario, el estilo festivo y dinámico de Hampton fue recibido con una satisfacción unánime y enfervorecida, íntimamente vinculada a los presupuestos, deseos y fantasías en torno a la cultura afroamericana en tanto ajena, exótica y salvaje (si bien moderna por su identificación con la cultura popular estadounidense). Frente a la idea del aburrido orden cotidiano, el espectáculo musical aparece como el espacio-tiempo del placer, la liberación y la transgresión, donde lo salvaje, lo enfermizo y lo supuestamente irracional se combinan con lo seductor –con la fascinante posibilidad de deshinibirse y de experimentar gratamente lo desconocido.

El pianista ciego Tete Montoliu (1933-1997), principal referente del jazz en España y apreciado colaborador de Lionel Hampton,[471] fue uno de los músicos que más abiertamente expresó su amor y defensa por la negritud y la cultura afroamericana. De hecho, el cineasta Julio Coll (1971: 159) destacó que la "frase predilecta de Tete Montoliu era: 'me gustaría haber nacido negro'". Por su parte, el célebre ayudante de dirección cinematográfica Perico Vidal, asociado a los Hot Clubs de Barcelona y Madrid, explicó que tanto Tete como él se sentían negros: "Tete era negro en lo más profundo, y lo fue hasta el final. Yo me sentía negro porque me gustaban con locura la música negra y las mujeres negras, especialmente las bailarinas" (Ordoñez, 2015: 33).[472] Mientras que en el caso de Montoliu la negritud está asociada a la apropiación de un músico de jazz interesado en la historia "racial" de la música afroamericana, en el Vidal está asociada a la pasión por la música y las bailarinas afroamericanas –lo cual apunta hacia una importante dimensión afectiva y erótica-sexual. En su discurso autobiográfico, el propio Montoliu incidió en la atracción y fascinación sentida desde pequeño tanto por los

[471] Montoliu colaboró con Hampton en *jam sessions* y conciertos, así como en el citado disco *Jazz Flamenco* (1956). En su autobiografía explica que las buenas palabras de Hampton hacia él supusieron un punto de inflexión en su carrera; simbolizaban un proceso de autentificación por parte de un referente de la cultura afroamericana: "Hampton me presentó como el mejor pianista de Europa. (…) Lo más divertido fue la reacción de la gente, y de los miembros del Hot Club en particular: hasta ese día yo era un pianista de ideas equivocadas, un intelectualoide al que le gustaba el jazz moderno. A partir de ese día, y de que salió en los diarios que Hampton decía que yo era el mejor pianista de Europa, Alfredo Papo se hizo amigo mío y en el Hot Club comenzaron a presumir de mí. (…) En una noche pasé de la nada al estrellato" (Jurado, 2005: 122-124).

[472] Contextualicemos el testimonio de Perico Vidal: "Volvemos a los primeros cincuenta, en esa época en la que yo, fundamentalmente, bailaba y bebía y ligaba y estaba loco por la música y el cine, pero como espectador. En aquella época yo quería ser negro. Mejor dicho: me sentía negro. Me pasaba como a Tete Montoliu, que hablaba del bajista de su banda, un holandés, muy bueno, y me decía: 'Sí, es bueno, pero se nota que es blanco porque está tocando y a ratos se aburre'. A Tete yo le hacía siempre el mismo chiste: 'Como eres ciego, no te das cuenta de que no eres negro'. Y él contestaba: 'Pues me miro en el espejo y me veo negro'" (Ordoñez, 2015: 33).

músicos negros como por la negritud en sí misma. Consideremos su narración sobre su encuentro a los 13 años con el músico afroamericano George Johnson:

> Sería a finales de 1946 cuando Johnson, un oscuro saxofonista negro norteamericano, llegó a Barcelona para tocar en una sala de fiestas que se llamaba Lamoga en la plaza de Calvo Sotelo. (…) Recuerdo que me enteré porque mi madre me dijo que habían anunciado a "unos negros" en el Lamoga. Eso de ser negro era muy importante porque, en una época en la que la emigración era prácticamente inexistente, muchos eran músicos y eran mucho mejores que los de aquí. Cuando íbamos con mi madre por la calle y veíamos un negro, siempre le parábamos para preguntarle qué instrumento tocaba, pero nunca encontramos ningún músico. Mi atracción por los negros era tal, que hasta iba a limpiarme los zapatos al bar Edén de la calle Nou de la Rambla porque el limpiabotas era negro. No cantaba ni bailaba como los limpiabotas que salían en las películas de Fred Astaire, pero para mí con ser negro ya bastaba (Jurado, 2005: 70).

El discurso afirma la importancia otorgada a la "raza" en el contexto de la escena musical, donde los negros son identificados como diferentes y asociados a una mayor habilidad o nivel. Al mismo tiempo, revela la distorsionada expectativa de pensar que todos los ciudadanos negros debían ser músicos. Nacido en una familia de músicos, la relación inicial de Tete con la negritud está principalmente mediada por los discos y el cine estadounidense –por las representaciones culturales difundidas por la industria musical y audiovisual. No obstante, la ruptura de los presupuestos formados sobre los negros a través de la interacción cara a cara no deviene en frustración (como en las críticas señaladas en los ejemplos anteriores), sino en la descripción de la negritud como un valor positivo en sí mismo. A pesar de la evidente distancia de clase y la constatación de roles tradicionales, la interacción de Tete con el limpiabotas revela su búsqueda activa y todavía ingenuo deseo de encuentro intercultural con los negros.

El ejemplo de Tete Montoliu también nos permite fijar otro tipo de asociaciones de sentido realizadas sobre la negritud en el ámbito musical y sociocultural. Consideremos su reflexión sobre la orquesta de Jaime Camino y su encuentro con la cantante cubana Pilar Morales, con la que formaría pareja musical y sentimental:

> Jaime Camino era un gallego emprendedor que rápidamente se dio cuenta de que una orquesta que tocaba eminentemente latino vendía más si tenía algún músico negro. Así que se dedicó a importar músicos negros para su orquesta, y uno de los que se trajo de Cuba fue la cantante Pilar Morales. La conocí por casualidad una noche en que fui a buscar a mi padre al Alcázar, y me enamoré perdidamente (Jurado, 2005: 70).

El comentario sobre la decisión empresarial de contratar a músicos negros extranjeros para tener más éxito y ventas contribuye a una práctica y un discurso que han sido aplicados tanto en las orquestas "latinas" como en el blues y el jazz. Apunta hacia la apreciación, fascinación y erotización de lo negro, que es percibido como placenteramente exótico y auténtico y que, como tal, es capaz de generar mayores ingresos económicos en este tipo de circunstancias. Por otra parte, la relación entre Montoliu y Pilar Molares ("dos años mayor que Tete, de raza negra y nacionalidad cubana", Jurado, 2005: 113) en el contexto sociopolítico del Franquismo reveló el modo en que, pese a la apreciación artística de la música negra por una parte de la sociedad, la frontera "racial" y el racismo se perciben más claramente en situaciones de mayor interacción con los otros:

> Nadie estaba de acuerdo. Todo el mundo me aconsejó que no me casara. Mi padre se mantenía al margen y prefería no opinar, mi madre fue la única que se mostró comprensiva y con más sentido del humor, aunque siempre distante. Yo nunca doy consejos porque nunca los he aceptado y esa vez menos, así que, como todo el mundo me

> aconsejaba que no me casara, me casé y por narices. Los amigos y familiares empezaban hablando de la diferencia cultural y de educación, pero rápidamente entraban en lo de la raza y el color, hasta llegaron a decirme que los negros olían mal. Y entonces habían tocado piedra, porque yo no estaba dispuesto a que me tocaran a los negros. Yo me consideraba un defensor de los derechos de los negros y no podía soportar el racismo escondido. En Barcelona nadie era racista, pero que yo me casara con una negra era un escándalo. Una vez más me lié la manta a la cabeza dispuesto a hacer lo que nadie hacía. Después de la boda todo el mundo la trató muy bien y los que aconsejaban que no me casara por cuestiones de raza o color se tragaron lo que habían dicho, y todo el mundo se olvidó aparentemente de la cuestión (Jurado, 2005: 113).

El discurso de Montoliu incide en la prácticamente unánime oposición sentida frente a la idea de su matrimonio con Morales. Apunta muy claramente hacia la lucha por mantener los límites "raciales", así como a la afirmación de barreras culturales y a la reproducción de estereotipos racistas. Frente a ello, el protagonista describe su determinación, independencia y rebeldía, y se erige en defensor de los negros y de sus derechos. Así, comprobamos la asociación lógica, pero no siempre presente, entre la apreciación artística de la música afroamericana y la defensa o "alianza" con los otros en torno a aspectos sociales o políticos. Siendo ciego de nacimiento, la visión negrófila de Tete es opuesta a la perspectiva ciega al color. Además de criticar el falso progresismo, su tono demuestra orgullo y satisfacción por contrariar justamente una norma "racial" –por situarse en la vanguardia y contribuir a una idea de progreso o evolución social e intercultural que también defendió en el plano musical.[473]



La cantante cubana Pilar Morales y el pianista catalán Tete Montoliu
(Barcelona, 1956; fotógrafo desconocido)

6.2.2.2. Negrofilia, discursos ciegos y negritud musical en el encuentro intercultural y la promoción del blues "auténtico"

El cantante y multi-instrumentista Paul Oscher (Nueva York, 1950), integrado en la escena de blues en Austin, es uno de los músicos entrevistados (E.P.p.20) que mayor interés suscitan desde la perspectiva del diálogo intercultural. De un modo similar a otros músicos de referencia en la tradición de identidades blancas alternativas, Oscher fue aceptado y tutelado por parte de músicos negros –de los auténticos expertos– y esa experiencia intercultural o inter-"racial" ha contribuido decisivamente a su carrera y a los discursos sobre él. En su caso, la

[473] Nos referimos a la defensa modernista del bebop realizada por Tete Montoliu tanto a nivel instrumental como en artículos en la revista *Ritmo y Melodía* (Montoliu, 1950a, 1950b).

particular experiencia de distinción intercultural y musical proviene de su colaboración con el *bluesman* Muddy Waters, ya que en 1967 Oscher se convirtió en el primer armonicista blanco de una banda de blues (negra) como la del célebre cantante-guitarrista de Mississippi. Durante cuatro años, Oscher pudo desarrollarse como músico y persona en el entorno de un grupo musical afroamericano. Vivió en la casa de Muddy Waters, compartiendo el sótano con el pianista Otis Spann, y logró formar parte del grupo socio-musical de sus héroes negros, desarrollando un decisivo sentido de la diferencia frente a la identidad blanca normativa y proporcionando, al mismo tiempo, un modelo para otros músicos en formación. Su proceso de ennegrecimiento cultural empezó años antes y puede organizarse a partir de tres encuentros decisivos: con el músico afroamericano Jimmie Johnson; con la escena de clubs negros; y, finalmente, con la banda de Muddy Waters.

El primero tuvo lugar cuando, siendo adolescente, Oscher recibió como regalo de su tío una armónica. Mientras trataba de aprender melodías populares en el supermercado del barrio donde trabajaba, un compañero negro se la pidió para tocar, dejándole impresionado con su sonido e interpretación musical.[474] Su interacción dialógica con el veterano músico Jimmie Johnson supuso su primer encuentro transcendental con la música negra en el barrio de Brooklyn: "me enseñó muchas cosas pero, sobre todo, me dijo a quién escuchar. Así que durante tres años no hice otra cosa que escuchar a Little Walter y a todos aquellos grandes músicos" (E.P.p.20). Es decir, que el diálogo intercultural cara a cara condujo a una profundización en la apropiación musical del blues a través de la mediación tecnológica y la escucha de discos, de nuevo vistos como herramientas de aprendizaje. Poco después, Oscher colaboró con el cantante-guitarrista afroamericano Little Jimmie Mae, que le introdujo en otros clubs negros de la escena neoyorquina. Estos descubrimientos y gustos culturales marcaban un claro contraste respecto a la cultura y la identidad asociada a sus padres: "De donde yo vengo es muy distinto porque mis padres escuchaban basura. (…) A mi padre no le gustaba nada el rock 'n' roll, odiaba esa música. A mí me gustaba" (E.P.p.20).

El segundo encuentro intercultural trascendental tuvo lugar en 1965, cuando Oscher tenía 15 años. Al pasar por enfrente de un "club negro" mientras tocaba la armónica, fue invitado a entrar a tocar para el público y descubrió así un nuevo y atractivo mundo que, recuerda, era similar al representado en el estudio *Urban Blues* (Keil, 1991 [1966]) (E.P.p.20):

> Miré hacia dentro del club; todos los tíos se parecían a Ike Turner con sus peinados procesados y las mujeres se parecían a The Supremes, preciosas. Y [había] *Cadillacs* a la puerta. Ya sabes, todo el mundo vestía muy *cool*. (…) Así que toqué y a la gente le gustó mucho. Cuando terminé el MC le dijo a la gente: "¡Eh, vamos, dadle un gran aplauso a pequeño *soul brother* de ojos azules!" El sitio se volvió loco. Yo era el único chico blanco allí, un niño de 15. Ellos fueron muy entusiastas y yo estaba muy contento. Y realmente me gustó la gente porque me gustaba la música. Me gustaba todo sobre aquello, ya sabes.
>
> Bajé del escenario y, de camino al baño, vi a una bailarina de pie justo a la puerta. Se está poniendo las pezoneras en las tetas, ya sabes. Y una teta estaba desnuda. Lleva una larga peluca, probablemente tiene unos 19 años. Una chica preciosa. Hermosa piel oscura, como terciopelo. Lleva pestañas postizas… y esa teta está fuera, está fuera, es preciosa.

[474] "Me voló la cabeza, tío. Nunca había oído nada parecido a ese gran sonido saliendo de un instrumento tan pequeño. También podía hacer bailes con ella, podía hacer claqué, trucos y cosas así. (…) De hecho, tocó en *medicine shows* por el sur, y sabía cantar como Little Junior Paker, Buster Brown… Tocaba como una combinación de Howlin' Wolf y Big Walter Horton. Recordaba un poco a Peg Leg Sam. Un tío muy *cool*. Su nombre era Jimmie Johnson" (E.P.p.20).

> Me mira y dice: "Hola, *baby*…" Yo dije: "¡Maldita sea, tío, esta es mi vida! ¡No voy a volver jamás!" Eso fue todo. Me enamoré de todo: la música, la gente, las mujeres… todo (E.P.p.20).

Su reveladora y detallada narración sobre su inmersión en el mundo del blues urbano pone de manifiesto la atracción por la estética y el estilo afroamericano en tanto representación de una cultura ajena geográficamente próxima. Ilustra la emoción añadida que sienten ciertos blancos al ser aceptados en entornos musicales y festivos afroamericanos; en (una parte de) ese lugar extraño que estimula su fascinación y búsqueda. En el caso de Oscher, el vínculo entre el gusto por la música y el grupo cultural y "racial" asociado a ella es especialmente intenso y explícito. Su apropiación musical del blues conduce a la fascinación por la cultura negra y el modo en que expresa la cautivante belleza que reconoce en lo negro –"en la música, la gente, las mujeres"– expone claramente la negrofilia desarrollada. Aunque siempre asentado en la música, su interés por el blues va mucho más allá del sonido y engloba a los participantes y lugares de la escena. Entre ellos, la bailarina afroamericana y su desnudez aumentan significativamente la excitación del protagonista y representan la erotización, el deseo y la sexualidad que frecuentemente aparecen asociados a la mujer y a la música negra.



Muudy Waters, Luther Snake Boy Johnson y Paul Oscher (Foto: Oscher)

La novedosa participación de Paul Oscher en la *blues band* de Muddy Waters (1967-1971) supuso el punto de inflexión definitivo en su proceso de formación musical y ennegrecimiento cultural. Al ser preguntado por su incorporación, Oscher aludió tanto a la suerte como a la dedicación y al trabajo de la imaginación: "Siendo un niño, me veía en ese tipo de lugares, en esos clubs en el campo. Quizás se trate del modo en que te imaginas a ti mismo. Si quieres ser un jugador de baloncesto y te imaginas a ti mismo haciendo eso, puedes llegar a ello. (…) Estás viéndote triunfar" (E.P.p.20). Además, dejó claro el modo en que convertirse en un músico de blues blanco implicaba acercarse a una cultura negra diferenciada, asociada a un estilo de vida marginal en el que "la gente llevaba armas, se acuchillaba en discusiones y peleas, [o] no sabía leer ni escribir" (*Ibíd*.). "Era un mundo totalmente diferente. Así que, probablemente, por eso había tanto poder en ello", resumió (*Ibíd*.). Además, como otros participantes de la escena madrileña, comparó el blues con el flamenco, "con la música de

gitanos", aludiendo a la semejanza de su origen social y a su intensa expresividad: "Viene de un alma grande, de un alma muy profunda. Puede que haya ladrones, luchadores y todo tipo de problemas, pero viene de ahí" (*Ibíd*.). Así, Oscher articuló un discurso en torno al blues asentado en asociaciones de sentido tradicionales y plenamente vigentes sobre la negritud: su vínculo ambivalente con la marginalidad, el peligro y la violencia, por una parte, y su identificación con habilidades artísticas extraordinarias y frecuentemente naturalizadas, por otra. Junto a ello, cabe destacar que los músicos de blues afroamericanos también suponían un modelo de masculinidad romantizada para Oscher, asociada a la libertad del viaje y la vida musical, así como al juego y al éxito con las mujeres: "Todos esos tíos del blues eran como héroes para mí. Quiero decir, estos tíos se subían a un tren de mercancías y hacían lo que querían. Ir a un lugar con música, apostar, tener una chica aquí, una chica allí. Solamente quería ser así, tío" (*Ibíd*.).

Desde su posición actual de experto reconocido en el blues, Oscher recuerda la escena afroamericana como un entorno de camaradería competitivo y productivo, donde el público respondía habitualmente a los relatos musicales de las canciones:

> Cuando la gente cantaba, el público contestaba a gritos: "*I hear you, man*" ["Te escucho, tío"], "*Tell the truth!*" ["¡Cuenta la verdad!"] "*Tell it like it is!*" ["¡Cuéntalo como es!"], ya sabes. "¡Tío, eso me recuerda a mi mujer!" Así hay comunicación entre el narrador [emisor] y el oyente. Hoy en día, si voy a un festival blanco, toco para una mayoría de blancos. Ni siquiera sé si están interesados en las letras. Están, sobre todo, interesados en ver lo que estás haciendo (E.P.p.20).

Su discurso sugiere que el público afroamericano era más activo y participativo en la recepción del blues en vivo, mientras que el público blanco está asociado a una asistencia más pasiva como mero espectador, más pendiente de la técnica que del relato. Por ello, asocia a la interpretación en clubs negros una comunicación musical más completa. Desde la perspectiva del músico, como hemos apuntado en el apartado de diálogo intramusical (6.1.1.4.3.), Oscher ha criticado el empleo de un número excesivo y desordenado de notas por parte de ciertos instrumentistas –un "defecto" que en el blues tiende a asociarse con músicos blancos. Él, en cambio, por haberse formado en una destacada banda afroamericana, puede interpretar al modo tradicional de Muddy Waters al tiempo que reivindica los valores musicales de la tradición afroamericana del blues: la importancia fundamental de contar una historia, el papel protagonista de la voz del cantante y el énfasis en la interacción dialógica y el tono (E.P.p.20).

Los cambios socioculturales, musicales y tecnológicos en la escena del blues, junto al paso del tiempo y los inevitables fallecimientos de participantes destacados, han contribuido decisivamente a la postura crítica y nostálgica de Oscher respecto al periodo actual: "[Antes] la música era realmente buena y cada músico sonaba diferente, no como hoy. Hoy el productor discográfico dice: '¿A qué suena?' Si no suenas como alguien que esté haciendo dinero, no te quieren. Pero hace años, tío, todo el mundo tenía un sonido diferenciado" (E.P.p.20). Frente a la añorada y ya transcurrida época "dorada" en la que recorría los clubs negros junto a músicos afroamericanos, Oscher mantiene un discurso crítico sobre el "blanqueamiento" generalizado de la escena de blues –sobre la apropiación o, si se quiere, "colonización" blanca del blues, de la cual también ha formado parte. En este proceso, nos transmite, la escena de blues ha perdido ciertos fundamentos básicos, parte de su esencia –de sus músicos, públicos y lugares, al tiempo que la cultura afroamericana ha seguido generando nuevos géneros musicales de identificación popular como el hip hop. De hecho, Oscher ve fuertes similitudes entre el blues y el hip hop

tanto por “el rol que juegan en la comunidad” como por los relatos que cuentan: “ves la misma bravuconería, el mismo tipo de historias –quien soy, como construyo mi identidad, en qué medida soy un líder, cómo puedo conseguir todas las mujeres que quiero…” (E.P.p.20). Reconoce la rapidez del cambio cultural en la comunidad afroamericana pero él, como su mentor Muddy Waters, se mantiene fiel al blues “auténtico” y al mismo tipo de interpretación: “Estoy cerca de todo aquello. Estuve allí, ya sabes. Y cuando toco todavía pienso así. Pero si no me ves tocar, realmente no te haces una idea de cómo tocaba otra gente” (*Ibíd*.).

Contactado por su colaboración musical con el *bluesman* austinita Matthew Robinson, el armonicista blanco Steve Power (Bremerton, WA, 1948) fue otro de los entrevistados que más abiertamente abordaron el tema del diálogo intercultural entre blancos y negros a través del blues. No obstante, su discurso y perspectiva son opuestos a los de Oscher. Power señaló su respeto y admiración por Robinson, destacando el “honor” que supone compartir escenario con un *bluesman* como él y su buena relación personal y sentido del humor afín (E.P.onl.3). Además, hablando de su colaboración inicial en el proyecto Matthew Robinson & The Jelly Roll Kings, expresó su deseo de ayudar al cantante-guitarrista afroamericano y ofrecerle lo mejor: “Siempre pensé que merecía una banda mejor. Cuando me ofrecieron una residencia [en Opal Divine’s Penn Field] pensé inmediatamente en Matt y en reunir una banda para él” (*Ibíd*.). Power reconoció una distancia cultural y de clase entre su experiencia vivida y la de Robinson, pero destacó el vínculo que proporciona tener la misma edad y ser de orígenes humildes.[475]



Steve Power (al fondo) junto al bluesman Matthew Robinson (Foto: Ricardo Acevedo/Power)

Al ser preguntado por las “dinámicas interraciales” del grupo (un músico negro y cuatro blancos), Steve Power respondió restando importancia a la diferencia y afirmando la profesionalidad, naturalidad y el respeto por el blues de todos los músicos: “Todos hemos tocado en bandas integradas antes y probablemente apenas lo notábamos entonces. No es nada”

[475] “Aunque crecimos en circunstancias y lugares muy distintos, tenemos prácticamente la misma edad. Matt es solamente unos meses más joven que yo. Podemos apoyarnos en experiencias similares. (…) Soy muy consciente de que solo puedo imaginar la experiencia de Matt creciendo como hombre negro en Texas durante los años 1950 y 1960. El hombre recogió algodón, por dios. He leído sobre esos tiempos. He visto películas y escuchado canciones pero no lo viví, así que ¿qué demonios sé yo?” (E.P.onl.3).

(E.P.onl.3). En sus reflexiones, incidió abiertamente en la capacidad del blues para cruzar "todo tipo de barreras culturales y sociales" debido a la capacidad del arte para "hablar de emociones universales y de la experiencia humana básica" (E.P.onl.3). Afirmó con naturalidad los procesos de apropiación y diálogo intercultural en distintos ámbitos como la música y la comida, pero también ilustró el modo en que, a menudo, la discusión "racial" permanece provisionalmente soterrada o latente hasta emerger periódicamente en debates comparativos: "Matt y no nunca hemos hablado de raza. Sólo recuerdo que una vez salió el tema en el contexto de la diferencia entre el modo de cantar una letra de la gente negra y la gente blanca" (*Ibíd*.). Además, recordó una conversación en la que, mientras buscaba contrataciones en el club The White Horse (2011), su interlocutor describió a los músicos del grupo The Little Elmore Reed Band (que habían actuado allí) como un blues "demasiado blanco" ("*too white boy blues*") (*Ibíd*.). Es decir, que Power ha comprobado que las valoraciones musicales vinculadas a cuestiones "raciales" son relevantes en la política de contrataciones y en la reproducción de la escena. Por encima de todo, subrayó que su vínculo más fuerte con Matthew está en "el reto de hacer la mejor música posible y de ofrecer el mejor espectáculo posible" (*Ibíd*.). En esa misión, Power representa su papel como el del ayudante del héroe afroamericano: "Para mí es un pensamiento constante: ¿Cómo puedo conseguir mayor reconocimiento a Matt? ¿Cómo puedo hacer mejor a la banda? ¿Qué es mejor para Matt?" (*Ibíd*.).

No obstante, a nivel personal, Steve Power negó cualquier influencia de la negritud en su trayectoria como músico de blues y se incorporó claramente al tipo de discurso ciego al color criticado por participantes afroamericanos de la escena de blues austinita:

> La idea de negritud no había entrado en mi mente hasta que has hecho esta pregunta. A mí, personalmente, no. Cualquier pensamiento o influencia que haya tomado de un músico no ha tenido nada que ver con la negritud o la blancura o con el color púrpura. Si me gustaba, me gustaba. Me gusta tanto Charlie Musselwhite como Little Walter, Jerry Portnoy y [Big] Walter Horton. En lo que respecta a ser un músico blanco tocando música negra, generalmente no entro en ello. Sería como intentar decir que un pianista de concierto ["clásico"] negro no puede realmente entender a Rachmaninoff. Tonterías (E.P.onl.4).

Al tiempo que declara su máximo respeto por el blues, Power desprovee al género de su contexto social y "racial" y sugiere una concepción del género centrada en la yuxtaposición de músicos que le gustan, tanto blancos como negros. Así, equipara a los músicos con independencia de cuestiones "raciales", resta valor al origen afroamericano del blues (pues el contexto de apropiación del músico parece intrascendente) y contradice una de las máximas del público más "purista" y de una parte de los músicos actuales: que los músicos negros, salvo excepciones, han interpretado e interpretan mejor y de manera más auténtica el blues que los blancos. La negación tajante de toda influencia o consideración de cuestiones "raciales" resulta especialmente llamativa, dada la relevancia sociocultural de la "raza" en la sociedad estadounidense y su íntima relación con la historia del blues. Busca afirmar su independencia y autonomía personal, así como la capacidad de evitar el condicionante "racial" socialmente construido. Además, evita preocupaciones éticas vinculadas a la historia "racial" de EE.UU. y a la apropiación cultural como lucha de poder entre grupos históricamente desiguales.

El discurso de Steve Power también adelanta una réplica a los discursos más críticos sobre la apropiación blanca de lo negro. Reconoce no reflexionar sobre las implicaciones o la posible contradicción de ser un músico blanco tocando música negra porque entiende que si alguien le dijese que no puede tocar o entender plenamente el blues por ser blanco estaría

incurriendo en una acusación racista, similar a la negación de la música "clásica" a una persona negra. Es decir, que como músico de blues blanco, Power alude a la indeseabilidad del racismo y premia la libertad individual por encima de consideraciones colectivas sobre herencias culturales. Desde una posición defensiva propia del que siente que puede ser atacado, se sitúa hipotéticamente en el lugar de una víctima del racismo para condenarlo en cualquier sentido o dirección, sin hacer mención alguna a la historia de segregación y discriminación "racial" contra los afroamericanos en tanto comunidad de origen del blues. Así, como sucede habitualmente con el discurso ciego al color, plantea un falso dilema entre la afirmación del blues como "música negra" y su concepción como música "neutra", desprovista de vínculos "raciales" y a disposición de todo el mundo. Sin embargo, la discusión sobre negritud y sobre los orígenes afroamericanos del blues no invalida o contradice la idea de que un blanco puede tocar y comprender el género, sino que aborda un debate sobre apropiación, diálogo e hibridación que reivindica el legado cultural de los afroamericanos de manera variable y mayoritariamente inclusiva.

Una profundización en su perspectiva sobre las relaciones interculturales en torno al blues permite apreciar el modo en que su discurso declaradamente "ciego" es contradicho por su propia narración experiencial. Por una parte, al señalar que "cualesquiera amigos negros o marrones que haya hecho han venido por ser músicos" (E.P.onl.4), apuntó hacia una mayor fluidez del diálogo intercultural en el contexto musical que en otros ámbitos de la vida social – donde la interacción resulta menos habitual. Así, mostró el reconocimiento de la diversidad cultural y de la mayor porosidad de las barreras "raciales" en la escena musical, donde entiende que a la gente le importa menos la "raza". Por otra, el discurso de Power presentó la interpretación del blues en clubs negros como una experiencia atípica que puede generar sentimientos de intimidación, temor o miedo por el encuentro potencialmente amenazante con la cultura ajena; con el otro.

> Dicho eso, he estado en situaciones en las que al principio pensaba: "Oh, mierda, no debería haber cruzado esa puerta". Recuerdo tocar con un grupo en Los Ángeles (…) Éramos una banda de ocho, donde solamente el cantante (…) y yo éramos blancos. Una noche teníamos un bolo en Compton, que es gueto con /G/ mayúscula. Permanezco felizmente inconsciente sobre el lugar en que está el club hasta que conduzco ahí abajo desde Hollywood. Entro y soy el único blanco en el local. La banda está montando y el cantante (…) todavía no ha llegado. Mientras me acerco al escenario, siento que cada ojo del lugar está siguiéndome. Quizás fuera mi propia paranoia de chico blanco pero juro que la hostilidad podía cortarse con un cuchillo y sospecho que había varios cuchillos en el club (E.P.p.onl.4).

El recuerdo de Power le sitúa en el espacio ambivalente del gueto afroamericano, un lugar vinculado al desarrollo histórico de géneros musicales como el blues y el hip hop, entre otros, que combina su perenne asociación con la marginalidad, el peligro y la violencia con una destacada presencia y poder simbólico en los textos de la cultura de masas. Como sujeto externo, el armonicista blanco siente tensión al adentrarse en Compton, una de las ciudades estadounidenses más asociadas a la criminalidad y la pobreza.[476] Se siente observado y amenazado, en absoluta minoría como único blanco entre el público negro, y padece un pronunciado extrañamiento por su identidad cultural y "racial".

[476] Como el de East Austin, pero mucho más pronunciado, el proceso de empobrecimiento y *guetificación* de Compton se produjo a partir de finales de los años 1960 y principios de los 1970, y se entiende en relación a la desegregación "racial", el éxodo de las clases medias y la falta de inversión. Durante las próximas décadas, Compton se convirtió en un lugar de referencia del *gangsta* rap.

El discurso expone la duda sobre la amenaza sentida al entrar en el club negro en el que va a tocar blues: ¿responde a la realidad de una amenaza? ¿O es fruto de su "paranoia de chico blanco"; de una perturbación que le hace ver a los negros de su alrededor como amenazantes o violentos? Primero, explica el miedo aludiendo a la posibilidad de violencia por su sospecha de que haya gente armada con cuchillos. Sin embargo, después señala que, tras ser reconocido como un músico, "todo el ambiente dio un giro de 180 grados" (E.P.onl.4). Siendo armonicista, preparó el equipo enseguida e, inmediatamente, fue invitado a una mesa y a una cerveza (*Ibíd*.). Así, su experiencia en el mundo afroamericano del blues pasó de un temor "racializado" a la integración y el placer del encuentro intercultural y la interpretación musical para el público:

> Nunca había estado en un bar todo de negros y realmente no sabía en qué me estaba metiendo, pero me adapté rápidamente y me encantó estar allí. Era como todos esos lugares de los que había leído y sobre los qué me preguntaba cómo debían ser. Puede que sí o puede que no tocase a mi mejor nivel pero te aseguro que lo intenté. No sentí ni un atisbo de problemas en toda la noche, pero sí recibí comentarios realmente buenos y disfruté todo aquello tremendamente (E.P.onl.4).

Al recordar su primera experiencia en un bar afroamericano, Power recurrió a la comparación del local con el tipo de lugares míticos del imaginario del blues que conocía por la lectura de textos. Siendo un músico blanco del grupo contratado, tenía la convicción de entregarse al máximo en la interpretación ante un público afroamericano. A lo largo del encuentro intercultural de la actuación (de cuatro pases), el protagonista blanco asiste a una placentera ruptura de sus expectativas "racializadas" de peligro en presencia de negros en el gueto. La amenaza sentida inicialmente al habitar un lugar negro se ha desvanecido por completo al final y la experiencia de diálogo intercultural es representada como tremendamente gratificante, si bien no tan íntima como la de Paul Oscher. La presencia del peligro asociado a la negritud es especialmente ambigua y, aunque no sucede ningún incidente, el marco que contribuye a configurar puede aportar "autenticidad" a la historia.[477]

Como hemos observado en el apartado de apropiación (5.), la escena de blues en Madrid se ha caracterizado por un desplazamiento de la mirada desde el blues blanco británico al blues afroamericano en tanto lugar de origen y referencia histórica de autenticidad. Completado a lo largo de varias décadas, esta tendencia de apropiación colectiva ha contribuido decisivamente al tipo de identificación musical y "racial" predominante en la escena. Por una parte, es incuestionable que la escena de blues madrileña forma parte de la tradición del blues blanco en Europa; y los participantes no pueden negarlo. Sin embargo, la inmersión etnográfica y el análisis han dejado claro que la escena de blues en Madrid tiende a no pensarse a sí misma como una escena de blues blanco, sino como una escena de blues sin adjetivación "racial" o étnica, donde el modelo a seguir está marcado por los referentes afroamericanos. Este tipo de identificación expone el carácter neutro de la identidad blanca, que se acepta como norma dada y a menudo aparece omitida. Al mismo tiempo, la distinción del modelo británico en tanto referencia principal del blues blanco en Europa nos indica que estamos ante la construcción de un tipo de identidad blanca diferenciada, que rehúye la intermediación para privilegiar la fuente original y que elige afianzar el vínculo musical y estético con lo afroamericano sin incidir

[477] En la autobiografía de Perico Vidal encontramos un episodio análogo vivido en Harlem en 1958: "Nunca había tenido aquella sensación, ni siquiera en París: ser el único blanco en un club de negros. Me llevaba de fábula con todos los gitanos de Barcelona (…) y años más tarde viví en las *favelas* de Río, en un barrio en el que la policía no se atrevía a entrar, pero aquella noche, sentí un átomo de miedo, una pizca. Un momento de inquietud, la sensación de que podían venir mal dadas" (Ordoñez, 2015: 85-86).

especialmente en la cuestión "racial". Por ello, existe una tensión ambivalente en la que, por una parte, se reivindica el modelo cultural afroamericano y su interpretación musical pero, por otra, se resta importancia a la "raza" para dejar espacio en la tradición del blues a su propia incorporación en tanto blancos del sur de Europa.

El cantante-guitarrista Edu Manazas (Madrid, 1974), o Edu Big Hands, es uno de los músicos que más discursos "racializados" sobre el blues genera. Es considerado uno de los intérpretes más "negros" de la escena de blues en Madrid y en España y los discursos periodísticos sobre él inciden habitualmente en su negritud musical (asociada principalmente a su voz y a su gestualidad durante la *performance*), así como en su capacidad para "trasladar" al oyente-espectador al delta del Mississippi –en tanto lugar mítico y definitorio de la tradición y la autenticidad del blues.[478] En el perfil biográfico sobre Edu incluido en la web del sello discográfico Gaztelupeko Hotsak, el periodista musical vasco Óscar Cubillo (s.f.) proporciona uno de los ejemplos más claros y expresivos al señalar que "canta como un negro perdido en el Mississippi". "Lo que más puede flipar de Manazas es su voz", destaca. "Parece un negro vetusto y desdentado entonando el blues a la usanza paleolítica, pues canta con sentimiento y rajo" (*Ibíd*.). La descripción del músico madrileño como "un negro vetusto y desdentado" se entiende en términos positivos dentro del marco de sentido de la cultura del blues y remite al paradigma tradicional del *bluesman* como narrador *outsider*, en el que incidimos a lo largo del trabajo (4.1.; 7.1.4.2.). En este caso, se enfatiza la negritud, la edad avanzada, la clase baja y la expresividad musical "pura" que se atribuyen generalmente a la figura del *bluesman* "auténtico" en la tradición afroamericana. Es decir, que Edu logra ser visto como un joven músico blanco que parece un viejo músico afroamericano, lo cual debe entenderse como un gran y raro elogio.



Edu Manazas y Larry Mendoza actuando en Albatros Tex-Mex (Vicálvaro) (Foto: Teresa Clavijo)

En los discursos de participantes destacados de la escena madrileña, la negritud musical de Edu Manazas tiende a estar más implícita, siempre en relación con la capacidad de ofrecer una interpretación de blues "auténtica". Consideremos los siguientes ejemplos. El propietario de La Coquette, Albert Inauen, conocido por su especialización *bluesera*, me contó que Edu es uno

[478] Véase la entrevista a Edu Manazas en el programa de radio *Efecto Escena* (17/01/2014), http://bit.ly/2LfuR8u [Consulta: 24/02/2018].

de los pocos músicos que pueden hacerle llorar de la emoción por el sentimiento con el que canta (conversación personal, 23/11/2015). Al compartir un vídeo de Edu Manazas interpretando "My Babe" (Little Walter, 1955) y "Baby What You Want me To Do" (Jimmy Reed, 1959), grabado por su compañero Eugenio Moirón, Jorge Biancotti (presidente de la SBM entre 2012 y 2017) afirmó la "pureza" de su interpretación y su exquisitez artística: "Edu, el blues en estado puro. Delicatessen…" (*Facebook*, 15/12/2015). Por su parte, el armonicista Larry Mendoza, que ha actuado junto a Edu en repetidas ocasiones, ha expresado abiertamente su admiración, destacando el enriquecimiento musical y humano que supone tocar con él a dúo y el modo en que es capaz de encarnar el blues.[479] Aunque la negritud musical no es puesta en discurso, está implícita en las descripciones, puesto que el reconocimiento del desarrollo original del blues en la comunidad afroamericana es compartido. No obstante, volvemos a encontrarnos con la ambivalencia que puebla los discursos sobre la "negritud" y autenticidad de músicos de blues blancos.

Por una parte, las descripciones sobre Edu Manazas le acercan al ideal afroamericano de referencia, distanciándole de una identidad blanca normativa. Por otra, indican que un músico blanco como él puede ser "auténtico" en función de su expresividad musical y sentimiento *bluesero*, expresado verbalmente en inglés y acorde con un tipo de negritud antigua asociada al género. Al ser preguntado por la negritud musical que le es adscrita, Edu respondió con naturalidad, dando la bienvenida a la atención de los medios y admitiendo la imitación y reinterpretación de los músicos de blues que ha escuchado (Cubillo, s.f.; conversación personal, 10/09/2016). Apuntó una diferencia respecto a músicos madrileños más mayores, para quienes la influencia británica fue más dominante, pero afirmó también la distancia que le separa de la experiencia vital y "racial" de los *bluesmen* de principios y mediados de siglo XX (conversación personal, 10/09/2016). Con humildad, incidió en la importancia de la expresión en la interpretación musical y manifestó un tipo de identidad culturalmente híbrida, marcada por la apropiación de lo negro pero consciente de su diferencia y sin deseos o fantasías de neutralizarla (al contrario que el caso de Mezz Mezzrow).

En cierta medida, la preferencia colectiva por la etiqueta "blues" frente a "blues blanco" se aproxima a la perspectiva "ciega", pues trata de desproveer o liberarse de la dimensión "racial" asociada a la reproducción del blues. Sin embargo, no encontramos generalmente ninguna negación directa de la negritud original del género, sino un intento pluralista por ampliar los límites y celebrar la globalidad del blues y su relevancia en distintos contextos. Más allá de las interpretaciones de cantantes claramente influidos estéticamente por la negritud del blues, como Edu Manazas (Madrid, 1974), Adrián Costa (Compostela, 1979), Sergio Fernández (Madrid, 1977) o Oscar Linares (Girona, 1975), ésta aparece principalmente vinculada a los conciertos de músicos afroamericanos de gira, cuyas actuaciones en Madrid son el resultado procesos de asociación y diálogo intercultural transatlántico. En este sentido, uno de los participantes más activos es el periodista alternativo y guitarrista Javier Rodríguez (Madrid, 1964; 4.6.2.1.). Identificado con la revista especializada *Solo Blues* (1985-1998) y con la producción de conciertos de artistas afroamericanos, Rodríguez representa el modo de apropiación del blues más abiertamente "purista" de la escena madrileña. Está centrado en la reivindicación del blues en tanto tradición afroamericana y su postura es opuesta a la

[479] Consideremos el fragmento de un *post* promocional de Larry: "Si alguien me preguntara que se siente al tocar al lado de mi *bro* Edu Manazas, simplemente les diría, que tener al jodido BLUES sentado a tú lado es de las cosas que más feeeeeeliiiz me hacen....." (*Facebook*, 08/10/2014).

perspectiva "ciega", pues diferencia claramente el lugar y el rol de negros y blancos en la historia del género.

El propósito de año nuevo compartido por Javier Rodríguez a principios de 2017 y 2018 expone el estatuto de "misión" (frecuentemente explícito) que cobra la divulgación del blues "auténtico" en sus actividades. Nos remite al tipo de discursos apasionados de divulgadores y críticos de música afroamericana como el francés Hugues Panassié, conocido por su defensa del "verdadero jazz" (1943), y los "evangelistas" del blues en el Reino Unido (Wynn, 2007: 152):

> Seguir combatiendo la confusión, la estafa y el engaño pese a quien pese. El Blues no es un puto "sentimiento" del enésimo pelmazo blanco o minifaldera con guitarra eléctrica. El Blues es una música primera y esencialmente VOCAL, se canta, y pertenece a quien pertenece, a los bluesmen afro-americanos, que día tras día pierden oportunidades de trabajo por culpa de este engaño racista e interesado del "pensamiento único". Y además, ¿por qué aceptar sustitutos, fotocopias pálidas, cuando podemos disponer del artículo genuino? (Rodríguez, *Facebook*, 02/01/2017).

Acorde con la premisa "sin *bluesmen*… no hay blues" (Rodríguez, 2016), la misión consiste en combatir la confusión generada por el mal uso del término "blues" (empleado engañosamente para designar y promocionar otro tipo de expresiones musicales), así como por la injusta primacía comercial de músicos blancos sobre *bluesmen* afroamericanos, a quienes "pertenece" la música. Su discurso defiende que el blues no es meramente un "sentimiento" que cualquiera puede tener y apropiar para beneficio personal, sino una música afroamericana "esencialmente vocal" que merece ser presentada en su forma tradicional y "auténtica". Sin embargo, en lo que considera un "engaño racista" de un "pensamiento único" "progre" que elimina el discurso "racial", son los "virtuosos" instrumentistas blancos y las "guitarristas minifalderas" los que mayores éxitos alcanzan, especialmente en supuestos festivales de blues. Marcada por la dicotomía entre original ("artículo genuino") y copia ("fotocopias pálidas"), la pregunta final revela el modo en que, en su caso, la reivindicación de lo negro está asociada a un tipo de crítica generalizada; a un rechazo hacia el blues blanco que puede resultar insultante para otros músicos y aficionados, puesto que el "blues blanco" no es reconocido como blues y no debe aceptarse como tal según su perspectiva.[480] De hecho, Rodríguez se refiere a los músicos madrileños (grupo que le incluye) como "turistas del blues" o, directamente, como "japoneses" (ya que los músicos españoles que tocan blues son asemejados a japoneses que tocan flamenco).

Con la colaboración de compañeros españoles y latinoamericanos con los que interactúa cotidianamente a través de las redes sociales, Javier Rodríguez ha elaborado un extenso listado *online* de músicos de blues afroamericanos vivos, que constituye un archivo musical de referencia y una respuesta a los discursos que señalan que los afroamericanos han perdido interés en el blues o que los *bluesmen* originales han fallecido.[481] El listado sirve para la consulta y divulgación de músicos afroamericanos relativamente desconocidos a nivel global, algunos de los cuales han visitado Madrid de la mano de *Solo Blues*: Reverend KM Williams, Wallace Coleman, Birdlegg y Rip Lee Pryor. Frente a la dimensión cotidiana de la escena de blues en Madrid (vinculada a músicos blancos locales), la misión de *Solo Blues* se centra en ofrecer lo que denomina "el artículo genuino", que es presentado como un objeto "puro" y

[480] Rodríguez (2016: 41) ha explicitado esta distinción: "¿Y los grupos españoles? 'Todos buenísimos. Pero estábamos hablando de blues, ¿no?', respondo habitualmente cuando me hacen esta pregunta".
[481] "*Today Today Blues (a listing of living, working blues singers*)": http://bit.ly/2INRqUm [Consulta: 10/01/2018].

"auténtico" que ningún aficionado o músico que se precie debe perderse. En los discursos informativos y promocionales elaborados cotidianamente destaca el uso habitual de metáforas culinarias. Así, el significante /estofado/, asociado a una comida tradicional y nutritiva, sirve para designar las actuaciones ofrecidas de "blues de verdad" y los propios músicos pueden ser descritos como "estofado", "solomillo" o "caviar" por su alta calidad.[482] Además, Wallace Coleman –que trabajó durante años descargando camiones en panificadoras– fue presentado a través de una metáfora relativa a la "pureza" del pan: "Calentito, auténtico y sin adulterantes: como el pan recién horneado. Un panadero de Cleveland, Ohio, de 81 años" (Solo Blues 30 Aniversario, *Facebook*, 28/10/2017). Musicalmente, esto se corresponde con el énfasis en un paradigma romantizado del blues afroamericano; individual, masculino, veterano y repertorio tradicional.

Para los músicos de blues españoles, la ocasión de tocar con *bluesmen* afroamericanos supone generalmente una apreciada oportunidad de aproximarse a la tradición original del género y disfrutar al máximo de un deseado encuentro musical e intercultural. El cantante-pianista vasco Reverendo Igor (*Facebook*, 07/06/2017) se refirió a sus actuaciones con Birdlegg como el cumplimiento de un "bonito sueño", e incidió en la autenticidad y entrega del cantante-armonicista residente en Austin: "es un bluesman que pelea cada concierto, que suda y hace sudar Blues a los que le tienen delante, que nos traslada a un club norteamericano de los años 50 con sólo un movimiento de cadera, que nos revela toda la tradición oral afroamericana con su voz profunda...". Reconocemos en su discurso la asociación enfática entre el sudor y el blues, así como la alusión a la capacidad de trasladarnos con su presencia e interpretación musical a un club de la tradición afroamericana. Además, en una respuesta a un *post* del saxofonista Luis Guru (*Facebook*, 27/05/2017), en el que compartía un vídeo en el que ambos tocan con Birdlegg, el Reverendo Igor afirmó su emoción al alcanzar la meta de acompañar a verdaderos *bluesmen*: "Cada vez que veo este vídeo me emociono... Para un blanquito con alma de negro, tener el honor de acompañar a un Bluesman de verdad es el objetivo de tanto ensayo y de escuchar tantos discos (…) Qué grande es el Blues!" Su identificación como un "blanquito con alma de negro" resulta significativa tanto por el reconocimiento explícito de su ennegrecimiento cultural a través del blues como por la mención a la identidad blanca mediante el diminutivo "blanquito", que contrasta con su corpulencia física.

Por su parte, el músico madrileño Emilio Arsuaga, que cuenta con una destacada experiencia de colaboración transatlántica, relató el origen de su encuentro intercultural con el *bluesman* Lazy Lester (1933) en el libreto del disco de Lazy Boots (2016), la banda tributo a Lester formada por los músicos que le acompañaron en Madrid y en otras partes de España. El breve relato de Arsuaga expuso la emoción especial de conversar telefónicamente con su "ídolo" durante 30 minutos que saboreó "como uno de esos guisos a fuego lento de nuestras abuelas" (*Ibíd*.) y, sobre todo, de recibir las buenas noticias de que estaría encantado de venir a Madrid a actuar con su grupo. Su descripción del aspecto de Lazy Lester resulta particularmente interesante porque, dentro de la asociación tradicional entre viejo *bluesman* (negro) y joven músico blanco, ilustra un tipo de negrofilia amable y relajada, sin reivindicación explícita de la autenticidad afroamericana ni comparaciones con músicos blancos.

> Su apariencia transmite una mezcla de la simpatía guasona de Richard Pryor y la profunda humanidad de Nelson Mandela. Viste beisbolera con un alligator bordado,

[482] El término "estofado" es relativamente habitual en su discurso, mientras que el uso de "solomillo" ha sido detectado en conciertos y el de "caviar" en *Facebook* (Txema Txema Sola Olivencia, 02/06/2017).

> camiseta de Excello y carga la guitarra a la espalda. Como un guerrero de la música siempre armado. Me impresiona su piel de ébano joven y suave. Sus gafas retro esconden una mirada eterna, su pelo blanco electrizado como una explosión de ralladura de coco, su sonrisa amable, y una voz rajada con acento indescifrable (Emilio Arsuaga en Lazy Boots, 2016).

Alejado del tono belicoso de los críticos "puristas", Emilio se centra en representar a su ídolo musical como una persona humilde, singular y siempre dispuesta, cuyo atractivo conjuga negritud, humor y bondad excéntrica. Las comparaciones con el humorista afroamericano Richard Pryor y con el líder sudafricano Nelson Mandela inscriben a Lester en la cultura negra transatlántica. Por su parte, las referencias al béisbol, al aligátor, al sello discográfico Excello (en el que Lester grabó a mediados del siglo XX) y a la guitarra en tanto "arma" musical remiten a la cultura popular estadounidense, a la geografía sureña y pantanosa de Luisiana y del este de Texas, y al inseparable vínculo entre un *bluesman* y su música. La mención explícita a la negritud de Lester se encuentra en la impresión causada por su "piel de ébano joven y suave". Esta descripción apunta hacia una mirada romantizada y potencialmente erotizada del músico joven que se encuentra cara a cara con su veterano y apreciado ídolo y mentor. Enmarcada en la diferencia "racial" entre ambos, en ella encontramos una clara alusión a la belleza de lo negro – de una piel oscura que, pese a superar los 80 años, se mantiene joven y suave.



Lazy Lester y Emilio Arsuaga, Festival de Reus, 2016 (Foto: Agustin Bertol)

6.2.3. ¿Música negra?: discursos cruzados en torno al blues y la negritud

Una de las preguntas importantes sobre el diálogo intercultural, repetida a los músicos en las entrevistas, consistió en abordar directamente la relevancia del término "música negra" para definir o describir al blues: ¿crees que el blues puede seguir considerándose "música negra"? En general, las respuestas revelaron discursos diferenciados en función de la identidad "racial" de los entrevistados. En consonancia con las reivindicaciones apuntadas sobre la negritud del blues, los músicos afroamericanos de la escena austinita asumieron unánimemente que el blues es música negra y que forma parte de su herencia cultural y experiencia "racial" colectiva. El armonicista Mel Davis (E.P.p.13) se mostró perplejo ante la evidencia: "¿ser

considerado? El blues *es* música negra. No hay nada que considerar. En lo que respecta a la música, es música negra", dijo enfáticamente. Además, los músicos afroamericanos de la escena austinita comprenden el desarrollo del blues en relación con la historia de la comunidad afroamericana. Entre ellos, representantes de distintas generaciones como Blues Boy Hubbard, Dr. James Polk, Birdlegg, Mike Milligan, Andrea Dawson y Darius Jackson han remarcado discursivamente la negritud del blues –su íntima relación con la identidad afroamericana individual y colectiva– y han rechazado el "blanqueamiento" generalizado del género y las apropiaciones irrespetuosas que aíslan el componente sonoro de la historia sociocultural y "racial" que sigue desarrollándose.

En una de las respuestas más elaboradas, Harold McMillan (E.P.p.14) explicó que el blues, como el jazz o el góspel, es música negra porque fue creada y desarrollada por los afroamericanos, aunque no cree que su futuro esté en sus manos. Utilizando la primera persona del singular, planteó un ejemplo comparativo muy interesante, que contiene una réplica implícita a ciertos argumentos habituales en los discursos "ciegos": "No soy de los alpes franceses. Soy un músico bastante bueno, puedo aprender a tocar música folk francesa y hacerlo bien. Pero eso no lo convierte repentinamente en música afroamericana, solo porque yo haya aprendido a tocarla. Es música folk francesa (*Ibíd*.). Es decir, que el estatuto del blues como "música negra" no se define por el color actual de sus intérpretes sino por la comunidad que lo ha desarrollado, por su pertenencia a una determinada tradición folclórica, cultural y "racial":

> Pienso lo mismo sobre el blues. Para mí, la pregunta de si los tíos blancos pueden tocar blues no merece mucho tiempo de debate. No creo que ése sea el tema. En lo que respecta a mis sesgos culturales, sí creo que sobre todo la gente negra debe conocer la música, su historia, desarrollo y distribución. Porque para la gente negra, el blues es más que música. Para algunos no-afroamericanos, el blues es más que música también. Pero también creo que para alguna gente que no es negra, el blues no es más que música porque hay una conexión cultural que no pillan, o que no les interesa. Para mí el blues es historia cultural de la gente negra (E.P.p.14).

Reconociendo la multiplicidad de apropiaciones culturales y las habilidades técnicas de músicos de distintos orígenes, McMillan descarta un debate intercultural tradicional y todavía vigente (el que discute si los blancos pueden "tocar blues") y afirma la importancia cultural del blues para la gente negra en EE.UU. Insiste en que para los afroamericanos el blues es "más que música"; es identidad e "historia cultural de la gente negra". Con ello, expone el modo en que el sentido del blues tiende a ser más amplio para los miembros de la comunidad afroamericana que para la mayoría de personas de otros grupos étnicos o "raciales". Esta construcción de sentido sobre el blues se asienta en la música, pero reconoce en el género una dimensión cultural e histórica fundamental en la comunidad afroamericana.

En cambio, los músicos blancos de la escena de blues en Austin ofrecieron un discurso más ambiguo sobre la identificación del blues como "música negra". Todos mostraron admiración por músicos negros veteranos, pero se mostraron reticentes a relacionar la música con la "raza". El cantante-guitarrista Woody Russell empleó el término "música negra" de manera espontánea al referirse al interés de jóvenes blancos por el blues en los años 1960. Sin embargo, al ser preguntado directamente si el blues debía seguir considerándose música negra expresó una negativa basada en su experiencia individual: "Quiero decir, nunca pensé que fuese un tío blanco tocando música negra (…). No sé si la raza todavía está implicada, me gustaría pensar que no" (E.P.p.16). Además, se refirió a su participación en la "banda mixta" con la que tocaba en las *jam sessions* del Victory Grill: "Tenemos un tío latino tocando la armónica [José

Ruiz], yo soy blanco [de origen] irlandés, y a tíos negros en el bajo y la batería [Harold McMillan y Roland Lawes]. No creo que ninguno de nosotros piense nada sobre nuestros colores de piel. Realmente no cambia nada" (*Ibíd.*). Finalmente, defendió el origen y el carácter híbrido de la música blues y explicó que "quisiera pensar" que la división "racial" entre músicos de la escena austinita es prácticamente inexistente:

> Esta música nació en África y creció en América. Atraviesa generaciones y culturas. No creo que puedas sacar el elemento negro ni tampoco el elemento blanco. (…) Creo que no estoy ofendiendo a ningún artista de blues negro si toco Willie Dixon. La cosa con el blues es que tienes que tocar con alma, eso es lo importante (E.P.p.16).

Reproduciendo un "mito de origen" (Evans, 1999), Russell localizó el nacimiento del blues en África y situó su desarrollo en una "América" intercultural donde "el elemento negro" y el blanco aparece entrelazados, sin mención al conflicto "racial". Finalmente, enfatizó la necesidad de tocar con "alma", con "sentimiento", contribuyendo a una tradición discursiva sobre la autenticidad que puede incluirle como artista. En su discurso encontramos dos interpretaciones distintas sobre el sentido de "música negra": una asociada al color de los intérpretes y otra al origen híbrido del blues.

Por su parte, el cantante-armonicista Greg Izor (E.P.onl.1) afirmó que "los primeros músicos de blues fueron negros" que "también escuchaban música country blanca" y que, actualmente "hay músicos blancos, japoneses y noruegos tocando blues". Aludió al carácter intercultural de las influencias musicales de los artistas de blues y, como Russell, explicó su rechazo al término "música negra" en relación a la "raza" o etnicidad variable de los músicos actuales. Además, Izor lamentó la incidencia de los estereotipos "raciales" en las trayectorias de los músicos:

> Me rompe el corazón ver cómo se utilizan estereotipos. He escuchado músicos malos de todos los colores y edades. Odio que alguien se apoye en la raza en un sentido o en otro para avanzar en la música, porque la música no va sobre eso. El blues es un regalo que se originó con músicos negros en el sur y eso es algo por lo que me siento agradecido. En estos tiempos, es importante respetar la herencia, la historia y el origen. Pero también creo que para mantenerlo vivo debemos asegurarnos de no vincularlo a ningún estereotipo moderno (E.P.onl.1).

Greg Izor se apoyó en su experiencia personal como oyente y músico para restar importancia a la "raza" y a la edad en la interpretación del blues. Rechazó firmemente la alusión estratégica a la "raza" ("odio que alguien se apoye en la raza en un sentido o en otro para avanzar en la música") y se refirió al blues como un regalo de "músicos negros en el sur" que debemos disfrutar con agradecimiento y respeto. Su discurso establece un contraste entre el origen y la actualidad del blues, donde las implicaciones "raciales" pierden relevancia y no deben asociarse a "ningún estereotipo moderno". Si bien no explicita a qué estereotipos se refiere, al señalar que el blues fue creado por músicos negros y que no debemos aferrarnos a estereotipos, entendemos que está apuntando a la idea de que un músico blanco fuese discriminado de alguna manera por motivaciones "raciales", o de que el negro deba representar necesaria o exclusivamente la autenticidad del blues. Con ello, busca un equilibrio entre el reconocimiento histórico del origen afroamericano del blues y una celebración multicultural "ciega" del panorama actual, donde "el apoyo" en el componente "racial" debe superarse. Así, con el transcurso del tiempo y la evolución de la escena, el término "música negra" habría perdido valor por no recoger la multiculturalidad de los diversos intérpretes del género.

Por su parte, los músicos blancos de la escena de blues en Madrid mostraron generalmente un discurso matizado y en ocasiones ambiguo, interesado en conciliar el reconocimiento del origen afroamericano del blues con la afirmación de la evolución intercultural de los músicos que la interpretan. Con esta habitual estrategia discursiva (compartida por músicos blancos de la escena austinita), se justifica la posibilidad de incorporarse a la tradición del blues desde una posición externa a la tradición original. Como hemos apuntado en el apartado de apropiación (5.1.3.3.), el discurso de Tonky de la Peña sobre el tema ejemplifica este tipo de argumentación: "[Los] orígenes [del blues] son negros pero luego el arte es universal, pertenece a todo el mundo. Está en el aire y tú te lo puedes apropiar con todo el derecho. Es muy legítimo hacerlo. No es nada fraudulento" (E.P.p.26). No obstante, desde su identidad blanca española, Tonky subrayó la mayor dificultad de interpretar blues según el "modelo negro" y su voluntad de aspirar a ello con respeto y fidelidad. Así, rechazó el aprendizaje del blues a través de su mediación blanca (aunque él mismo la represente) y apuntó hacia la "codificación musical de la negritud" (Shank, 2007: 261) –a una serie de características estilísticas "racializadas" que diferencian musicalmente al blues afroamericano del blanco, pero que pueden llegar a ser aprendidas por ciertos músicos blancos (como él u otros compañeros).

Ñaco Goñi (E.P.p.22) coincidió con Tonky en afirmar tanto los orígenes del blues como música negra, como su actual carácter "universal" o global. Relató su apropiación especializada del blues afroamericano y expresó su respeto hacia la población negra, pero también afirmó su identidad blanca española, aludiendo a las diferencias culturales, lingüísticas y espaciotemporales que le separan de los artistas de blues de principios y mediados del siglo XX: "yo soy blanco y español, o sea que no quiero ser negro. Es otra cultura, otra lengua, incluso otro siglo así que no me identifico. A mí me gusta vivir como un español, que vivimos de lujo" (*Ibíd*.). En oposición discursiva con los casos de declarada negrofilia (donde encontramos enunciados del tipo "quiero ser negro", "me siento negro" o "soy negro"), la negación de Goñi ("no quiero ser negro") representa la afirmación positiva de la identidad blanca y nacional dada (frente a una identidad "escogida" en diálogo con la cultura afroamericana). No obstante, Ñaco afirmó su predilección por los músicos de blues afroamericanos, dejando claro que representan históricamente la autenticidad del género. Ha construido su identidad musical en diálogo musical e intercultural con ellos, pero no vincula su apropiación del blues al componente "racial" ni reivindica la negritud como valor general o específico (si bien la negritud es propia de los músicos que más le han inspirado). Además, Ñaco también señaló el carácter híbrido de blues como expresión musical y lo comparó con el flamenco: "el blues no es puramente africano. Ese es el elemento más fuerte, pero al fin y al cabo, el blues es el choque de la cultura occidental y la africana. (…) El flamenco, por así decirlo, no es puramente gitano como el blues no es puramente negro" (*Ibíd*.).

De un modo similar, Fede Aguado (E.P.p.23) explicó que el blues no le "ha influido por el rollo de que sea negro" sino por su expresividad "visceral", similar a la del flamenco. Incidió en la comparación del blues con el flamenco y expresó su bienestar artístico en el marco genérico del blues: "A mí me gusta mucho la música de raíz y con el blues me siento a gusto a la hora transmitir y componer canciones. Es una comunión entre el blues y yo" (*Ibíd*.). La alusión a la composición propia resulta clave porque, en el caso de Fede, aparece asociada a un tipo de búsqueda musical e identitaria que parte del reconocimiento de la diferencia cultural y "racial" respecto a los intérpretes originales del blues: "Personalizar un poco. Lo otro ya está hecho y lo hacen unos que lo hacen mejor que nosotros de aquí a Lima. Porque nosotros

tocamos el blues pero ellos son el blues" (*Ibíd*.). Sin citar explícitamente la negritud, Fede señaló que los afroamericanos interpretan mucho mejor el blues (entendido como tradición afroamericana) que los músicos blancos españoles que solamente tratan de imitarles. Mientras que ellos lo encarnan, precisamente por su pertenencia a la cultura en la que se ha desarrollado el género, los músicos de la escena madrileña lo interpretan desde una posición externa sin poder alcanzar su nivel ("nosotros tocamos el blues pero ellos son el blues"). Por ello, apuesta por (re)construir una (sub)tradición del blues propia, capaz de trascender la mera imitación para transformar y resignificar la tradición afroamericana apropiada, ampliando algunos de sus límites identitarios, culturales y "raciales".

Estos ejemplos de la escena madrileña exponen nuevas perspectivas sobre el diálogo intercultural en torno al blues y su consideración como "música negra". Los músicos citados reconocen pero no enfatizan discursivamente la negritud del blues. No representan el tipo de negrofilia expuesta previamente ni la ideología ciega al color, sino que se sitúan en un terreno intermedio, donde la negritud aparece vinculada a los músicos afroamericanos que admiran (no necesariamente al conjunto de la comunidad afroamericana) y a una idea canonizada de su modo de interpretación musical, que tiende a ser el referente de autenticidad. Si bien las discusiones "racializadas" sobre el blues son relativamente escasas en la reproducción cotidiana de la escena, aparecen interrumpidamente y se caracterizan generalmente por un tipo de construcción de sentido tradicional sobre lo negro y lo blanco, que asocia la "blancura musical" a la habilidad técnica, la frialdad y un exceso de "virtuosismo" próximo al rock, y la "negritud musical" al ritmo, a un canto más poderoso y un mayor grado de intensidad y pasión expresiva.

El armonicista Osi Martínez fue uno de los músicos entrevistados que más claramente explicitó la construcción de sentido dominante sobre lo negro y lo blanco en la escena madrileña y en la cultura del blues:

> Lo negroide y lo blanco se caracterizan en la música de una forma muy clara. El negro es puramente rítmico y menos virtuoso o rápido… Hay gente muy virtuosa dentro de los negros pero predomina el ritmo sobre el virtuosismo. El blanco es al revés; predomina el virtuosismo –tocar muchas notas– sobre lo rítmico. Entonces la finalidad de la música para el negro es divertir sin complicarse la vida… dándole mucha profundidad a lo que se hace. Es preferible tocar menos pero que transmita mucho. Es la economía de notas lo que el negro pretende con su música.
>
> En el ritmo nos suele dar mil vueltas. Rítmicamente, el negro es capaz de hacer cosas que van al tempo del principio pero va jugando. A la hora de meter el solo, lo mete a contratiempo, deja un silencio muy largo, etc. Tiene una facilidad de juego con los ritmos que es una brutalidad, a mí en la vida se me hubiera ocurrido. Sin embargo el blanco, si tomamos a Eric Clapton o Johnny Winter como ejemplo, son personas que han desarrollado su forma de tocar el blues en el virtuosismo, en tocar muchas notas. Todo tiene su parte donde puedes aprender y fijarte. Yo tengo bastante admiración por lo negroide. Lo otro me sale más normal, al ser blanco. Siempre me llama más la atención lo que no soy capaz de desarrollar yo (E.P.p.28).

Su discurso reproduce ideas y creencias tradicionales y ampliamente extendidas, que asocian lo negro al ritmo, la pasión y la diversión y lo blanco a un virtuosismo técnico más frío y accesible. Lo entendemos desde el reconocimiento de que, si bien se mantiene siempre en disputa, debate y variación, esta asociación tiene una presencia destacada en la cultura del blues y el rock.[483]

[483] Apuntemos, como ejemplo, la descripción crítica del grupo de pop catalán Manel realizada por el periodista musical (también catalán) Ignacio Julià (2011) en la revista *Ruta 66*: "No hay un ápice de

Osi abordó sin ambages la codificación contrapuesta de la negritud y la blancura en la música blues y, como suele ocurrir en descripciones generales sobre otras culturas, no logró escapar la alusión a ciertos estereotipos reconocibles pero reduccionistas.[484] En efecto, como señala el antropólogo Fernández McClintock (2007), "la generalización de uno mismo y del otro (…) se asemeja mucho a los procesos de formación de categorías y conceptos propios del pensamiento humano", por lo que los procesos de reproducción de estereotipos resultan prácticamente inescapables en el ámbito de la interculturalidad. En este caso, la asociación tradicional entre lo negro y el ritmo y lo blanco y la técnica remite al instaurado dualismo que tiende a identificar a los negros con el cuerpo y con características más naturalizadas o innatas, y a los blancos con la mente y con un mayor aprendizaje formal (Negus, 1996: 102).

No obstante, si consideramos la identificación del hablante con "lo negroide" (con aquello que reconoce como más diferente a él), la jerarquía construida sitúa al negro en un lugar más elevado y "auténtico" que el blanco. El primero es más directo, expresivo, emotivo y lúdico. Se le atribuye el objetivo de la "economía de notas", que ocupa un lugar importante en los discursos de los participantes de las escenas estudiadas (6.1.1.2.). En cambio, el blanco contrarresta sus carencias rítmicas con un énfasis en el virtuosismo instrumental. Hay que resaltar que el discurso de Osi busca ser muy matizado. Por una parte, desde su identidad blanca, reconoce la distancia que le separa del modo de interpretación musical negra que más admira ("[El negro] tiene una facilidad de juego con los ritmos que es una brutalidad, a mí en la vida se me hubiera ocurrido"). Por otra, pone en valor la posibilidad de aprender de músicos representativos del blues blanco, lo cual indica que no estamos ante un discurso extremadamente "purista". En última instancia, el interés y la identificación del músico blanco con "lo negroide" (sobre lo blanco o "blanquito") indica que la distancia cultural que le separa del admirado otro puede ser reducida o neutralizada en el ámbito de la interpretación musical y la cultura del blues, donde lo blanco y lo negro pueden entrelazarse. Así, se alude inequívocamente al proceso diálogo intercultural y ennegrecimiento cultural desarrollado, que contribuye a la construcción de identidades híbridas.

Sobre el uso del término "música negra" para designar el blues, Osi Martínez y Xulián Freire se mostraron reacios debido a la mayor amplitud de la categoría y, sobre todo, a su identificación con géneros y estilos diferenciados con los que no se identifican. Osi apuntó a la asociación de "música negra" y "*black music*" con ritmos más característicos del soul/funk orientado al baile que del blues: "haciendo caso a lo que significa cada palabra, obviamente blues es *black music* pero esa etiqueta ahora mismo puede causar cierta confusión", resumió (E.P.p.28). Xulián quiso distinguir entre distintos géneros que forman parte de la idea de "música negra", como rhythm & blues y R&B (contemporáneo), cuyos nombres también contribuyen a la confusión: "A cualquier cosa que hace un negro se le llama *black music* y yo cuando hablo de rhythm & blues no hablo de Whitney Houston, ni de Beyoncé ni de nada de eso" (E.P.p.24). Así, antepuso la dimensión musical a la "racial" y, en consonancia, afirmó que "la música de las personas transciende el color de la piel, el origen geográfico y todo" (*Ibíd*.). Por su parte, el músico uruguayo Flaco Barral situó la apropiación blanca del blues en el marco

rebeldía o impertinencia, sólo inútil complacencia identitaria (…) No hay atisbo de rock en su sonido, ni rastro de negritud; suenan blancos y blandos hasta el engolamiento".

[484] Méndez (2016: 190) señala que "los ingredientes básicos de la negritud musical (fuerte acento rítmico, líneas melódicas alternativas a menudo improvisadas, con estribillos repetidos y voces en forma de gritos o gemidos) no implican una especie de *esencia fija* e invariable sino una serie de *marcas pragmáticas* en interacción con las distintas situaciones comunicativas y contextos socioculturales en juego".

de la globalización y la hibridación cultural contemporánea, desmarcándose de la etiqueta "música negra" (E.P.p.27). No obstante, asumió que la apropiación y dedicación al blues implica un proceso de diálogo intercultural y aproximación al otro, donde éste constituye un modelo de autenticidad admirado y generalmente inalcanzable para miembros externos a la comunidad de origen: "Tú eres blanco pero te gusta la esencia negra. Entonces adoptas parte de esa esencia, aunque evidentemente yo siempre pienso que nunca vas a llegar a ellos. Ni a la suela del zapato. (…) Es otra cosa. Hablan de otra manera, caminan de otra manera y sienten de otra manera" (*Ibíd*.). Su discurso combina la admiración y el reconocimiento de la negritud del blues con la aceptación de la diferencia cultural, que finalmente deriva en la búsqueda ecléctica de nuevas combinaciones y de una identidad musical propia.

6.2.3.2. Representando la negritud en las escenas de blues y de soul/funk



Festival Madrid es Negro, representativo de la escena de soul/funk madrileña (2015)

La asociación principal del término "música negra" con el soul/funk es muy apreciable en la escena musical madrileña y española. Revela diferencias en las formas de apropiación y representación de la negritud que tienen lugar en la construcción de distintas escenas. En la escena de soul/funk en Madrid encontramos diversos ejemplos de eventos musicales definidos por la negritud: la *jam session* semanal de El Junco (2004), llamada "Black Jam" y descrita como "un particular homenaje a la Música Negra (…), que abarca muchos de los géneros más importantes de la misma, Funk, Soul, Reggae, Blues, Boogaloo, R&B ó Hip Hop entre otros" (web); los festivales *Madrid es Negro* (2011) y *Black Is Back Weekend* (2012), dedicados a la "música negra"; y la existencia de un club como Maderfaker (1996), "dedicado a la música negra y al [cine afroamericano] Blaxploitation" (web), y co-organizador del *Festival Madrid es Negro* junto a la revista especializada *Enlace Funk*.[485] Si bien en la escena de soul/funk participan más músicos negros residentes en España que en la escena de blues –especialmente cantantes femeninas de distintos orígenes (español, africano, afroamericano, británico-jamaicano, etc.)–, sigue siendo una escena predominantemente blanca, donde la apropiación y reivindicación de la negritud (desde una posición externa) aparece de manera pronunciada y explícita, asociada a discursos y textos verbovisuales "racializados". Consideremos el cartel de la quinta edición del *Festival Madrid es Negro* (2015) y el modo en que fue anunciado a través de la página oficial de *Facebook*.[486]

[485] También podemos añadir el ejemplo del programa de radio *Magia Negra* (M21), presentado por Miguel Ángel Sutil (*Enlace Funk*; *Madrid es Negro*). Véase: http://es.eljunco.com/#!conciertos; http://www.madridesnegro.com/; https://www.blackisback.es/; http://www.maderfaker.com/funk-club/; https://www.m21radio.es/programas/magia-negra [Consulta: 24/02/2018].
[486] https://www.facebook.com/Madridesnegro/ [Consulta: 24/02/2018].

Además del propio nombre, “Madrid es Negro”, la negritud es representada a través de una atractiva mujer negra (la misma que encontramos en el cartel de la mayoría de ediciones), cuyo estilo afro es reminiscente de la estética afroamericana de los años 1960 y 1970 que la escena toma como referencia central. El texto escrito que acompaña al cartel insiste en la negritud y la alta temperatura asociada a la celebración del festival, de manera que el *post* participa de la tradicional sexualización de la mujer y la música negra: “El mes de febrero [*Black History Month*] será MUY NEGRO y MUY CALIENTE” (Madrid es Negro, *Facebook*, 02/01/2015). El significante /negro/ remite principalmente a la música soul y funk que se interpreta, en variable diálogo con distintos géneros como el jazz, el afro-beat y los ritmos afro-latinos; entre los que el blues tiene una escasa presencia (sobre todo el blues rural, referente de autenticidad en la escena de blues). Por su parte, la representación de la mujer negra aparece como icono simbólico de la belleza de la negritud, impregnado de sensuales connotaciones sonoras, festivas y de baile.

En comparación con la escena de blues, el marcado énfasis en la negritud que encontramos en la escena de soul/funk apunta hacia un mayor grado de negrofilia. Puede entenderse también desde una perspectiva histórica, puesto que la música soul está más asociada al movimiento por los derechos civiles y a la reivindicación de una identidad negra liberada y orgullosa de sí misma (recordemos el lema “Say It Loud, I’m Black and Proud!”). No obstante, también encontramos ejemplos claros de apropiación y representación de la negritud en la producción de imágenes de clubs y conciertos de la escena de blues madrileña. El ejemplo más llamativo es el del Café Jazz Populart (1988-2016), que apropió la imagen del cartel de la película *El Cantor de Jazz* (Alan Crosland, 1927), como hemos apuntado en el relato sobre la inmersión en la escena madrileña (3.5.2.). Al hacerlo, pensamos que el club tomaba imágenes que entendía eran representativas de la negritud en tanto signos indiciales de un local dedicado al blues y al jazz. No obstante, lo hacía a través de una representación muy controvertida, la del actor blanco judío Al Jolson con la cara pintada de negro; es decir, en *blackface*. Sobre ello es necesario apuntar que la tradición teatral del minstrel (*blackface minstrelsy*), establecida en el siglo XIX y desarrollada en distintas formas hasta nuestros días, se caracterizó por la caricaturización estereotipada de los negros por parte de los blancos.

Como ha señalado Eric Lott (2013: 4), la apropiación de “materiales culturales negros para la distribución blanca” dependía de las condiciones materiales de la esclavitud, y el espectáculo minstrel tapaba estas relaciones al pretender que la esclavitud era “divertida, correcta y natural”. Además, su compleja, ambigua y contradictoria persistencia cultural ha generado una abundante bibliografía en el ámbito anglosajón, donde frecuentemente se establecen analogías con la cultura contemporánea del hip hop (Johnson, 2012; Lhamon, 1998; Lott, 2013; Mahar, 1999; Taylor y Austen, 2012). Efectivamente, la reproducción de imágenes representativas de un tipo de negritud emparentada con la tradición minstrel, donde se exagera la oscuridad de la piel negra y la rojura de los labios, es considerada políticamente incorrecta y racista tanto en EE.UU. como en Gran Bretaña. Por ello, es difícil imaginar la presencia de un club con la imagen corporativa del Café Jazz Populart en estos países sin el estallido de un conflicto en torno a la “raza”. No obstante, en España tenemos un conocimiento y una sensibilización pública mucho menor en lo que respecta a la política del uso de imágenes de negritud, y la discusión sobre la tradición representativa del *blackface* y el minstrel es todavía

emergente.[487] En cualquier caso, si se trata de un local que homenajea a la cultura afroamericana, ¿por qué no se representa la negritud a través de la imagen digna de una persona negra? ¿Por qué se reproduce el uso de la negritud como "disfraz" performativo de un actor blanco? La reproducción de imágenes representativas de la negritud suscita preguntas sobre la política de la representación, inescapable en el ámbito de la cultura popular negra y las discusiones "raciales". Como señala Stuart Hall (1992: 30), "solamente a través del modo en que nos representamos e imaginamos a nosotros mismos podemos descubrir cómo somos constituidos y quienes somos. No hay escapatoria de la política de la representación". Por ello, el uso de imágenes de negritud para anunciar conciertos y festivales de músicos blancos plantea interrogantes sobre las formas de diálogo intercultural y la apropiación de la negritud.



Representaciones de la negritud y el blues en La Coquette Blues Bar (1984)

Si bien la representación de la negritud en la cultura del blues está generalmente asociada a la tradición y la autenticidad, el tipo de imágenes empleadas conlleva significados y connotaciones históricas diversas. El caso de La Coquette, que observamos arriba, resulta

[487] Si bien me sorprendió la referencia visual a *El cantor de jazz* (1927), durante la etnografía no detecté conversaciones sobre la representación de la negritud que ofrecía el Café Populart (1988-2016). En la Navidad de 2017 asistimos a un interesante debate sobre la representación de la negritud, impulsado por la comunidad afroaespañola y vinculado a la práctica del *blackface* en las Cabalgatas de Reyes Magos. La revista cultural *Afroféminas* (https://afrofeminas.com/tag/blackface/) denunció decididamente el *blackface* masivo de la cabalgata de Alcoy (Alicante), protagonizado por numerosos pajes que se pintan la cara de negro y la boca de rojo –simulando unos labios gruesos estereotípicamente "negros"– para entregar regalos a los niños sin revelar su identidad. Afirmó la ofensa sentida por este tipo de representaciones, así como por la normalización del racismo; contextualizó el origen de la práctica en la esclavitud y en los espectáculos minstrel y recordó que Naciones Unidas ha criticado representaciones similares en los Países Bajos. No obstante, aunque encontró apoyos significativos, se topó con un fuerte rechazo al debate, acompañado de una enérgica y en ocasiones agresiva negativa a cualquier implicación de racismo en tan longeva y apreciada tradición. En cierta medida, el medio logró convertir este problema social en un problema público, pero los partidos políticos tampoco quisieron cuestionar el sentido del *blackface*, que para sus defensores debe entenderse como un halago –puesto que es un deseado honor poder ser paje negro (por un día). Es importante reflexionar críticamente sobre los significados y valores "racializados" asociados a imágenes, tradiciones culturales y modos de representación, así como sobre la apropiación y el uso de la negritud como disfraz ocasional para personas blancas –como máscara representativa para esconderse y alcanzar placer vinculado al diálogo intercultural y las fantasías sobre el otro.

interesante porque emplea dos representaciones de la negritud claramente diferenciadas en la persiana del local y en su perfil de *Facebook*. La primera, donde vemos la figura de un blanco pintado de negro, remite estéticamente a la tradición del minstrel y el *blackface*; a un tipo de identidad negra que encaja en el estereotipo del negro alegre (o del blanco que imagina la existencia alegre del negro). La segunda, mucho más oscura y nocturna, reproduce una imagen representativa del *bluesman* tradicional en tanto cantante-guitarrista individual. Frente a la luminosidad y aparente despreocupación del primer sujeto representado, el segundo ofrece un semblante mucho más serio y más acorde con la tradición representativa del blues que con la tradición previa (y coetánea) del minstrel. Además, resulta interesante la ambigüedad "racial" del músico, que podría ser tanto negro como blanco. La combinación de estas imágenes tiende a pasar desapercibida para un participante sin competencias, pero para uno que conoce la tradición minstrel puede revelar un tipo representación de la negritud contradictoria, donde sigue presente el viejo estereotipo del negro alegre y despreocupado (pese a la opresión y discriminación sufrida).

Con estos ejemplos, así como con el reconocimiento de que hay músicos y festivales españoles mayoritariamente blancos que anuncian sus eventos con imágenes de negritud, queremos poner de manifiesto que, además de la cuestión discursiva, la política de la representación visual y verbovisual constituye una interesante y compleja dimensión a investigar. Como idea a explorar en el futuro, cabe afirmar que los usos de la negritud en prácticas representativas de la escena musical madrileña oscilan entre el homenaje respetuoso (donde la negritud es signo de autenticidad) y un tipo de reproducción más gratuita o arbitraria, potencialmente caricaturesca e incluso ofensiva, que puede estar desvinculada del evento musical anunciado. Cuando ciertos músicos o promotores blancos se anuncian a través de representaciones verbovisuales asociadas a la negritud, es posible que también se estén "escondiendo" detrás de ella, ocultando provisional y estratégicamente su identidad detrás de una máscara del otro. En ese caso, estaríamos ante pieles blancas con máscaras negras, un enunciado-proceso opuesto al de la famosa obra de Frantz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas* (2008 [1952]). En cualquier caso, la negritud tiende a ser asociada al imaginario del blues y a su atracción exótica, donde caben connotaciones "racializadas" de diversión, peligro, autenticidad, sexualidad y humor.

Por último, queremos señalar dos ejemplos del malestar que puede surgir entre los músicos negros al reconocer ciertos discursos y eventos "racializados" en el escena cultural. La joven cantante afroamericana Erin Corine Johnson Simpson (Chicago, 1987), residente en Madrid, compartió en *Facebook* (13/05/2015) la confusión que le generaba ver "una noticia para un evento, festival o conferencia acerca del arte 'negro', la música 'negra' o la cultura 'negra'... sin participantes negros. De ninguna parte del mundo". Lamentó la desvinculación entre determinadas expresiones artísticas y las comunidades culturales o "raciales" en las que se han desarrollado, así como el hecho de que no contratasen a artistas negros para representar su arte. Ante esa situación, afirmó que "aunque estudies, aunque te prepares, aunque [cierres] los ojos y lo parezcas... Solo una persona negra o de color puede poseer una 'voz negra'" (*Ibíd*.). Así, Johnson definió la voz negra en términos de experiencia como miembro de una minoría cuya identidad está marcada por una historia "racializada" y desplegó un esencialismo estratégico para reclamar su pertenencia a la tradición afroamericana sin negar que "el arte debe ser compartido, enseñado y preservado" interculturalmente (*Ibíd*.).

Por su parte, la cantante africana Koko-Jean Davis (Maputo, Mozambique), del grupo barcelonés The Excitements, expresó su rechazo al titular de un reportaje de la revista de viajes *Time Out Barcelona* sobre la escena soul catalana, donde aparecía junto a sus compañeros de banda y escena (todos blancos a excepción de ella y Aya Sima, entonces cantante de The Pepper Pots) (*Facebook*, 30/10/2013). Decía: "*I wanna be black* [Quiero ser negro]". Calificándolo de ofensivo, de mal gusto y de muy políticamente incorrecto, Davis lamentó la asociación entre tocar música negra y la idea de querer ser negros, considerándolo un insulto hacia los músicos blancos presentes. Además, destacó la presencia de las dos cantantes negras en la foto principal, cuya identidad choca con el enunciado del título. La revista se disculpó en un comentario: "lo sentimos mucho si sientes que hemos usado un titular 'racista' en *Time Out Barcelona*. Pero no ha sido a propósito" (*Facebook*, 04/11/2013). Asimismo, alegó que el titular formaba parte de un homenaje al cantante de rock Lou Reed, presente en todo el número de la revista.[488]



Koko-Jean Davis al frente de The Excitements (Foto: Jaime Massieu, Sala Siroco, 2013)

En la entrevista que mantuve con Koko-Jean Davis antes de uno de sus conciertos en Madrid, le pregunté acerca del vínculo que siente con cantantes de referencia en el blues, el soul y el jazz (Bessie Smith, Big Mama Thornton, Tina Turner, Etta James, Aretha Franklin, etc.):

> Siento que quiero ser una extensión de todo eso. Siento que quiero que ese legado continúe y casi es algo a lo que debes mantenerte fiel. Se trata de rendir homenaje a tus ancestros, y expresar tu feminidad con crudeza y enfado pero de una manera sexy. Para mí ese es el poder femenino, eso es Black Power. No se trata de intentar ser dulce, ni de seducir; cuanto más cruda, más auténtica eres, y tienes más personalidad. Solo estoy tratando de seguir el legado a mí manera. Esa es la forma en la que conecto con ellas y eso es lo que quiere traer de nuevo, es lo que voy aprendiendo cada día (E.P.p.32).

Su discurso sobre la tradición musical afroamericana y sobre su incorporación a ella incide en la dimensión identitaria y de género que acompaña su trayectoria de apropiación. El poder femenino negro se asocia con la expresión "cruda" y "sexy" de la feminidad, que aparece vinculada a la autenticidad y a la búsqueda de una identidad musical propia –necesariamente en

[488] La revista explicó que el titular hacía alusión a la canción "I Wanna Be Black" (Lou Reed, 1978), un relato en primera persona de un blanco universitario de clase media que quiere ser negro.

diálogo con inspiradoras voces predecesoras. Además, sobre su experiencia como mujer en el ámbito de la escena musical, Davis explicó que las mujeres están siendo utilizadas "en cierto modo" porque tienen "un poder que es muy atractivo. Las mujeres venden mucho, venden muy bien su presencia, tienen una voz que habla a todo el mundo. Pero incluso si son el poder de la fuerza y son representadas habitualmente, sigue siendo un mundo de hombres" (*Ibíd*.). En esas circunstancias, afirmó la importancia de reconocer las relaciones de poder y seguir avanzando: "Lo importante es ser consciente de ello; de en qué medida te están utilizando y hasta qué punto estás dispuesta a serlo, y mantener el control de eso todo el tiempo. Siempre tienes que tener control. Yo no me dejo llevar… soy una líder a mi manera" (*Ibíd*.).

6.2.4. Conclusiones

El recorrido espaciotemporal y polifónico propuesto nos permite reconocer una variedad de identidades y perspectivas desarrolladas en relación al diálogo intercultural y la barrera "racial" entre negros y blancos en torno a la cultura del blues. Así, al proponer una perspectiva plural, contradecimos visiones y discursos monolíticos y esencialistas sobre los grupos étnicos o "raciales": tanto la identidad negra como la blanca son identidades dinámicas y en transformación, construidas dialógicamente en distintos contextos. La memoria de *Jim Crow* y el dilema de narrar brevemente la experiencia vivida en ese contexto nos aproxima a las condiciones socioculturales y políticas en las que se desarrolló el blues. Lo hace a través de discursos enunciados desde un tiempo distante si bien relativamente próximo, especialmente por la amarga persistencia de las problemáticas "raciales" en EE.UU. Al obtener y reproducir los discursos de los músicos de blues de la escena austinita, así como de ciudadanos expertos conocedores de East Austin, tratamos de "sacar a la luz otra memoria (…), [de] iluminar a otros actores sociales, [de] construir otros imaginarios de la colectividad, otros asientos de la identidad" (Peñamarín, 2000: 46).

En general, los entrevistados mostraron un tono desenfadado al referirse a los tiempos de segregación y discriminación de *Jim Crow*. Algunos quisieron recordar el modo en que sorteaban o contradecían las leyes segregacionistas mediante determinadas prácticas sociales, musicales y mediáticas en relación a las fuentes, los servicios públicos, la interpretación musical y la radio afroamericana, entre otros aspectos. De este modo, expusieron el absurdo de la discriminación "racial", así como su subversión y resistencia cotidiana en ciertas situaciones. No obstante, ciertos entrevistados también enfatizaron la violencia y la opresión sufrida por la comunidad afroamericana, aludiendo a los prejuicios "raciales", a los linchamientos y a situaciones personales de peligro. La historia intercultural del club afroamericano Charlie's Playhouse resuta particularmente interesante porque expone la dimensión enriquecedora y conflictiva del diálogo intercultural. Marcado por el novedoso y transgresor desplazamiento de jóvenes blancos al barrio negro de la ciudad, el creciente éxito del club conduce a una situación de conflicto entre los objetivos económicos de un empresario afroamericano y los límites de su lealtad cultural y "racial" a la comunidad afroamericana.

El empresario Charlie Gilden privilegió la perspectiva económica al admitir a todos los clientes y aceptar a la clientela blanca, aun cuando fuera a expensas de otros clientes negros. Su "tolerancia" y participación en lo que otros percibían como una situación indignante o injusta le valió ciertas críticas y un boicot por parte de ciertos estudiantes afroamericanos, molestos por la contradicción percibida en torno a un club negro con tanto público blanco. Sin embargo, alejado de la idea tradicional de sumisión al blanco, el discurso de Hubbard sobre Gilden transmite una

dualidad que conviene remarcar: la sensación de orgullo asociada al hecho de atraer al diferente (a los jóvenes blancos) se combina con un discurso de resistencia a ser comprado o "devorado" por los blancos en tanto signo de poder. El reconocimiento de esta ambivalencia respecto a la identidad blanca nos permite introducir nuevos matices en el concepto de apropiación.

En función de las relaciones de poder y las actitudes de unos frente a otros, podemos hablar de "apropiación desde abajo" o de "apropiación desde arriba". El primer proceso está asociado a diálogos interculturales en los que el sujeto que busca apropiar una expresión cultural ajena se sitúa simbólicamente en un lugar de reverencia respecto al sujeto cuya cultura es apropiada. En estos casos, el blanco apropia desde abajo porque admira al músico negro como artista y, a menudo, también como persona y modelo de masculinidad. En ese tipo de relaciones interculturales, el negro ocupa el lugar del mentor o maestro y el blanco el del aprendiz. La apropiación desde arriba se corresponde con la concepción dominante de la apropiación en tanto lucha de poder, donde el grupo hegemónico apropia una determinada expresión cultural de un grupo subalterno. En el caso de Charlie's Playhouse, el propietario afroamericano da la bienvenida a la apropiación blanca desde abajo, que le reporta beneficios económicos y satisfacción personal, al tiempo que se resiste a la apropiación blanca desde arriba, donde la identidad blanca se identifica con una figura de poder devoradora, que tiende a diluir la intensidad expresiva y la autenticidad de la expresión "original", convirtiéndola en un producto de masas. Lógicamente, estos modos de apropiación son variables y uno puede conducir al otro, de manera que las tensiones y fricciones pueden surgir en ese tránsito –especialmente si el blanco quiere situarse por encima del negro, o el negro piensa que lo busca.

En consonancia con lo expuesto en la conceptualización de la escena de blues austinita (4.2.1.), los discursos sobre el periodo de desegregación "racial" que sucede a *Jim Crow* están marcados por la ambigüedad y el lamento. Los "éxitos" derivados del movimiento afroamericano por los derechos civiles son relativizados, pues se incide en la pérdida experimentada por la comunidad afroamericana, que hasta ese momento había sido obligada a vivir aisladamente. La desestructuración y depresión del barrio, así como el cierre de instituciones propias, coinciden con la consolidación de la apropiación blanca del blues y la música afroamericana, que contribuye al debilitamiento de su dimensión "racial". Es decir, que la dimensión comunitaria de los afroamericanos va de la mano del desarrollo o cuestionamiento del blues como expresión cultural negra. A partir del proceso de "integración", emergen críticas sobre la promoción y el reconocimiento desigual de músicos negros y músicos blancos que son encumbrados por tocar "algo que han oído tocar a un negro" (Polk en McMillan y Carter, 1991), contribuyendo a generar dolor, indignación y una actitud defensiva en la comunidad afroamericana. En este sentido, se articula una crítica a la perspectiva ciega al color, que gana fuerza desde los años 1970 hasta la actualidad, por infravalorar las contribuciones afroamericanas y plantear que la cuestión "racial" ha sido superada sociocultural y políticamente.

Frente a ello, los afroamericanos sienten que se está cuestionando el desarrollo de su legado y herencia cultural, apropiados y resignificados por actores blancos externos más poderosos como colectivo mediante una retórica supuestamente inclusiva y multicultural. Las réplicas reivindican el desarrollo del blues en la comunidad afroamericana y la importancia de involucrar a jóvenes músicos negros en la escena. Además, se reafirma la persistencia del "racismo" y su incidencia continuada en la vida cotidiana, donde se revela como un sistema de presupuestos y creencias sobre el otro asentado en la jerarquía y la discriminación "racial"

histórica. Estas dimensiones se combinan en la consideración cultural e identitaria del blues que prevalece en la comunidad afroamericana, de manera que asistimos a una clara denuncia de la contradicción que supone apropiar el blues como música e ignorar o, incluso, negar sus vínculos con la comunidad afroamericana y sus luchas pasadas y presentes como minoría étnica. Así, se despliega un esencialismo estratégico protector, que reivindica la autenticidad afroamericana del blues y demanda respeto para las reivindicaciones de los negros en EE.UU., asociadas a la amarga reemergencia de la brutalidad policial y al derecho a protestar públicamente.

Mientras que un sujeto blanco externo puede no relacionar su apropiación del blues con la situación actual de la población afroamericana –prefiriendo tratar con una noción pretérita de la negritud asociada al género–, los músicos afroamericanos reconocen vínculos entre la discriminación pasada y presente. En este sentido, la alarmante tasa de encarcelamiento que afecta a la población afroamericana ha llevado a hablar metafóricamente de un "nuevo *Jim Crow*" (Alexander, 2012), marcado por el uso de nuevas tácticas para seguir negando la ciudadanía completa a los afroamericanos. Desde la perspectiva de músicos o aficionados blancos al blues, los jóvenes afroamericanos que a menudo sufren episodios de discriminación "racial" o abuso pueden ser identificados generalmente con la cultura del hip hop (que perciben como distante), mientras que los músicos afroamericanos veteranos –aun cuando realicen dicha asociación– sienten una mayor proximidad respecto a los jóvenes afroamericanos. Son su familia, en sentido literal y metafórico: sus hijos, sus sobrinos, sus nietos… sus "hermanos" de "raza", y comprenden su situación en relación dialógica con sus experiencias. Este tipo de problemáticas constituyen una prueba evidente de que "la raza importa" (West, 2001) y de que EE.UU. está construido sobre una división "racial" que no puede desaparecer solo por medio de un cambio discursivo.

No obstante, a pesar de la hegemonía de la perspectiva ciega al color –que tiene una presencia relevante en las escenas estudiadas–, la atracción y fascinación de los blancos por la música y la cultura afroamericana tiene una larga y compleja trayectoria que entendemos a partir de procesos de ennegrecimiento cultural e hibridación identitaria. La amplia muestra de casos discutida nos permite distinguir dos modos opuestos de apropiación y ennegrecimiento cultural: uno asociado a la idea de negrofilia y otro a la perpectiva *colorblind*. En primer lugar, hemos abordado la emergencia histórica de la negrofilia, trazando un recorrido intercultural a través de casos paradigmáticos que revelan distintas manifestaciones. Desde la perspectiva de los afroamericanos, la negrofilia del público blanco puede sentirse como una amenaza e, incluso, como una agresión, capaz de generar sentimientos de sorpresa, desconcierto, enfado y/o nostalgia. Los ejemplos de Harlem y de Charlie's Playhouse evidencian la importancia de la competencia espacial y del sentido familiar, comunitario y "racial" atribuido a los lugares de interacción musical. Para el blanco, la negrofilia puede conllevar una oposición al racismo y la negrofobia. Por tanto, hay una tensión entre la potencial apropiación de lo negro como "conquista" cultural de los blancos sobre los negros (que entonces buscan nuevos desarrollos artísticos) y un modo de apropiación asociado a la alianza intercultural en cuestiones musicales y/o de reivindicación e igualdad.

En Europa, la recepción de la música afroamericana y de su negritud está más impregnada de connotaciones exóticas y valoraciones de autenticidad "racializadas". La negritud musical puede ser admirada y promocionada más abiertamente, si bien encontramos un deseo ambivalente por la otredad, marcado por la entrega al espectáculo de lo salvaje desde la afirmación de la diferencia. El ejemplo de Josephine Baker expone su asociación con un sentido

primitivo y salvaje de la negritud, que es replicado en la sofisticación y estilización artística de la actuación. La construcción del /nosotros/ europeo como los civilizados contrasta con la animalidad atribuida a lo negro y con el exotismo y la sexualización que asocian a la visita, interpretación y movimiento físico de Baker. Su espectáculo musical es contemplado con una mirada erotizante y una disposición ansiosa pero en parte distante, en cierta medida análoga a la del etnógrafo clásico que aborda intrigado la observación de su objeto.

Los discursos periodísticos analizados sobre la recepción de artistas afroamericanos en España evidencian el deseo de presenciar un espectáculo "puro" de negritud musical y corporal, donde la presencia de elementos europeos tiende a ser vista como algo negativo que reduce la autenticidad del intérprete o de la interpretación (pese a representar valores generalmente positivos como la estilización y la sofisticación estética). Las actuaciones son valoradas en diálogo con las expectativas "racializadas" y el anhelo fantaseado sobre el otro, donde lo "puramente" negro se asocia con lo salvaje, el frenesí, el ritmo y la locura colectiva. Como "guardianes" de la interpretación musical "tradicional", los críticos "puristas" tienden a compartir una actitud de resistencia y un tono nostálgico por el pasado que desaparece. Así, la construcción histórica de una autenticidad "purista" puede llegar a imponer un canon musical conservador, acorde con sus deseos y expectativas sobre autenticidad y negritud, pero en contradicción con el mayor eclecticismo de músicos afroamericanos. De esta manera, se escenifica una lucha de poder en torno a la definición de la música afroamericana y su autenticidad, en la que ciertos críticos se erigen como figuras de poder simbólico autorizadas a establecer "mandatos" artísticos sobre lo que deben hacer los músicos para encajar en sus estándares de autenticidad.

El desarrollo de la negrofilia alcanza nuevos hitos con la construcción de identidades alternativas. Inspirados por el prestigio de lo de abajo (Lipsitz, 2001) y por el deseo de redescubrirse o reinventarse, ciertos músicos, aficionados y críticos de jazz y blues blancos desarrollan diálogos interculturales con la cultura afroamericana como fuente a partir de la cual construir una identidad nueva y más atractiva, diferenciada de la identidad blanca hegemónica. Es decir, que siendo blancos buscan alejarse culturalmente de lo blanco y aproximarse a lo negro, problematizando la barrera "racial" y la dicotomía blanco-negro. En ese proceso, apropian tanto la música afroamericana como una noción de la negritud frecuentemente romantizada y fantaseada. En este ámbito lo negro tiende a ser connotado como excitante, especial y auténtico, mientras que lo blanco representa la aburrida normalidad y lo inauténtico por su asociación con el comercialismo. Así, la apropiación de lo negro se construye como una forma de transgresión hacia el margen, impregnada de connotaciones de placer, intensa emoción, distinción y peligro.

En los casos explorados, el diálogo intercultural con lo negro tiende a autentificar a los músicos blancos involucrados, distinguiéndolos del resto de blancos. Este proceso se aprecia muy claramente en las trayectorias de Mezz Mezzrow y Paul Oscher, pero también en menor medida en las de Tete Montoliu, Javier Rodríguez, Edu Manazas y Emilio Arsuaga, entre otros. Como ciudadanos estadounidenses y residentes de barrios asociados a la cultura afroamericana, Mezzrow y Oscher disfrutaron de una mayor proximidad e interacción cara a cara con la cultura afroamericana; de un mayor contacto de primera mano. En cambio, los músicos españoles parten de una posición de mayor distancia, que es reducida a través de una apropiación más mediatizada, que conduce a colaboraciones transatlánticas con músicos afroamericanos que llegan como visitantes y expertos. Por su parte, el caso de Edu Manazas ilustra la adscripción de

negritud musical a determinados artistas blancos. Nos recuerda que la apropiación negrófila de la música afroamericana tiene una doble cara: la que presenta la identificación y el discurso propio de un artista; y la que construyen y adscriben los espectadores.

Para aproximarnos a la perspectiva de un protagonista ideal del diálogo intercultural en el blues y la música afroamericana, apuntamos tres momentos clave de los procesos de apropiación intercultural asociados a la negrofilia. El primero se corresponde con un hito de descubrimiento del poder de la música negra (encarnada por músicos negros), que marca un punto de inflexión decisivo y que a menudo remite a situaciones o sensaciones aparentemente increíbles o mágicas.[489] El segundo momento o periodo clave está asociado a su aceptación e integración en la escena musical y el mundo cultural afroamericano, caracterizados por un estilo muy atractivo para su mirada externa. Por último, el tercer momento clave se corresponde con la validación definitiva del artista en una escena musical o un contexto cultural que le es originalmente extraño y que también es transformado al aceptarlo en su interior. Llegado este punto, los músicos blancos admiradores de lo negro pueden convertirse en referentes blancos de la música afroamericana, un aparente oxímoron cada vez más frecuente por el diálogo intercultural y la construcción de identidades híbridas.

El tercer momento puede ser visto como un triunfo personal para el músico blanco protagonista, que es aceptado como experto, tan bueno como un músico negro. En esos casos, la relación con músicos negros y el conocimiento de la cultura afroamericana autentifica al músico blanco. Así, la construcción de autenticidad se desvincula aparentemente de sus implicaciones "raciales", restándole importancia, y se asocia al capital intercultural del músico. La lógica es la siguiente: no es negro, pero ha aprendido de ellos y es capaz de transmitir su tradición con autenticidad. Frente a esta perspectiva, encontramos un discurso más "purista" y minoritario (presente en la escena de blues madrileña), según el cual la autenticidad solamente es representada por los músicos negros, aunque no todos los músicos negros son admitidos en el canon musical establecido.[490] Esto implica una distinción de autenticidad central, asociada a la defensa de lo negro frente a lo blanco en una escena de blues como la madrileña (donde prácticamente no hay músicos negros), y puede conllevar críticas y desdén hacia la promoción de músicos blancos locales. Además, si bien a los músicos españoles no se les "exige" un alto grado de interacción con la negritud, la colaboración con músicos afroamericanos, la interpretación con estilo "negro" y/o la asistencia a conciertos de artistas negros tienden a ser vistas como un mérito experiencial y un signo de especialización, compromiso y autenticidad.

La última sección del apartado revela una diferencia fundamental entre músicos negros y músicos blancos a la hora de definir y hablar del blues como una forma de "música negra". Los primeros asumen unánimemente que el blues es música negra y que forma parte de su herencia cultural y experiencia "racial" colectiva. En cambio los segundos, aun cuando afirman el origen afroamericano, tienden a articular un discurso más ambiguo, marcado por una distinción entre pasado (negro) y presente (multicultural), así como por el intento de afirmar su incorporación (como blancos) a la tradición musical del blues. En general, mientras los primeros entienden el blues como música negra porque la música y la cultura del género fueron creadas y

[489] El "tropo del negro mágico" ha sido discutido en el ámbito del cine en relación a los estereotipos de los negros y la salvación o redención de los blancos (Glenn y Cunningham, 2009; Hughey, 2009) y podría ser útil para indagar en esta cuestión.

[490] Entre los músicos afroamericanos rechazados por ciertos aficionados representativos del canon del blues más "purista" encontramos a Jimi Hendrix, Buddy Guy, Robert Cray y Carvin Jones, entre otros.

desarrolladas por ciudadanos y artistas afroamericanos en un contexto de discriminación y segregación "racial", los segundos introducen un mayor énfasis en las influencias interculturales que tiene el género y, en ocasiones, miden la adecuación de la etiqueta "música negra" en relación con el color de quienes tocan blues actualmente. Nosotros entendemos que la inclusión del blues en la categoría "música negra" se define por su comunidad cultural de creación y desarrollo (la comunidad afroamericana), lo cual no entra en contradicción con la naturaleza híbrida de la cultura popular. Como indica Méndez (2016: 190), los significantes "música negra" o "música blanca" designan "indicios de formas musicales diferentes y a la vez mezcladas, siempre abiertas en la medida en que se trata de modos de comunicación", lo cual contribuye al reconocimiento de los procesos de interacción y diálogo intercultural entre estilos e intérpretes negros y blancos.

Una de las grandes claves para entender estas diferencias se encuentra en el tipo de identificación predominante de unos y otros. Los músicos afroamericanos tienden a afirmar, reflexionar y pensarse a sí mismos a partir de su identidad colectiva y de la historia de su comunidad cultural y "racial". En cambio los músicos de blues blancos, tanto estadounidenses como españoles, tienden a privilegiar su identidad individual y, en ocasiones, se distinguen de la identidad colectiva de su grupo étnico o "racial", rehuyendo la "incomodidad" que les genera el concepto de "raza". Encontramos huellas de esta diferencia en enunciados como: "Nosotros creamos esta música" (E.P.p.6) frente a "nunca pensé que fuese un tío blanco tocando música negra" (E.P.p.16). Por una parte, se afirma la idea de que "generalmente los blancos tienen un menor grado de auto-conciencia sobre raza y blancura que los no-blancos" (Murji y Solomos, 2015). Además, si consideramos el marco de la tradición del blues, donde las principales figuras históricas son afroamericanos, un músico blanco puede preferir no ser identificado "racialmente", avanzando así hacia una posición más ciega al color. Desde una perspectiva muy crítica y psicoanalítica, Garon (1996: 42) ha señalado que, inconscientemente, los músicos de blues blancos identifican a los negros con la figura del padre y que de ahí deriva su insistencia en imitarlos, en replicar interpretaciones nota por nota, lo cual está absolutamente alejado de la creatividad. Al identificarse con un "padre" negro con una fuerza superior, el blanco también reafirma su masculinidad (*Ibíd*.: 45).

Si bien no compartimos el rechazo categórico y reduccionista del blues blanco que plantean autores como Garon, esta comparación es interesante porque reconoce el lugar tradicional del músico negro como referente y figura de mayor poder simbólico en la tradición del género. Además, alude a la minuciosa imitación de la negritud musical y al modo en que ciertos músicos blancos se autentifican a través de la acumulación de capital intercultural y de experiencias con músicos negros de referencia (en tanto "padres" del blues). Por último, nos permite comprender la trayectoria de un músico de blues como una búsqueda o batalla por alcanzar un nivel máximo en la interpretación y la comunicación musical. En este camino, algunos asumen que nunca podrán alcanzar el nivel de dominio y expresividad representado por ciertos músicos negros (habitualmente figuras históricas ya fallecidas). Ante esa situación, algunos se dedican más a combinar e imitar y otros apuestan por transformar y resignificar el género a través de la traducción lingüística-cultural y la composición propia. El discurso ciego al color supone una forma de alejamiento de la discusión "racial", que permite a ciertos músicos blancos problematizar los vínculos entre la música y la "raza" y, potencialmente, defender que ellos pueden tocar tan bien como un músico negro actual. Así, aun cuando suele estar asociado a discursos de autenticidad, el músico negro puede perder poder en su tradición, pues su valor y

reconocimiento es mayor cuando hablamos del pasado –de una figura histórica, que ya ha sido canonizada– que del presente de músicos negros veteranos relativamente desconocidos o de músicos emergentes.

La reflexión sobre la apropiación y representación de la negritud a través de textos verbales y verbovisuales supone incorporar una dimensión adicional al debate, que pensamos merece ser apuntada. Efectivamente, las imágenes de negritud se utilizan frecuentemente como máscaras representativas a través de las cuales ciertos lugares y músicos predominantemente blancos construyen y promocionan su identidad musical y cultural. En ese proceso, es importante explorar e interrogar las implicaciones "raciales" de las imágenes y de determinados modos de representación. No se trata, en nuestra opinión, de rechazar sistemáticamente la puesta en funcionamiento de estereotipos, ya que "las relaciones entre grupos son siempre estereotípicas en la medida en que han implicar abstracciones colectivas del otro grupo" (Jameson, 1993: 35). Es decir, que "el grupo debe ser abstraído o fantaseado sobre la base de contactos individuales discretos y experiencias que no pueden ser generalizadas más que de forma abusiva" (*Ibíd*.). Por tanto, al señalar estas prácticas reflexionamos sobre ello y nos preparamos para una discusión más matizada pues, como señala Peñamarín (2000: 53), "sólo indagando en el estereotipo (…) podemos incrementar la reflexividad necesaria para percibir nuestras actitudes hacia los otros". Así, conviene remarcar que "afrontar algo así implica la disposición a cuestionar los propios lugares comunes para hacerlos discutibles en el diálogo con la perspectiva del otro" (Peñamarín, 2006: 142).

7. HIBRIDACIÓN

7.1. Análisis del discurso musical del blues: tradición, hibridación y traducción cultural

En este apartado investigaremos la construcción y reproducción creativa del discurso musical del blues a partir de una selección de canciones concebidas en tanto textos musicales (articulación de música y palabra). Se trata de "Mississippi, My Home" (Lavelle White, 1996), "Lonesome Traveller" (Grey Ghost, 1987), "Why I Got The Blues" (W.C. Clark, 1998), "History" (Sherwood Fleming, 2015) y "Negro Down" (Hosea Hargrove, 2010) en el caso de Austin y de "Tronco de Madrid" (Tonky de la Peña, 1992), "Vuelvo al foro" (Ñaco Goñi, 2003), "Dices que no tengo *feeling*" (Fede Aguado, 2006), "Asalto tras asalto" (Fede Aguado, 2006) y "Blues de la crisis" (Fede Aguado, 2014) en el caso de Madrid. El análisis de las composiciones asociadas a la escena de Austin (todas de músicos negros) nos permitirá indagar en aspectos centrales del blues en tanto tradición musical y sociocultural afroamericana. Por otra parte, la atención a composiciones de blues de la escena de Madrid (todas de músicos blancos) servirá para analizar distintas estrategias de composición, hibridación y traducción cultural, que resignifican y transforman la tradición apropiada. Abordamos el análisis a partir de la agrupación de las canciones según distintos temas clave de la tradición del blues: el hogar y la identidad; el viaje; el propio blues; y la política, específicamente vinculada a discursos sobre negritud, "raza" y crisis.[491] En el siguiente cuadro puede observarse la organización temática de las canciones seleccionadas.

Canciones seleccionadas para el análisis		
	Austin	**Madrid**
Hogar e identidad	"Mississippi, My Home" (Lavelle White)	"Tronco de Madrid" (Tonky de la Peña)
Viaje	"Lonesome Traveller" (Grey Ghost)	"Vuelvo al foro" (Ñaco Goñi)
Blues	"Why I Got The Blues" (W.C. Clark)	"Dices que no tengo *feeling*" (Fede Aguado)
Política ("raza" y crisis)	"History" (Sherwood Fleming)	"Asalto tras asalto" (Fede Aguado)
	"Negro Down" (Hosea Hargrove)	"El blues de la crisis" (Fede Aguado)

Además de las composiciones escogidas, hemos detectado otras canciones destacadas que queremos dejar apuntadas y que también guardan relación con los temas fijados. Entre las relacionadas con el hogar y la identidad destacamos "Hey Warden" (Orange Jefferson, 2006), "My Texas Home" (W.C. Clark, 2004), "La calle del ayer" (Fede Aguado, 1999) y "Extraño en mi hogar" (José Luis Pardo, 2014). Sobre el viaje cabe citar "Way Out On The Desert" (Grey Ghost, 1992), "Homesick Armadillo Blues" (Shiva's Headband, 1969), "En el autobús" (Fede Aguado, 2007) y "Nos vamos al monte" (Flaco Barral, 2017). Sobre el blues: "Down in My Shoes" (Birdlegg, 2013), "The Healing" (Gary Clark Jr., 2015), "Dejar el blues de una vez"

[491] Entendemos que la compleja dimensión política del blues es reconocible en sus orígenes, valores y relatos (Pedro, 2016d). No obstante, aquí nos centramos en canciones abiertamente políticas relacionadas con la identidad afroamericana en el contexto estadounidense y con la experiencia de crisis en España.

(Kapo Alburquerque, 2003) y "Blues cañí" (Última Experiencia, 2015). Y en la categoría de canciones políticas destacamos: "Travis County" (Gary Clark Jr., 2012), "You Made Me Love You" (Jai Malano, 2015), "One in Five Million" (The Forty Nighters, 2012) y "Eurovegas" (Gatos Bizcos, 2015).[492]

Además, en el ámbito español cabría añadir composiciones *blueseras* de grupos de rock externos a la escena de blues como Los Enemigos, Siniestro Total y Platero y Tú, entre otros, una tendencia por la que nos hemos interesado de manera secundaria a lo largo de la investigación (Pedro, 2013). El análisis realizado de "Me gusta como andas" (Siniestro Total, 1988) (Pedro, 2014c) ha revelado una estrategia compositiva diferenciada de las estrategias más valoradas en el seno de la escena de blues, donde tiende a apreciarse una traducción cultural transformadora y adaptada al nuevo contexto. En su lugar, encontramos una rica acumulación de citas directas a la tradición del blues, cuyas voces y expresiones se recuperan y traducen de manera literal, configurando una compleja red intertextual. Así, la canción propone una interesante y enigmática parodia o pastiche y plantea un juego dialógico en el que el oyente/lector activo y con competencias es invitado a indagar en la tradición del género mediante distintos recorridos, (re)descubriendo potencialmente "nuevas" canciones y expresiones lingüísticas. En total hemos contabilizado 15 citas (cada una de ellas correspondiente a un verso de la canción), cuyos intertextos de referencia situamos cronológicamente entre el año 1930 y 1964. La identificación de estrategias compositivas diferenciadas en el interior y exterior de la escena sugiere una variación de los valores de los públicos de acuerdo con su posición social, su vinculación con distintas escenas y su identidad musical como oyentes.

Si bien el blues ha sido siempre una tradición de préstamo –donde la interpretación y la capacidad de apropiar y personalizar canciones de un repertorio relativamente común ha jugado un papel tan importante como el de la composición propia–, la clasificación y el análisis de las canciones seleccionadas, así como las referencias adicionales a otras canciones de interés, apunta hacia la continuidad histórica y la riqueza de la composición propia en el marco genérico del blues. Históricamente, la composición propia no ha sido una exigencia en la tradición afroamericana, pero la figura del *bluesman* o *blueswoman* ha estado generalmente asociada a una notable capacidad oratoria y retórica, vinculada a la presentación hablada de las canciones, a la capacidad para contar historias e improvisar durante la *performance*, y a la habitual incorporación de vivencias, creencias y leyendas populares a la canción. En otras palabras, ha habido un énfasis constante en la cultura compartida y en la personalización del repertorio y el estilo, en el desarrollo de un nivel alto de apropiación del texto y de convicción en la interpretación (vocal, gestual, instrumental, etc.), donde el acto de compartir historias musicales es central. Por otra parte, los músicos y las escenas representativas del "blues blanco" –incluyendo la madrileña y la española– se han caracterizado generalmente por la preponderancia de la interpretación de versiones o *standards* tradicionales, incidiendo en la idea de la tradición de préstamo, suscitando debates sobre su originalidad y contribuyendo a generar conflictos

[492] Estas canciones ilustran continuidades temáticas en la tradición del blues y plantean ejemplos distintivos de la continua rearticulación del discurso musical del género. En ellas encontramos humor e ironía ("En el autobús"; "Eurovegas"), así como reflexiones sobre el carácter sanador de la música ("The Healing"), el estilo de vida empobrecido del músico de blues ("Down in My Shoes"; "Dejar el blues de una vez"), la expresión y explotación común a pesar de la diferencia ("Blues cañí"), y la imposición de roles de género tradicionales sobre las mujeres ("You Made Me Love You").

históricos en torno a la apropiación como lucha por el poder, la representación, la visibilidad y el reconocimiento sociocultural (Keil, 1991: 43; Baraka, 2002: 220).

El análisis de composiciones originales de músicos representativos de las escenas de blues en Austin y Madrid nos da la oportunidad de adentrarnos en su particular tratamiento discursivo de temas fundamentales en la tradición del género: hogar e identidad; viaje; blues; y política. Nos permite examinar comparativamente los procesos de construcción de sentido y las estrategias compositivas empleadas en textos musicales elaborados en las lenguas maternas de los autores. Todas las canciones forman parte de la cultura transatlántica del blues y están impregnadas de acentos locales y experiencias cotidianas. No obstante, la composición propia en sus respectivos contextos –diferenciados respecto a la tradición original del género– vuelve a remitirnos a una variedad de procesos de apropiación, diálogo e hibridación musical y cultural, donde la principal aspiración artística no es tanto crear "algo diferente o nuevo sino lograr algo natural para uno mismo y para su sentido de la vida, es decir, una estilización adecuada a la complejidad de la experiencia de su tiempo y lugar" (Murray, 1995: 81).

7.1.1. Hogar e identidad: "Mississippi, My Home" y "Tronco de Madrid"

En primer lugar, analizamos las canciones "Mississippi, My Home" (*It Haven't Been Easy*, 1996) de la cantante afroamericana Miss Lavelle White (1929) y "Tronco de Madrid" (*Piedra Rodante*, 1992) del cantante-guitarrista madrileño Tonky de la Peña (1957). Musicalmente, las dos tienen una estructura tradicional de 12 compases con estructura lírica AAB y presentan constantes interacciones dialógicas entre la voz de los respectivos cantantes (Lavelle y Tonky) y las voces solistas de las bandas acompañantes. En el caso de "Mississippi, My Home" ("Mississippi, mi hogar") hay un mayor protagonismo de la guitarra solista, que prevalece en el primer plano de la interpretación –mientras que los instrumentos de viento (saxo, trombón y trompeta) permanecen en segundo plano. En el caso de "Tronco Madrid" (interpretada con una formación de batería, bajo, guitarra y armónica) es la armónica la que ocupa un lugar protagonista como instrumento solista de referencia. Temáticamente, "Mississippi, My Home" y "Tronco de Madrid" tienen en común la afirmación de lo propio, si bien la primera constituye un discurso nostálgico de regreso al hogar, que enfatiza el sentido de pertenencia y la añoranza, y la segunda un ejercicio de apropiación dirigido a los participantes de la escena urbana, que afirma el vínculo entre Madrid y el blues. Además, es importante señalar que las dos canciones están narradas en primera persona y que, como sucede a menudo en el blues, tienen un claro componente autobiográfico, relacionado con las experiencias vitales de sus compositores y emisores empíricos.

"Mississippi, My Home" (Lavelle White)

Mississippi, Jackson, Mississippi is my home
[Mississippi, Jackson, Mississipi es mi hogar]

Oh, Mississippi, Mississippi is my home, well
[Oh, Mississippi, Mississipi es mi hogar, bien]

Oh, I'm gonna leave here, 'cause I'm tired of being alone
[Oh, me voy a marchar de aquí porque estoy cansada de estar sola]

Somebody told me that my old love is looking for me
[Alguien me ha dicho que mi viejo amor me está buscando]

Oh, somebody told me, that my old love is looking for me
[Oh, alguien me ha dicho que mi viejo amor me está buscando]

Oh, I'm going back to Mississippi 'cause that is where I wanna be
[Oh, me vuelvo a Mississippi porque allí es donde quiero estar]

I got a lot of friends in Texas, this I swear
[Tengo muchos amigos en Texas, te lo aseguro]

But the man I love is way back there
[pero el hombre al que amo está allí abajo]

I gotta get back to Mississippi, Mississippi is my home
[Tengo que volver a Mississippi, Mississippi es mi hogar]

Oh, I can't found no love around here and this woman is tired of being alone
[Oh, no puedo encontrar amor por aquí y esta mujer está cansada de estar sola]

That's right! Yeah!
[¡Eso es! *Yeah!*]

[Solo guitarra (1 *chorus*)]

I was born in Mississippi, down on the farm
[Nací en Mississippi, abajo en el campo]

I went to Louisiana when I was real small
[Me mudé a Louisiana cuando era muy pequeña]

I would ride on my mother's sack
[Solía montarme en el saco de mi madre]

While she picked cotton I was runnin' on her back
[Mientras recogía algodón, yo corría por su espalda]

I'm gonna get back to Mississippi, 'cause that's where I belong
[Voy a volver a Mississippi porque allí es donde pertenezco]

Oh, I got some people in Lousiana, oh and I'm tired of being alone
[Oh, tengo alguna gente en Louisiana, oh, y estoy cansada de estar sola]

Oh yeah!
[¡Oh, sí!]

Mississippi, I'm going back to Mississippi
[Mississippi, me vuelvo a Mississippi]

Mississippi, here I come, here I come, here I come
[Mississippi, allá voy, allá voy, allá voy]

Coming right down and get back home, yeah
[Voy para abajo y de vuelta al hogar, sí]

Oh, you know I'm gonna get back to Mississppi, oh because I'm tired of being alone
[Oh, sabes que tengo que volver a Mississippi, oh, porque estoy cansada de estar sola]

Mississippi here I come, yeah
[Mississippi allá voy, sí]

Al comienzo de la canción, la narradora-protagonista afirma que Mississippi es su hogar, aludiendo reiteradamente al estado, así como a su capital, Jackson –lugar de nacimiento de la compositora Lavelle White (E.P.p.17).[493] Además, anuncia que va a marcharse del lugar donde está (que no queda explicitado, aunque podría ser Austin –lugar de residencia de Lavelle desde hace décadas) "porque está cansada de estar sola". A continuación, la narradora y sujeto de la acción introduce a un segundo personaje sin identificar, el que le ha dado la noticia sobre su "viejo amor" ("alguien me ha dicho que mi viejo amor me está buscando"). Después, confirma que va a volver a Mississippi porque es donde quiere estar. De este modo, Mississippi queda identificado tanto con su hogar como con el lugar donde puede reencontrarse con su viejo amor y dejar de sentirse sola.

Amor y hogar se unen de nuevo a Mississippi en la tercera estrofa, marcada musicalmente por el uso tradicional de silencios o *breaks* que aportan dinamismo e intensidad a la canción. La narradora explica que tiene muchos amigos en Texas pero que el hombre al que ama está en Mississippi ("allí abajo"), de manera que va a regresar a su estado natal, a su hogar. Concluye señalando que no puede encontrar el amor en su actual lugar de residencia y que está cansada de estar sola. En este caso, utiliza la tercera persona del singular para referirse a sí misma: "esta mujer está cansada de estar sola". A continuación da paso al solo de guitarra mediante la locución interjectiva "*That's right!*" ("¡Eso es!"), que sirve de transición. En la siguiente estrofa, de nuevo definida por los silencios en el acompañamiento instrumental, la narradora proporciona más detalles sobre su vida e infancia, organizados en orden cronológico. Confirmamos entonces que nació en el entorno rural de Mississippi y descubrimos que se mudó a Luisiana cuando era "muy pequeña", lo cual se corresponde con la biografía de Lavelle

[493] Ha habido cierta confusión con respecto al lugar de nacimiento de Lavelle White. En la entrevista realizada por Bock (2014a: 18), así como en sus perfiles biográficos *online* (*Wikipedia*; *Allmusic*), se señala Amite City, LA, mientras que en la realizada por Govenar (2008: 497) se indica Jackson, MS. En la entrevista realizada (E.P.p.17) expuse esta situación a Lavelle, que afirmó tajantemente que –como se narra en la canción– nació en Jackson y se mudó a Amite City siendo una niña.

(E.P.p.17). Es decir, que asistimos a una confusión entre la narradora de la canción y la compositora y emisora empírica. La estrofa concluye con una imagen de la narradora-protagonista cuando era niña, subida a la espalda de su madre mientras ésta recoge algodón –una dura y habitual actividad diaria para los afroamericanos sureños durante la esclavitud y la era de *Jim Crow*, que Lavelle reconoció como una vivencia autobiográfica (*Ibíd*).[494]

Impulsada por la intensidad de la voz y el acompañamiento instrumental, la quinta estrofa se inicia con fuerza y sirve para que la narradora reafirme su deseo de regresar a Mississippi, así como para que declare enfáticamente su pertenencia al sur profundo ("allí es donde pertenezco"). Además, destaca que tiene a "gente" en Luisiana –amigos y/o familiares– y reitera que está cansada de estar sola. Musicalmente, la estrofa está contraída en dos versos en lugar de tres, lo cual proporciona un mayor dinamismo, reforzando la sensación de urgencia del anhelado retorno al hogar. A continuación, en la estrofa final, la narradora anuncia y declara definitivamente que va a volver a Mississippi, e introduce enfáticamente la locución "*here I come*" ("allá voy")[495] para preparar el terreno, quizás advirtiendo al propio estado y a sus habitantes de que se preparen. De este modo, concluye un relato de afirmación propia y deseo de regreso al hogar, y se incorpora a una tradición nostálgica y mitificadora sobre Mississippi y el sur en tanto lugar de origen auténtico y casi mágico en el que, en este caso, ella puede reencontrarse con la persona amada (a la que se atribuye una importancia mayor que a los amigos y familiares que tiene en otros estados como Texas y Luisiana).

A través de su discurso de añoranza y nostalgia, "Mississippi, My Home" pone de manifiesto la centralidad del hogar en la identidad personal, así como el modo en que "tener un hogar es tener un cobijo (…) que actúa como protección y a la vez como plataforma para observar el mundo" (Peñamarín, 2007: 169). Asociado en este caso a los recuerdos infantiles junto a su madre y a la esperanza de dejar de sentirse sola, el hogar constituye –además del lugar de origen vital– el lugar de pertenencia al que acudir en momentos de desconcierto. Sin embargo, el discurso en primera persona de la narradora (en tanto proyección estratégica de la enunciación) presenta una clara e interesante contradicción con el discurso de la emisora empírica, Lavelle White. Por una parte, Miss Lavelle ha afirmado que componer canciones significa mucho para ella porque escribe sobre su vida ("escribo sobre la vida real", E.P.p.17) y también que "Mississippi, My Home" es sobre su "temprana infancia", cuando acompañaba a su madre en la recogida de algodón (*Ibíd*.). Además, el recorrido vital desde su Jackson natal a Amite City, Luisiana es autobiográficamente correcto, así como las alusiones a amigos y familiares en distintos estados. Sin embargo, sus opiniones sobre Mississippi y su disposición a regresar distan mucho de las transmitidas en la canción.

[494] Lavelle ha recordado las duras condiciones de vida para los afroamericanos en el sur, así como la falta de una figura paterna: "Allí abajo había muchas cosas horribles. Cuando crecí éramos aparceros –algodón y maíz. Realmente éramos como esclavos. Yo estaba con mi madre. No estaba con mi padre porque mi padre se marchó cuando tenía cinco días. Eso es algo que realmente afecta a la mente de una persona durante toda su vida. No puedes cambiarlo. Simplemente tienes que vivir con ello" (Bock, 2014a: 18).

[495] "*Here I come*" es una expresión popular del habla estadounidense, que en el ámbito del blues resulta muy reconocible por su asociación con el *standard* "Kansas City" (Jerry Leiber y Mike Stoller, 1952).



La cantante Miss Lavelle White, gran diva del blues y el soul en Austin (Foto: Jim Chapin)

Miss Lavelle me explicó que no ha vuelto a Mississippi desde entonces (en más de 70 años) y que escribió la canción porque "eso es lo que sucedió" (E.P.p.17), pero que en realidad no piensa volver a Mississippi:

> Eso no va a suceder, eso no va a suceder. Pero lo puse en la canción para hacer que todo rimase. Cuando escribes una canción tienes que improvisar algunas cosas. Bien, la verdad es que nací allí pero sabes que no voy a volver, ni me lo planteo. (…) Mississippi es muy prejuicioso. Jackson es muy prejuicioso contra la gente negra (E.P.p.17).

Frente a la frecuente idealización de Mississippi como "tierra del blues", Lavelle aludió a su historia de discriminación y racismo contra los afroamericanos, señalando que –si nos basamos en los hechos– "no es un buen lugar para que vivan los negros" (*Ibíd*.). Asimismo, dejó claro que, al margen de esta composición, no le gusta recordar lo que sucedió ni en Mississippi ni en su infancia y que lo que quiere y necesita es seguir adelante:

> Sabes lo que hay ahí atrás, pero no quieres volver ahí. Quieres ir a algo diferente y algo nuevo. Veo a mucha gente viviendo en lo viejo y no puedes vivir de algo que ya ha pasado, a no ser que retrocedas en el tiempo. Así que tienes que mirar hacia delante en la vida. (…) La vida cambia cada día –hay una medicina diferente, un tiempo diferente, una edad diferente… Y tienes que vivir con ello. No puedes vivir de lo que pasó la semana pasada. Eso se acabó. Tienes que seguir moviéndote y eso es lo que estoy haciendo (E.P.p.17).

La enfática insistencia de Lavelle en avanzar y en no vivir del pasado contrasta con la nostalgia de "Mississippi, My Home", y nos recuerda la distancia entre la emisora empírica, la enunciadora y la narradora de la canción (ver metodología para clarificaciones teóricas, 3.4.). De este modo, comprendemos la canción como un espacio para el juego, para la representación y la reformulación creativa de la identidad propia y del personaje; para la interrelación y confusión entre aspectos autobiográficos y ficcionales.

Por último, es importante resaltar la ambivalencia expresada hacia el hogar: por una parte, es añorado y definitorio de la identidad propia, y por otra es rehuido y sentido como doloroso para la memoria y la experiencia vital. Esta aparente contradicción está muy presente en la tradición afroamericana, pues hablamos de una comunidad marcada históricamente por la inestabilidad de su hogar; de un grupo capturado y discriminado desde el tráfico de esclavos en África occidental, cuyo asentamiento forzado en EE.UU. ha generado sentimientos encontrados de rechazo y de pertenencia. En este sentido, el estudioso del blues Paul Garon (1996: 86-87) ha señalado que por cada canción y oración relacionada con la idea de dejar el hogar ("*leaving home*") hay otra sobre volver a él ("*I'll be home someday*"), y que la ambivalencia es frecuentemente inescapable. Por tanto, asistimos a un intrincado dilema que Lavelle parece tener resuelto en tanto persona o emisora empírica, pero que se vuelve más problemático y borroso si consideramos su papel como compositora y enunciadora responsable de las operaciones de sentido inscritas en el texto musical "Mississippi, My Home", entre las que destaca la introducción de una narradora que expresa nostalgia y deseo de retorno al lugar de nacimiento.

"Tronco de Madrid" (Tonky de la Peña)

Tronco de Madrid, necesito hacer blues para ti

Tronco de Madrid, necesito hacer blues para ti

Cuando estoy lejos de aquí no puedo pasar sin ti

La Coquette, el Populart y el Café del Mercado también

El Siroco, Honky Tonk y esta noche otra vez La Coquette

Me gusta ver las caras de la basca que lo pasa bien

Esto es un blues del foro, esto es un blues del foro

Esto es un blues del foro, esto es un blues del foro

Pídete unos callos, que así nos ponemos bien

[Solo armónica (2 *chorus*)]

Madrid está lleno de blues,

Madrid está lleno de blues,

Se encuentra por las calles y también está en los clubs

La Coquette, el Populart y el Café del Mercado también

El Siroco, Honky Tonk y esta noche otra vez La Coquette

Me gusta ver las caras de la basca que lo pasa bien

Esto es un blues del foro, esto es un blues del foro

Esto es un blues del foro, esto es un blues del foro

Pídete unos callos, que así nos ponemos bien

[Solo armónica (cierre)]

Por su parte, "Tronco de Madrid" empieza con una clara interpelación del narrador al narratario, que es identificado con el característico sujeto local, masculino, individual y colectivo que da título a la canción, el "tronco de Madrid".[496] En primer lugar, siguiendo fielmente la estructura lírica AAB, el narrador en primera persona expresa la necesidad de tocar blues para el que considera su público natural o autóctono ("tronco de Madrid, necesito hacer blues para ti"). A continuación, comparte la añoranza que siente por su público cuando está fuera de su ciudad ("cuando estoy lejos de aquí no puedo pasar sin ti"), con lo cual combina la necesidad de interactuar dialógicamente con los aficionados con la nostalgia que siente hacia su ciudad (un elemento también clave en "Mississippi, My Home").

En la segunda estrofa el narrador se refiere a distintos lugares de interacción musical representativos de la escena de blues madrileña: La Coquette (1984), Café Jazz Populart (1988-2016), Café del Mercado, Siroco (1989) y Honky Tonk (1987). Así, incide en el recorrido por el circuito de bares y enfatiza la satisfacción generada por el reconocimiento del bienestar y la diversión entre el público ("me gusta ver las caras de la basca que lo pasa bien"). En este sentido, el propio Tonky (autor e intérprete de la canción) aludió al componente autobiográfico de "Tronco de Madrid" al situar su composición en una etapa de juventud y señalar que estaba dirigida a "esa respuesta barrial" característica de la escena: "Esas letras también eran típicas de la edad. Es la gracia de un momento. Cantas a un tipo de gente que va por ese circuito que hoy día todavía se puede recorrer y está ahí como algo viviente" (E.P.p.26). Tonky afirmó la continuidad y retroalimentación de los encuentros cotidianos entre músicos y públicos y, si bien "Tronco de Madrid" no forma parte de su repertorio habitual, la ha seguido interpretando ocasionalmente a lo largo de los años por su vínculo cómplice con los aficionados (asociado a

[496] "Tronco" o "Tron" son términos habituales en la jerga madrileña, usados para referirse a un amigo o conocido –en la misma forma que se utiliza "tío" en el ámbito nacional o, por ejemplo, "nano" en Valencia. En el contexto de la canción y de la cultura madrileña, entendemos que "tronco" constituye tanto una construcción textual como una apelación a un receptor empírico activo, individual, colectivo y principalmente masculino (si bien la expresión "tronca" también existe), con el que los habitantes de Madrid, nativos o no, pueden identificarse.

una identidad *bluesera* común). Así, cabe mencionar su interpretación colaborativa junto al cantante carabanchelero David Rivallo del grupo The Howlin's, que basa gran parte de su distinción en el orgullo de barrio.[497]

La tercera estrofa constata definitivamente la apropiación del blues en Madrid y la hibridación entre rasgos globales del género y aspectos de la identidad local al proporcionar sintética y enfáticamente una definición de lo que representa la canción: "esto es un blues del foro, esto es un blues del foro". En este enunciado metadiscursivo –representativo de la vinculación tradicional entre el blues, sus distintos contextos de interpretación y la creación de nuevas etiquetas sub-genéricas ("blues del delta del Mississippi", "blues de Texas" "blues de Chicago", etc.)– es clave apuntar que "el foro" es una de las formas tradicionales y castizas con las que los madrileños se refieren a Madrid.[498] Si bien no es unánimemente compartida por todos los ciudadanos, el frecuente y tradicional uso de esta expresión popular alude implícitamente a la centralidad geográfica y política de la capital en el territorio nacional, a su estructura monocéntrica y a una concepción de la ciudad en tanto espacio público multifuncional y abierto al diálogo. Además, en el seno de la escena, su uso está impregnado de las connotaciones hedonistas y estoicas asociadas al circuito de clubs de la "noche madrileña" –a su dimensión *underground*, vibrante, misteriosa y canalla. En el tercer verso, habitualmente decisivo por su función resolutiva, el narrador añade una referencia gastronómica a los callos –uno de los platos más típicos y castizos del invierno madrileño, opuesto a la sofisticación y el glamour asociados a la alta cocina ("Pídete unos callos que así nos ponemos bien").

El vínculo entre la comida y la música resulta especialmente interesante por las habituales comparaciones entre uno y otro ámbito. Se dice, por ejemplo, que la música es sabrosa o rica (como la comida), que tocar de ciertas formas es como cocinar, que hay que cuidar los ingredientes de una *performance* como en una receta, e incluso se describe el sonido crudo y compacto de una banda de blues aludiendo a una noción de "grasa" con connotaciones positivas. Además, la alusión a un símbolo alimentario de la ciudad como los callos, planteada en relación a la escena, apunta hacia esos momentos en que los participantes reponen fuerzas comiendo en bares y tabernas tradicionales mientras recorren distintas rutas informales por la ciudad, configuradas mediante prácticas colectivas vinculadas a la música en vivo. Tras afirmar la relación dialógica entre músicos y públicos y proclamar la interpretación de un blues propio –("un blues del foro"), el narrador afianza definitivamente el vínculo entre el blues y Madrid en la cuarta estrofa, donde subraya la destacada presencia y relevancia del blues en la ciudad, localizándolo como música y cultura en sus calles y lugares de música en vivo: "Madrid está lleno de blues, se encuentra por las calles y también está en los clubs". Así, el narrador se representa a sí mismo como el participante de un movimiento cultural amplio y contribuye a naturalizar la presencia e interpretación del blues en el paisaje urbano madrileño.

A continuación, como estrategia para concluir el relato apreciamos la repetición de la segunda y tercera estrofa ("La Coquette, el Populart…"; "Esto es un blues del foro…"). Esta

[497] David Rivallo ha compartido una de sus interpretaciones de "Tronco de Madrid" junto a Tonky de la Peña en su canal de *YouTube* (18/02/2013), donde señala que es "un tema emblemático para la banda carabanchalera"; https://www.youtube.com/watch?v=VYbCuRYLW5U [Consulta: 21/09/2017].

[498] Entendemos por "metadiscurso" aquellos enunciados en los que el narrador comenta la narración o el discurso, evidenciando y jugando con la frontera "que marca el límite entre el ámbito de la historia narrada y el ámbito en el que se narra, donde se sitúa el narrador" (Lozano, Peñamarín y Abril, 1999: 141).

reiteración sirve para enfatizar la experiencia de recorrer el circuito de clubs de la escena madrileña y estimula la identificación y el sentimiento de pertenencia de los propios participantes, que también pueden encontrar en ella una sensación de "hogar". En lo que respecta a la interpretación en vivo, esta repetición actúa como un mecanismo de intensificación performativa que, a través del texto musical, reduce potencialmente la distancia entre intérprete y oyente. De hecho, entendemos la tercera estrofa ("esto es un blues del foro…") como el estribillo de la canción y como un momento para incentivar la participación activa del público, que ya ha tenido la oportunidad de escuchar y descodificar la historia y que, por tanto, puede unirse a la celebración y el canto colectivo.

Por último, hay que resaltar el uso de un tipo de lenguaje popular y coloquial en la narración del texto musical (muy claro en palabras como "tronco", "basca" y "foro"), que contribuyen a una mayor proximidad con los receptores. El habla coloquial aporta mayor credibilidad y verosimilitud al mensaje de auto-afirmación *bluesera* que transmite la canción y, junto al acento y el tono, constituye en sí mismo un signo indicial de su carácter madrileño (igual que la pronunciación de Lavelle es representativa del habla afroamericana). De hecho, "Tronco de Madrid" se caracteriza por el uso intensivo de signos indiciales del tipo de relación social y geográfica que se establece. Destacan el "tronco de Madrid" como sujeto local típico, los nombres de los clubs (La Coquette; Populart; Café del Mercado; Siroco; Honky Tonk), la asociación entre el blues y el foro ("un blues del foro"), los callos y el nombre propio "Madrid". Estos signos sitúan la acción y apuntan hacia la ciudad, hacia sus lugares, su gente y su comida; particularizan el recorrido por la escena y dejan huellas para otros participantes. Así, la canción logra concentrar el proceso de hibridación entre estructuras, recursos melódicos y sentidos característicos del blues en tanto género global de origen popular y los distintos modos de representación de la identidad madrileña, expresados mediante un uso particular de la lengua castellana y mediante referencias socioculturales y espaciotemporales a la ciudad como contexto de producción y lugar de pertenencia.

7.1.2. Sentidos del viaje: "Lonesome Traveller" y "Vuelvo al foro"

En este apartado analizaremos las canciones "Lonesome Traveller" (*Grey Ghost*, 1987 [1965]), del cantante-pianista afroamericano Roosevelt "Grey Ghost" Williams, y "Vuelvo al foro" (*Nada que perder*, 2003; *Blues con los colegas*, 2006), del armonicista madrileño Ñaco Goñi. "Lonesome Traveller" ("Viajero solitario") es una muestra de las grabaciones de campo del folclorista Tary Owens (representante de la escena folk-psicodélica y de su vinculación con la escena de East Austin), que fue editada comercialmente 22 años después de su registro original.[499] En la contraportada del disco, Owens presentó a Grey Ghost como "el secreto mejor

[499] A pesar de su prolongada carrera, Grey Ghost realizó muy pocas grabaciones. En consonancia con su historia personal, su trayectoria profesional tuvo lugar al margen de la industria musical tradicional y fue grabado únicamente por dos folkloristas, William A. Owens y Tary Owens (sin relación de parentesco), dedicados a documentar y revalorizar la tradición musical oral. Su primera grabación de campo tuvo lugar en Navasota, TX, en 1940 y fue realizada por William Owens, que le describió como un "genuino poeta y músico folclórico" (Owens, 1993: 311). Ghost interpretó su composición "Hitler Blues" (1940), una canción abiertamente política que, a modo de reflexión, provocación y crónica anticipatoria, denunciaba las acciones de políticos totalitarios como Hitler y Mussolini, condicionando la paz mundial a su marcha. Tary Owens realizó grabaciones de campo con Grey Ghost en 1965, mientras disfrutaba de una beca de la Fundación John Lomax (Sullivan, 2009: 2). Tras publicarlas comercialmente en 1987, produjo los discos *Texas Piano Professors* (Lavada Durst, Grey Ghost y Erbie Bowser, 1988) y *Grey Ghost* (1992), donde contó con el acompañamiento de reconocidos músicos locales.

guardado de Texas" y destacó su eclecticismo musical, que va desde el rudo sonido *barrelhouse* hasta el estilo jazz-pop, pasando por canciones de *medicine shows*, blues clásico y blues rural.[500] Por su parte, "Vuelvo al foro" constituye un ejemplo de las composiciones en castellano de Ñaco Goñi, cantada en este caso por el cantante-guitarrista Kapo Alburquerque (Córdoba, 1970), e incluida en dos de sus discos.

Musicalmente, "Lonesome Traveller" y "Vuelvo al foro" también siguen una estructura tradicional de blues de 12 compases en torno a los grados I, IV y V. La primera está grabada solamente con voz y piano, e incluye *breaks* análogos a los de "Mississippi, My Home", así como constantes variaciones que aportan cierta "irregularidad" en comparación con la estandarización presente de este tipo de estructuras. La segunda presenta una forma más reconociblemente estandarizada y un sonido de banda con batería, bajo, guitarra y armónica –siendo éste último el instrumento protagonista en la respuesta constante a la voz-llamada del cantante. Como "Tronco de Madrid", "Vuelvo al foro" no incluye *breaks*. En términos de relato, "Lonesome Traveller" es la narración en primera persona de un *hobo* itinerante que, herido por la pérdida amorosa y económica, viaja estoicamente en busca de su amada.[501] Por su parte, "Vuelvo al foro" es un relato en primera persona centrado en el regreso del narrador-protagonista a su barrio y a su ciudad natal, Madrid –de nuevo aludida a través de la expresión popular "el foro". Como "Mississippi, My Home", ambas sitúan la acción fuera del lugar de pertenencia y comparten la deseabilidad del regreso a casa, al hogar. Sin embargo, mientras la narradora de "Mississippi, My Home" quiere volver a su hogar para encontrar el amor, el de "Lonesome Traveller" quiere encontrar a su amada para poder volver a casa con ella, y el de "Vuelvo para el foro" se limita a expresar la sensación de bienestar que siente en su ciudad natal, omitiendo cualquier detalle sobre relaciones de pareja. Además, el narrador de "Lonesome Traveller" se encuentra en un momento de absoluta crisis y angustiosa búsqueda, mientras que el de "Vuelvo al foro" se siente satisfecho e ilusionado por volver a casa. Se expresa de un modo mucho más desenfadado y despreocupado, y el ritmo y la expresión vocal de la canción refuerzan esta disposición.

Para examinar los sentidos del viaje en la tradición musical del blues es importante introducir la figura del *hobo* en tanto sujeto itinerante y empobrecido que, pese a las tremendas dificultades, asume el viaje como estilo de vida marginal y desarrolla cierto orgullo en la clandestinidad por su complicada y estimada independencia. El *hobo* es una figura transversal en la cultura estadounidense, capaz de trascender distintos medios y barreras geográficas, "raciales" y de clase, cuyas prácticas viajeras y musicales ocupan un lugar fundamental en la historia del blues y en la visión contemporánea sobre sus protagonistas "originales". En el ámbito musical, la fascinación por el *hobo* está muy presente en el blues, el country, el folk y el rock, donde podemos destacar los siguientes ejemplos: "Hobo Blues", un mismo título que da nombre a distintas composiciones (Peg Leg Howell, 1927; Kokomo Arnold, 1935; John Lee Hooker, 1948; Seasick Steve, 2004); "Hobo Bill's Last Ride" (Jimmie Rodgers, 1929); "Ain't

[500] Los *medicine shows* eran espectáculos itinerantes propios del sur de EE.UU. y del circuito de vodevil. Combinaban la venta de remedios medicinales con la celebración de distintos espectáculos (actuaciones musicales, trucos de magia, *freak shows*, etc.). Véase la definición de *barrelhouse* en el apartado 4.2.2.

[501] El *hobo* es un tipo particular de vagabundo o persona sin hogar, típicamente norteamericano (tanto como el *cowboy*) y con un alto grado de curiosidad mental e interés cosmopolita (Anderson, 2014: xiv). Al contrario que el *tramp*, que sueña y vaga, trabajando solo cuando le conviene; y que el *bum*, que raramente vaga y trabaja; el *hobo* es un trabajador migrante con un lugar romántico en nuestra historia que, por distintas circunstancias, se ve abocado a la vida del sin hogar (*Ibíd.*: 89-92).

Gonna Hobo No More" (Johnny Cash, 1982); "Hobo's Lullaby" (Woody Guthrie, 1944) y "I Am a Lonesome Hobo" (Bob Dylan, 1967). El *hobo* también está presente en la literatura de principios del siglo XX (London, 1907) y ha sido muy influyente en el desarrollo de movimientos culturales atraídos por la cultura afroamericana como la generación *beat*. Además, como muestran ciertas obras de Charlie Chaplin (*The Tramp*, 1915), Oliver Hardy y Billy West (*The Hobo*, 1917), el personaje del *hobo* jugó un papel importante en los orígenes del cine y, como ilustra su aparición en la popular serie televisiva *Mad Men* ("The Hobo Code", T.1, Cap.8, 2007), sigue presente en representaciones audiovisuales actuales.

Estos ejemplos abren un complejo abanico de estrategias narrativas y representativas, que transcienden los objetivos de este análisis pero que sirven para señalar su importancia y poder extender estas discusiones en el futuro. Por el momento, conviene remarcar que, pese a sus derrotas y decepciones, el *hobo* se erigió como una "figura heroica de la frontera" (Anderson, 2014: xxi); un trabajador móvil de cuello azul, cuyo carácter incansable contribuyó poderosamente a la construcción material y simbólica de EE.UU., así como al intercambio de relatos y al desarrollo de estilos de vida alternativos. Junto a ello, teniendo en cuenta la tensión, interrelación y confusión señalada entre las biografías de los músicos de blues y sus composiciones, es fundamental señalar que el propio Grey Ghost fue *hobo* durante varias décadas de su vida y que su asociación con este estilo de vida le acompañó siempre.

Conocido como el "Thelonious Monk del blues" (Hooper, 1996; Sullivan, 2013) por su carácter excéntrico, sus peculiaridades estilísticas y su fraseo poco convencional,[502] Roosevelt "Grey Ghost" Williams **(**Bastrop, 1903) fue a vivir con su madre, su padrastro y sus dos hermanas a Taylor, TX tras la temprana muerte de su padre. A principios de los años 1920, tras haber trabajado en el campo y haber dejado la escuela, Williams trató de impulsar su carrera musical con diversos tipos de actuaciones, mientras seguía trabajando ocasionalmente en la recolección de algodón. En busca de mejores oportunidades, se desplazó a Waco, TX (ciudad situada a medio camino entre Austin y Dallas), pero sufrió un duro golpe emocional con la muerte de su madre. Entonces, decidió empezar a vagar de tren en tren:

> Cuando mi madre murió, estuve tan angustiado que tuve una crisis nerviosa. Me subí a todos los trenes que iban a algún sitio; tenía una mente espantosa y empecé a vagar, simplemente. Pero no puedes cambiar cómo te sientes. Supuse que después de su partida lo había perdido todo (Cushing, 2010: 60).

Esta declaración de Williams establece una relación de causalidad entre el fallecimiento de su madre y la consolidación de su modo de vida itinerante. Frente a la pérdida y la sensación de desconcierto, Ghost abrazó el estilo de vida *hobo* y, siguiendo las rutas del algodón, viajó como polizón en trenes de mercancía por Louisiana, Texas, Oklahoma y Nuevo México. Inmerso en el viaje clandestino y la pobreza material, la adopción de este estilo de vida alternativo canalizó su deseo y necesidad de escapar y vivir de forma independiente. Así, el viaje constituyó un signo de libertad.

En su etnografía sobre los *hobos*, el sociólogo Nels Anderson (2014: 61), señaló varios motivos por los cuáles distintos sujetos abandonan su hogar y asumen una identidad nómada: el

[502] Thelonious Monk fue un destacado pianista y compositor de jazz moderno, que impulsó el desarrollo del bebop, un estilo afroamericano marcado por su modernidad musical y por el carácter rebelde, excéntrico y contestatario de sus intérpretes (DeVeaux, 1997). Bastrop y Taylor son dos pequeñas ciudades situadas en las proximidades de Austin, asociadas al cultivo de algodón y al ferrocarril.

trabajo temporal y el paro; la inadecuación al trabajo industrial; los defectos de personalidad; la crisis vital; la discriminación racial o nacional; y el *wanderlust* (deseo o impulso de viajar y deambular por el mundo). Si bien ninguna sola causa puede explicar el proceso de degradación que reduce a una persona al estatus de "sin hogar" (*Ibíd*.: 85), su identificación es necesaria para abordar esta problemática, que sigue vigente en la actualidad.[503] En el caso de Grey Ghost destaca la extendida discriminación "racial" sufrida por los afroamericanos durante *Jim Crow*; el trabajo temporal en la recolección de algodón, así como el carácter tradicionalmente móvil del músico; la irrupción de una crisis personal causada por el fallecimiento de familiares (padre y madre); y el deseo o impulso de viajar y deambular. En el caso de Ñaco Goñi, si bien no podemos hablar propiamente de un estilo de vida *hobo* (tanto por sus experiencias como por su contexto espaciotemporal y cultural de referencia), conviene recordar su énfasis en los humildes "viajes musicales" emprendidos por el sur de España junto a Malcolm Scarpa, que describió en relación y comparación con los viejos *bluesmen* (E.P.p.22). Además, hasta cierto punto, la asociación entre interpretación musical y viaje ha sido constante en su carrera, como demuestran sus habituales recorridos por España y su experiencia reciente en la isla de Tonga (2016). Así, podemos considerarlo un ejemplo de la atracción por el "prestigio de lo de abajo" (Lipsitz, 2001), encarnado y representado por los *bluesmen* itinerantes de principios del siglo XX.

El *hobo* siente que las relaciones sociales en la carretera son más libres y transitorias que en un hogar fijo donde es reconocido, de manera que el viaje le sirve para desarrollar cierta inmunidad frente a los ataques hacia su intimidad, conciencia propia y autoestima. En la experiencia del viaje ya no tiene ningún estatus que mantener y se entrega a la búsqueda de nuevos lugares y situaciones en las que poder sentir la libertad y excitación de ser un extraño (Anderson, 2014: 82). Como otros *bluesmen*, Ghost asumió esta identidad nómada tanto en su vida como en su obra y sobrevivió a la Gran Depresión combinando su actividad musical con diversos trabajos como contrabandista de alcohol, apostador, chófer, mecánico, curandero y proxeneta (Owens y Hardwig, 1999). La respetabilidad social del piano y su amplio repertorio le proporcionaron distinción y versatilidad, permitiéndole actuar en todo tipo de lugares (fiestas caseras, espectáculos de vodevil, pistas de patinaje, *juke joints*, *barrelhouses*, salones nocturnos y prostíbulos). La vida en estos contextos podía ser peligrosa y, aunque Ghost afirmó no haber tenido problemas, explicó que había que saber desenvolverse para evitar robos, peleas, o incluso la muerte (Cushing, 2010: 57-60). Además, aclaró que solía llevar una pistola automática de calibre .38 con nueve balas porque prefería pelear y matar a alguien, o morir intentándolo, antes que ser arrestado (*Ibíd*.: 60).[504]

A lo largo de sus múltiples trayectos, Roosevelt Williams tuvo diversos sobrenombres (Son Putney, Piano Son, J.D., Shaw, etc.) (Cushing, 2010: 64). No obstante, por su costumbre de viajar solo, sin instrumentos ni compañeros, y de aparecer y desparecer sin avisar, se quedó con el apelativo de Grey Ghost ("Fantasma gris"). Williams explicó en primera persona la

[503] Anderson (2014: 85-86) señala que estas causas están enraizadas en el estilo de vida americano, en su sistema industrial, educativo, cultural y vocacional, en las relaciones familiares, en los problemas derivados de la adaptación "racial" y migratoria, y en las oportunidades que la sociedad ofrece o niega a las personas. Además, lejos de ser un problema del pasado, estudios recientes advierten del crecimiento del número de personas sin hogar (Arnold, 2004).

[504] Durante esta época Grey Ghost sobrevivió a varios encuentros con la ley, así como a peleas y tiroteos (Sullivan, 2013). En la memoria de la biografía inédita sobre Grey Ghost (Owens y Hardwig, 1999) se cuentan detalles sobre estas experiencias que ayudan a comprender el misterio creado en torno a Grey Ghost, así como su asociación con una vida al margen de la ley, marcada por la interpretación musical, el peligro y el instinto de supervivencia.

relación entre sus experiencias como *hobo* y su apelativo de "fantasma gris", contribuyendo a la mitificación de su figura huidiza y clandestina:

> Me gustaba colarme en trenes de mercancías. Buscaba un tren que estuviese parado y escalaba hasta un contenedor vacío. Prefería viajar en los trenes de mercancías antes que en los de pasajeros. No era difícil si te sabías los horarios. (…) Llevaba mi mono de trabajo encima de mi ropa de escenario. Luego me lo quitaba y lo escondía en los arbustos. La gente me esperaba en la estación de tren o de autobús, pero no me encontraban. Acudía directamente al bolo. Después me escabullía a pillar un [tren de] mercancías. La gente me preguntaba: "Hombre, ¿de dónde vienes? Nunca te vemos ni llegar ni irte" y les decía: "Soy como un fantasma. Emerjo de la tierra y luego vuelvo a sumergirme en ella" (Hooper, 1996).

Su discurso proyecta implícitamente un sentimiento de orgullo por la capacidad de vivir como un "fantasma" que emerge de y se sumerge en la tierra. Así, convierte la invisibilidad en un emblema que, comprendido en el contexto de *Jim Crow*, resulta particularmente significativo como estrategia para burlar cualquier vigilancia o control externo. La alusión al mono de trabajo ilustra el origen trabajador de los músicos de blues y la mención a la "ropa de escenario" refleja la combinación de trabajos diurnos y nocturnos, así como el modo en que "la profesión musical ofrecía [a los afroamericanos] uno de los pocos medios consistentes para el avance social" (DeVeaux 1997: 207). De hecho, Ghost recordó también sus viajes clandestinos a fiestas de gente blanca de clase alta, para quienes actuaba con regularidad. Los contratantes le esperaban con cierta desesperación por las vías convencionales, pero él prefería viajar como un *hobo*, cambiándose de tren varias veces, e incluso contratando a un chófer amigo si era necesario en algún tramo, hasta llegar a su destino (Cushing, 2010: 54).

Grey Ghost vivió como un *hobo* hasta principios de la década de 1950 cuando, animado por una de sus sobrinas y su marido, se mudó a Austin para trabajar como empleado de mantenimiento en un colegio. Poco después fue contratado como conductor de autobuses escolares hasta su jubilación en 1965. Ghost se hizo cargo de una ruta peligrosa que nadie quería y se sintió querido por los niños, que le entregaban regalos cada Navidad (McLeese, 1992). Musicalmente, se integró en la escena afroamericana de East Austin, convirtiéndose en una figura única asociada a los clubs de la zona –Victory Grill, Fat Green's (Steinberg, 1989: 24), I.L. Club, Big Daddies y e New Orleans Club–, además de a la Universidad de Texas (Owens, 1987: 4). Como representante de la tradición de pianistas híbridos entre lo rural y lo urbano, Grey Ghost pudo disfrutar de distintos momentos de resurgimiento durante los años 1950 y 1960 cuando, además de tocar en East Austin, actuó en festivales de folk y compartió escenario con célebres músicos tejanos como el *bluesman* Mance Lispcomb y la famosa cantante de folk-rock Janis Joplin. Aun así, Grey Ghost pasó largos periodos de retiro público y alejamiento del circuito *mainstream* en los que incluso se le dio por muerto (McLeese, 1992).

No fue hasta mediados de los años 1980, cuando el folklorista Tary Owens –recientemente recuperado de una prolongada crisis personal y motivado por una exposición en el centro documental Dolph Briscoe Center for American History (Sullivan, 2009: 14-17)– consiguió convencer a Grey Ghost de que volviese a tocar para el público.[505] Gracias al impulso

[505] Owens acudió a la exposición "From Lemon to Lightnin': Texas Blues" (impulsada por John Wheat) y, tras comprobar que pensaban que Grey Ghost había fallecido, decidió buscarlo personalmente para mostrarle que "su música estaba siendo preservada y que él era considerado importante" (Sullivan, 2009: 18). Con 84 años, Ghost se resistió, pero finalmente accedió a visitar la exposición y permitió que Owens, en calidad de manager y productor, empezase a programarle nuevos conciertos.

de Owens, Grey Ghost reapareció en diversos festivales de blues y fue contratado semanalmente en otros clubs de referencia como The Continental Club. Finalmente, alcanzó un estatus legendario como representante privilegiado de una música y un tiempo irrepetibles. Entre los diversos reconocimientos a su figura, destaca su introducción en el Salón de la Fama de Austin (1988), la proclamación del 7 de diciembre (fecha de su nacimiento) como "Día de Grey Ghost" en Austin (1993), la felicitación escrita de la gobernadora de Texas Ann Richards (1993), que le describió como un auténtico tesoro del estado, y la entrega del título honorífico Doctor *honoris causa* en música por la Universidad Huston-Tillotson College (1999).[506]



Roosevelt "Grey Ghost" Williams, el "fantasma gris" (Foto: Michael O'Brien, 1989)

Abordemos ahora el discurso transmitido en su composición "Lonesome Traveller".

[506] Diversas fuentes señalan que la proclamación del día de Grey Ghost fue en 1987 (Hooper, 1996; Sullivan, 2013). No obstante, el documento oficial de proclamación (disponible en los archivos de Tary Owens) indica que la conmemoración se inició en 1993.

“Lonesome Traveller” (Grey Ghost)

I’m a travellin’ hobo and I go from town to town
[Soy un *hobo* viajero y voy de pueblo en pueblo]
I’m trying to find my baby, and my baby can’t be found
[Estoy tratando de encontrar a mi *baby*, pero mi *baby* no puede ser encontrada]

Yes, since you left me I had nothing but misery, that woman made a nervous wreck out of me
[Sí, desde que me dejaste no he tenido más que miseria, esa mujer me ha convertido en un manojo de nervios]

Well I rode on to Texas, Texas and Tennessee
[Viajé por Texas, Texas y Tennessee]

Yes I rode on all the trains, yes, SP and the Santa Fe
[Sí, subí a todos los trenes, sí, al SP y al Santa Fe]

Well, I’m gonna find my baby, that woman made a poor person out of me
[Bueno, voy a encontrar a mi *baby*, esa mujer me convirtió en un pobre hombre]

I’m naked as a jaybird
[Estoy desnudo como un arrendajo]

No shoes on my feet
[No tengo zapatos en los pies]

Broke and hungry
[Estoy arruinado y hambriento]

And ain’t had nothing to eat
[y no tengo nada que comer]

Landlord tell me
[El casero me dice]

with that woman I should be through
[que debo cortar con esa mujer]

But I just tell him it ain’t nobody’s business what I do
[Pero yo solo le digo que lo que yo hago no es asunto de nadie]

Write me a letter, said that she was coming home
[Me escribió una carta, dijo que vendría a casa]

Well I’ll be one more happy hobo
[Entonces seré otro *hobo* feliz]

And I never, never wanna roam
[Y nunca, nunca querré vagar]

En la primera estrofa, el sujeto de la acción y narrador en primera persona se representa a sí mismo como un "*hobo* viajero" que viaja de pueblo en pueblo; una especie de héroe caído o antihéroe característico del blues, que busca sin éxito a su amada. Desde que ella le dejó, el protagonista está sumido en la miseria y, por eso, emprende un viaje continuo, sin destino conocido ni espacio claramente delimitado. Cuenta que ha viajado en tren por los estados de Texas y Tennesee (entre los cuales se encuentra Arkansas) y que ha subido a "todos" los trenes –al "SP" y al "Santa Fe" (Nuevo México).[507] Al relatar su itinerario de este modo y afirmar, de manera hiperbólica, que ha cogido "todos" los trenes, el narrador enfatiza la distancia que ha recorrido sin éxito a lo largo del sur, el suroeste y el medio-oeste estadounidense. Asimismo, las referencias específicas a Texas, Tennessee, Southern Pacific y Santa Fe constituyen signos indiciales del relato, que particularizan las circunstancias del viaje y apuntan directamente a ciertos estados y vías ferroviarias en los que se sitúa la acción.

El protagonista está decidido a encontrar a su amada y ésta constituye, por tanto, el objeto de valor del relato. Sin la mujer que desea, se siente miserable. Afirma que ella le ha convertido en un manojo de nervios y en una persona pobre, tanto emocional como económicamente. Así, el sujeto describe su empobrecimiento en la tercera estrofa, aludiendo a la falta de zapatos, la ruina económica, el hambre y la falta de alimento. El primer verso es especialmente interesante por la revelación que supone la comparación de "estar desnudo como un *jaybird*"; desnudo como un prisionero, como un "pájaro" encarcelado (también conocido como "*jailbird*").[508] La comparación remite a la imagen del preso común que, cada vez que entra a la cárcel, es desposado de sus posesiones, obligado desnudarse y a ser "duchado" a manguerazos por los guardias. En este sentido, si bien su comprensión exige ciertas competencias enciclopédicas, la comparación resulta especialmente potente por la identificación del protagonista con un preso desnudo y vulnerable.

A continuación, aparece un tercer personaje, el propietario de la casa en la que, entendemos, vive el narrador de la canción. A través del estilo indirecto ("*Landlord tell me*…"), el narrador explica que el arrendador le dice que corte con esa mujer pero él, en disposición defensiva y protectora respecto a su vida privada, le dice que lo que él hace no es asunto suyo ni de nadie. Así, el propietario juega el rol de oponente o antagonista del héroe. Obstaculiza su camino y se constituye como una fuerza de retención que, como la propia distancia recorrida en el viaje, se interpone entre el héroe y su amada en tanto objeto de valor. El uso de la expresión "*ain't nobody's business*" como respuesta al casero es reveladora de la tensión entre el tradicional control ejercido sobre los afroamericanos por parte de figuras (blancas) externas y su deseo de constituir y mantener un lugar propio. En este sentido, podemos inferir que, mientras el propietario preferiría que el protagonista no malgastase sus energías en la búsqueda de su

[507] "SP" (pronunciado "*Espee*") se refiere a la línea de ferrocarril Southern Pacific Transportation Company, conocida como Southern Pacific. Por su parte, "Santa Fe" se refiere al tren Atchison, Topeka y Santa Fe (ATSF), a menudo abreviado como Santa Fe o AT&SF.

[508] "*Jaybird*" o "*j-bird*" es un término polisémico que originalmente designa a una especie de pájaro (a veces identificado con el *blue jay*), pero que también ha servido para referirse, de manera más o menos afectuosa, a un preso común; a alguien que es tonto, vago y/o patoso; a una mujer atractiva; y a un porro (*Urban Dictionary*, http://www.urbandictionary.com/define.php?term=jaybird [Consulta: 28/04/2016]).

amada (y que estuviese siempre cerca para pagarle el alquiler), el héroe está decidido a no detenerse hasta encontrarla.

Musicalmente, la tercera estrofa se caracteriza por los *breaks* o silencios que interrumpen el acompañamiento musical, otorgando suspense y mayor protagonismo a la voz hasta que la continuidad se recupera en la cuarta y última estrofa. Ésta se inicia con la declaración de que su amada le ha escrito una carta diciéndole que va a volver a casa, al hogar. En ese caso, anticipa el narrador-protagonista, será un *hobo* feliz y nunca más querrá vagar. De este modo, asistimos a la resolución provisional del relato; un final abierto donde, en lugar de la clausura completa de la acción propia del relato clásico, el sujeto se aferra a la esperanza de que su amada regrese pronto, como ha enunciado en la carta nombrada. La narración se realiza durante el transcurso del viaje del héroe y está dotada de una dimensión espaciotemporal pretérita (que constituye el marco de experiencias vividas) y de una anticipación de la resolución del conflicto que ha impulsado la acción (quizás una discusión que ha propiciado la marcha de su pareja). Así, como es propio de los relatos y de las estrategias narrativas del blues, se produce una tensión entre el "espacio de la experiencia" del protagonista (hundido anímica y económicamente) y el "horizonte de expectativas" futuras que le impulsa a seguir (Koselleck, 1993: 339). Este tipo de programa narrativo, caracterizado por la afirmación del sufrimiento y por la expectativa de progreso, es característico del blues y se encuentra muy efectivamente sintetizado en el *standard* "Trouble in Mind" (Richard M. Jones, 1924): "*Trouble in mind, I'm blue / But I won't be blue always / 'Cause the sun is gonna shine in my backdoor some day*".[509]

Combinando la clandestinidad con una notable presencia pública como músico popular, Grey Ghost se convirtió en una figura misteriosa y tremendamente atractiva para músicos, folkloristas y públicos –en una representación del narrador *outsider* en tanto sujeto mítico (4.1.1.), también relacionado con la figura del *trickster* como personaje rebelde que regatea las normas socio-políticas con astucia y humor para beneficio personal. El breve relato de su trayectoria biográfica y artística muestra la identificación del músico con el estilo de vida *hobo* y ofrece un nuevo ejemplo del viaje como símbolo de independencia y libertad,[510] si bien la entrega a la vida itinerante y clandestina tiene, en su origen, una dimensión de huida o vía de escape. La carretera proporcionó a Grey Ghost una sucesión de experiencias únicas como viajero anónimo y narrador *outsider*, que muestran la transformación de su estigma (en tanto negro sureño y sin hogar) en el particular emblema de ser un *hobo* independiente, imposible de rastrear o monitorear por sujetos externos. En este proceso, los trenes de mercancías se convierten en una suerte de compañeros íntimos que le permiten burlar (como un "fantasma gris") el sistema de control de *Jim Crow* hasta vivir con la mayor libertad e independencia posible. Sin embargo, la construcción de sentido sobre el viaje del *hobo* que encontramos en "Lonesome Traveller" se caracteriza por el deseo de dejar de viajar del empobrecido narrador-protagonista, cuya visión se opone a la idea dominante del viaje como expresión de libertad.

En el universo narrativo y musical de la canción, el viaje se entiende como una obligación y auto-imposición necesaria para recuperar a su amor perdido; como una carga sobre

[509] "Problemas en la mente, estoy triste / pero no estaré triste siempre / porque el sol brillará en mi patio trasero algún día".
[510] Frente a la visión del viaje como imposición, propia del periodo de esclavitud, Angela Davis (1999) ha destacado el modo en que el viaje pasó a ser un signo de libertad durante la era de *Jim Crow*. Canciones de la tradición del blues como "Midnight Special", "Freight Train" y "Me and The Devil", entre otras, ejemplifican este sentido del viaje.

el sujeto que vaga sin rumbo fijo y desea restaurar la paz y felicidad del hogar (frente al conflicto de la carretera). Este sentido del viaje concuerda con el planteamiento de investigaciones recientes sobre la gente sin hogar (Arnold, 2004), donde la ausencia de domicilio fijo es signo de la falta de libertad. El modo de vida itinerante supone una disrupción de la estimada paz del hogar y, por ello, a modo de resolución, se plantea un horizonte de expectativas en el que la situación del orden "original" (que no aparece explícitamente en el texto) podría restaurarse a modo de un ideal final feliz. No obstante, la enunciación se realiza *in media res* –durante la acción y el desarrollo del conflicto–, de manera que la anticipación del final deseado es principalmente una ilusión del protagonista, que se aferra a ella para seguir. Además, llama la atención que el narrador-protagonista –incluso en la proyección futura de restauración del orden del hogar– sigue identificándose personalmente como un *hobo* ("seré otro *hobo* feliz y nunca, nunca, querré vagar"). Esto puede deberse a la incerteza de que su amada vuelva, a la dificultad de alcanzar la vida familiar estable que anhela y/o a la posibilidad de que el conflicto vuelva a emerger. En cualquier caso, nuestro antihéroe proyecta una concepción del *hobo* aparentemente inmutable, que contrasta con la idea del *hobo* como identidad transitoria asociada más estrictamente al modo de vida itinerante.

Por tanto, el relato vital sobre Grey Ghost y el relato de la canción "Lonesome Traveller" crean una tensión entre el viaje como expresión de libertad y el viaje como obligación, que consideramos fundamental para comprender la complejidad de la experiencia itinerante, así como para evitar la idealización presente del sujeto viajero, a menudo mitificado en el blues y en otras tradiciones culturales. Este análisis muestra que ambas construcciones de sentido, aunque opuestas, no son necesariamente excluyentes sino más bien complementarias. El viaje y el estilo de vida *hobo* se entienden simultáneamente como una expresión de libertad y como una imposición a partir de fuerzas externas y deseos internos. Y en esa confrontación del sentido del viaje, creemos, reside una buena parte del atractivo épico de la tradición musical y sociocultural del blues.

"Vuelvo al foro" presenta un relato y un discurso claramente diferenciado del de "Lonesome Traveller", y está más en consonancia con el sentido del viaje como signo de libertad. No obstante, la canción no transmite una visión idealizada sino más bien una normalización despreocupada del viaje en tanto proceso vital habitual.

"Vuelvo al foro" (Ñaco Goñi)

Me vuelvo para el foro, no es que esté mal aquí, no

Me vuelvo para el foro, no es que esté mal aquí, no

En cualquier rincón del mundo, por las calles de Madrid

Me vuelvo para el foro, me siento muy bien allí

Vuelvo pa' mi barrio, *yeah* sí, tengo mi vida allí (¡a tope!)

Estoy bien en todas partes, *oh yeah* sí, pero vuelvo pa' Madrid

[Solo armónica (1 *chorus*)

Solo guitarra (1 *chorus*)]

Torero, *bluesmen* o ingeniero, sueños deambulando en la ciudad

Torero, *bluesmen* o ingeniero, sueños donde yo nací

La miseria y la riqueza, *yeah*, codo a codo en Madrid, sí

Me vuelvo para el foro (vuelvo para el foro), me vuelvo para el foro (vuelvo para el foro)

Me vuelvo para el foro (vuelvo para el foro), me vuelvo para el foro (vuelvo para el foro)

La miseria y la riqueza, *oh yeah* sí, codo a codo en Madrid

El narrador-protagonista empieza anunciando su viaje hacia Madrid y, al mismo tiempo, afirma sentirse bien en el lugar en el que se encuentra ("no es que esté mal aquí"). La locución negativa nos permite inferir que nos espera un "pero", que por el momento queda pendiente. Tras la repetición característica y enfática del segundo verso ("me vuelvo para el foro…"), el tercero supone una resolución provisional que funciona positivamente en la canción pero cuyo sentido puede resultar ambiguo e, incluso, enigmático: "En cualquier rincón del mundo, por las calles de Madrid". Textualmente, pensamos que el verso puede leerse, a partir de su subdivisión, como una yuxtaposición de dos enunciados que adquieren sentido independientemente, de un modo similar a algunas de las composiciones tradicionales de blues. Es decir, que el narrador-protagonista alude y se sitúa al mismo tiempo tanto "en cualquier rincón del mundo" como en las "calles de Madrid". No obstante, el propio Ñaco Goñi en tanto compositor de la canción explicó el sentido del verso aludiendo a la multiculturalidad de la capital española (especialmente del barrio de Lavapiés); al hecho de que el habitante de Madrid pueda encontrarse con distintas culturas y nacionalidades mientras recorre las calles de su ciudad (conversación *Facebook*, 16/09/2017). En este caso, la comprensión del enunciado aparece vinculada a la idea de "estar en cualquier lugar del mundo por las calles de Madrid".

La segunda estrofa se inicia con el mismo anuncio de regreso. El narrador incide más claramente en el bienestar que le proporciona estar en Madrid y regresar a su barrio de pertenencia y desarrollo vital. De nuevo, si valoramos el texto en relación a la biografía de sus autores-intérpretes, advertimos el fuerte vínculo que sienten Ñaco Goñi y Kapo Alburquerque con el barrio madrileño de Prosperidad, afectuosamente conocido como "la Prospe".[511] En el

[511] La asociación de Ñaco Goñi con "la Prospe" le ha acompañado desde el inicio de su carrera y resulta clara en su discurso escrito (Goñi, 2010a) y oral (E.P.p.22). Por su parte, como muestran sus emails promocionales y narrativos sobre futuros conciertos, Kapo ha expresado orgullosamente su vinculación con "la Prospe" en repetidas ocasiones, aludiendo tanto a la historia social del barrio como a la interpretación del blues en sus bares y parques. Sirva el siguiente ejemplo: "El Blues y La Prospe, La

verso de resolución, el narrador-protagonista afirma sentirse "bien en todas partes" pero, de nuevo, incide finalmente en su regreso ("vuelvo pa' Madrid") –que supone un claro y firme *leitmotiv* de la canción, presente en su título y en sus estrofas. El narrador plantea una dualidad entre estar fuera y estar en casa que, lejos de estar agresivamente confrontada o planteada como dilema, busca un interesante y conciliador equilibrio en la afirmación de sentirse bien en cualquier sitio y en la identificación y reivindicación desenfadada del lugar propio –de su ciudad y barrio en tanto lugares de pertenencia, construcción identitaria y memoria. Así, el narrador proyecta a una visión abierta e inclusiva hacia lugares extraños o *a priori* diferentes (donde logra adaptarse y ser bien recibido), pero no renuncia a señalar su preferencia íntima por lo propio.



Ñaco Goñi - Blues con los colegas (2006)

Además del contenido de la canción, es importante remarcar que, como sucede en "Tronco de Madrid" –pero de un modo más pronunciado–, "Vuelvo al foro" está claramente impregnada del particular sonido y la expresividad vocal del habla madrileña, representada por el cantante Kapo Alburquerque. Su particular acento y tono relajado son reminiscentes de la jerga local cheli y resultan claves en la interpretación y escucha de la canción, donde se aprecia una característica chulería popular y callejera que está en plena consonancia con la historia de pertenencia al foro que transmite la canción. De hecho, el deje vacilón que define el canto de Kapo encaja particularmente bien en "Vuelvo al foro", que también se alimenta de frecuentes adverbios afirmativos como "sí" y de coloquialismos como "pa'" (que se combina con "para") y "¡a tope!" (pronunciado por Ñaco en respuesta a la historia narrada), así como de anglicismos asociados al blues y a la comunicación musical en inglés ("*yeah*"; "*oh, yeah*"). De este modo, a través de la combinación de rasgos propios y ajenos –a los que se suma la búsqueda de una entonación *bluesera* ligada a las *blue notes*–, la canción expone con claridad la hibridación musical y cultural que implica la composición de blues en castellano, apuntando también con fuerza a la idea de un "blues madrileño".

Tras los solos de armónica y guitarra, el narrador enumera y sitúa tres profesiones o trabajos claramente diferenciados en la vida social de Madrid, asociándolos a posibles aspiraciones de sus habitantes: "Torero, *bluesmen* o ingeniero, sueños deambulando en la ciudad". Al referirse al mundo taurino –tradicionalmente representativo de la cultura madrileña y española–, a la aspiración de convertirse en *bluesman*[512] en un contexto alejado de su lugar de origen, y a la ingeniería en tanto actividad asociada a una mayor formación académica, el narrador alude a la diversidad de identidades, trabajos y estilos de vida de la capital y contribuye

Prospe y el Blues... qué bonito idilio, romance o noviazgo de la música del diablo con el barrio maldito del tan elegante y distinguido distrito de Chamartín" (email, 24/10/16). Además, Kapo ha formado parte del grupo de blues La Prosperiband, que incide en su afiliación al barrio.

[512] "*Bluesman*" es la forma singular de "hombre de blues" y "*bluesmen*" el plural. Por el significado y la pronunciación, ambos términos se confunden a menudo en la escena madrileña, igual que en la canción.

a la naturalización del blues en su cultura urbana. Asociado a los "sueños" de los ciudadanos, el uso del verbo "deambular" transmite una sensación de incertidumbre y de movimiento constante y sin una clara dirección, así como la posibilidad de alcanzar las metas planteadas en un camino no exento de dificultades. Además, el narrador aclara que es madrileño de nacimiento ("sueños donde yo nací"). Finalmente, el último verso de la tercera estrofa aporta el enriquecedor y resolutivo giro narrativo propio de la estructura AAB, apuntando sin ambages hacia la desigualdad que el narrador reconoce en la experiencia urbana: "la miseria y la riqueza (…) codo a codo en Madrid". En referencia al verso, el propio Ñaco Goñi incidió en lo "arraigada" que está "la desigualdad y la injusticia", y señaló que "tanto los ricos como los turistas caminan en medio de las personas de a pie y de mendigos recogiendo comida de la basura y durmiendo en cartones sin verlos" (conversación *Facebook*, 16/09/2017). Así, frente a visiones que enfatizan la segregación social por clase, el discurso de la canción y el de su compositor priman la yuxtaposición de ricos y pobres en el contexto urbano (particularmente en el centro), si bien Goñi también se refiere al modo en que, pese a recorrer las mismas calles, unos y otros se encuentran en distintos caminos de vida.

La última estrofa retoma el *leitmotiv* de la canción ("me vuelvo para el foro") a modo de conclusión celebratoria. Destaca la interacción dialógica de llamada y respuesta entre la voz individual del cantante y la voz colectiva del grupo, que responde al unísono por repetición ("vuelvo para el foro"). De este modo, se afirma la acción de regreso anunciada y se intensifica la dinámica musical de la canción al tiempo que se estimula la respuesta del público. La estrofa resuelve en la repetición del tercer verso de la estrofa anterior ("la miseria y la riqueza…"), que esta vez va acompañada de una interjección más enfática ("*oh yeah*, sí") y que reafirma la idea de la desigualdad en tanto representación de la vida en Madrid. Más que una crítica argumentada y valorativa, la alusión al entrelazamiento de la riqueza y la miseria supone un modo de dejar claro que, pese a que "en casa se está como en ningún lado" (retomando un tradicional dicho español), la mera observación y participación en la urbe madrileña permite advertir que las experiencias de la ciudad y del hogar que pueden encontrarse en ella son múltiples, subjetivas y característicamente desiguales.

7.1.3. Blues, autorreferencialidad y lucha por la autenticidad: "Why I Got the Blues" y "Dices que no tengo *feeling*"

Las canciones a analizar en este apartado presentan relatos relacionados con la tradición del blues y con el lugar que los narradores-protagonistas ocupan en ella. Narrados en primera persona del singular, estos textos musicales contienen un importante componente autobiográfico de sus autores e intérpretes, que utilizan la creación artística para proyectar, compartir y estilizar experiencias propias a través de la enunciación. Compuesta por W.C. Clark e incluida en uno de sus discos clave, *Lover's Plea* (1998),[513] "Why I Got The Blues" ("Por qué tengo el blues") es

[513] Además de por su riqueza musical y compositiva, *Lover's Plea* constituye un punto de inflexión en la carrera de W.C. Clark porque su publicación se produjo después de una trágica y traumática experiencia vital. El 9 de marzo de 1997, mientras conducía de regreso hacia Austin tras una gira junto a su prometida (Brenda Jasek) y el baterista de su grupo (Pete Alcoser), Clark sufrió un ataque que le hizo perder el control. Tuvieron un accidente y él fue el único superviviente, si bien ha tenido secuelas físicas y psicológicas (véase Hess, 1998 y Kroos, 1998). Clark dedicó la canción "Are You Here, Are You There?" a su prometida y explicó que cada vez que actúa en público se transforma en un personaje: "Simplemente me escondo detrás del personaje. Todo el mundo cree que me lo estoy pasando bien y todo eso, pero esto [el accidente] está en mi mente todo el día" (Hess, 1998). Además, aludió al carácter curativo de la

un relato personal orientado a explicar por qué el protagonista tiene el blues –entendido como expresión musical y estado de ánimo generalmente apesadumbrado, melancólico o triste, pero con capacidad y disposición de perseverancia y superación. Por su parte, como hemos avanzado (4.4.3.; 5.2.4.), "Dices que no tengo *feeling*" (*De Madrid al Blues*, 2006; *Blues con los colegas*, 2006) es una composición emblemática de Fede Aguado y de la escena de blues madrileña, en la que el narrador responde a sus críticos a través de un ejercicio de reafirmación asociado con el sentimiento y la honestidad de su interpretación musical.

Definidas por estrategias distintas, acordes con sus respectivos contextos de referencia, "Why I Got The Blues" y "Dices que no tengo *feeling*" forman parte de una tradición de canciones de reflexividad y autorreferencialidad en el discurso musical del blues, donde los narradores abordan abiertamente su relación con el blues, planteándose preguntas, proporcionando detalles sobre sus experiencias y motivaciones, o formulando réplicas a enunciados previos y creencias asentadas. Así, el propio blues puede convertirse en un personaje más y las voces de los participantes de las escenas musicales pueden reinterpretarse en la historia. Entre otros ejemplos, destacan "Good Morning Blues" (Jimmy Rushing, 1937; Leadbelly, 1940), donde el blues es un personaje –un demonio azul o "*blue devil*" (Murray, 1976: 6)– que se adueña del narrador dejándole abatido, inseguro y desconsolado; "I Chose To Sing The Blues" (Ray Charles, 1968), cuyo narrador eligió cantar el blues frente a otras opciones de vida (como jugador, doctor, abogado y político); y "Why I Sing The Blues" (B.B. King, 1969), que expone la vinculación histórica del blues con la experiencia afroamericana desde la esclavitud hasta el contexto deprimido de los guetos. Musicalmente, "Why I Got The Blues" presenta una forma distintiva con estrofas y estribillo, característica de la hibridación entre las estructuras y texturas del blues y el soul.[514] Por su parte, "Dices que no tengo *feeling*" sigue la forma tradicional del blues de 12 compases, si bien su interpretación en distintas formaciones instrumentales (dúo acústico, cuarteto, quinteto, etc.) ha contribuido a su variabilidad y mudabilidad.

Tras comprobar que W.C. Clark no interpretaba "Why I Got The Blues" en sus conciertos quise entrevistarme por segunda vez con él para preguntarle específicamente por ella. Su manager Vicky Moerbe me dijo que le transmitiría el mensaje pero, sorprendentemente para mí, señaló que me estaba refiriendo a una canción de hacía muchos años y que dudaba de que el propio Clark la recordase (conversación telefónica, 29/03/2016). Finalmente, cuando me encontré con él a la puerta del club Antone's, W.C. Clark me explicó que seguía cantando la canción en privado, que era una composición "muy personal" y que se alegraba de que escribiese sobre ello (E.P.p.18). "De hecho", añadió en referencia a la importancia de la figura materna en la canción, "pude cantársela a mi madre antes de que falleciese" (*Ibíd.*). Al contrario que el de "Why I Got The Blues", el narrador de "Dices que no tengo *feeling*" no señala explícitamente que "tenga el blues", si bien el blues en tanto situación y estado de ánimo es clave en la articulación de su réplica narrativa a un conflicto. Como hemos avanzado en el capítulo sobre apropiación (5.2.4.), el propio Fede Aguado ha explicado que escribió la canción

interpretación del blues: "Tocar el blues es lo mejor del mundo para mí, esté contento o triste. (…) Es como medicina" (Kroos, 1998).

[514] La letra está centrada en el blues pero la forma musical es más propia del soul por la estructura de estrofas y estribillo –si bien los cambios propios del blues (I-IV-V) también están presentes, junto a progresiones menores. Esta hibridación naturalizada en la composición propia es representativa de una comprensión dialógica de ambos géneros, desarrollada por Clark en su proceso de apropiación musical.

en respuesta a la infravaloración y el rechazo que ha experimentado en la escena madrileña, así como a la paradójica resistencia a la traducción del blues al castellano. Durante mi inmersión etnográfica pude comprobar de primera mano el modo en que, mientras ciertos músicos y aficionados, como Jorge "Raspa" García expresaban su valoración positiva y se referían a "Dices que no tengo *feeling*" como "lo más parecido a un himno que tenemos" (conversación personal, 29/02/2012), otros reaccionaban con sorpresa, e incluso con risas ocasionales, cuando afirmaba mi interés investigador en la obra e interpretación de Fede, puesto que atribuían a otros intérpretes una mayor capacidad de representar y encarnar su concepción del sentido original del blues (expresado en inglés).[515]

"Why I Got the Blues" (W.C. Clark)

I want to tell you a little story about the blues and my life
[Quiero contaros una pequeña historia sobre el blues y mi vida]

It began the very day the child was born
[Empezó el mismo día en el que el niño nació]

The day the doctor had to slap me on my bottom and I cried
[El día que el médico tuvo que darme una palmada en el culo y lloré]

I've been crying, I've been crying ever since, yes I have
[He estado llorando, he estado llorando desde entonces, así es]

A mama cries the very day the child is born
[Una mamá llora el mismo día que el niño nace]

Then she cries the very day the child moves on
[Después llora el mismo día que el niño sigue adelante]

Now I know why I got the blues
[Ahora sé por qué tengo el blues]

My mama cried, she had them too
[Mi mamá lloró, ella los tuvo también]

It's just a feeling, comes over you
[Es solo un sentimiento, que viene a ti]

[515] La interacción etnográfica con los participantes de la escena me ha "obligado" a pronunciarme con prudencia sobre distintas cuestiones, bien en respuesta a preguntas directas sobre la investigación o sobre gustos personales, o como parte presente de los debates habituales. Los participantes que se "atrevieron" a expresar abierta y relajadamente su sorpresa, distancia o rechazo frente al blues en castellano me permitieron comprender mejor el fenómeno y avanzar en la reflexión. Su actitud transparente contrasta con las de otros participantes que no se exponen a esa situación y que tienden a comentar o responder irónicamente, lo cual les permite distanciarse y rehuir la problemática en juego.

When you're down and out, you're feeling through and through, yeah
[Cuando estás deprimido y arruinado, sintiéndolo profundamente, *yeah*]

[Solo guitarra]

The day the doctor had to slap me on my bottom and I cried
[El día que el médico tuvo que darme una palmada en el culo y lloré]

I've been crying, I've been crying ever since, yes I have
[He estado llorando, he estado llorando desde entonces, así es]

A mama cries the very day the child is born
[Una mamá llora el mismo día que el niño nace]

Then she cries the very day the child moves on
[Después llora el mismo día que el niño sigue adelante]

Now I know why I got the blues
[Ahora sé por qué tengo el blues]

My mama cried, she had them too
[Mi mamá lloró, ella los tuvo también]

It's just a feeling, comes over you
[Es solo un sentimiento, que viene a ti]

When you're down and out, you're feeling through and through, yeah yeah
[Cuando estás deprimido y arruinado, sintiéndolo profundamente, *yeah yeah*]

[Solo final guitarra]

Los dos primeros versos de "Why I Got The Blues" constituyen una introducción al relato propiamente dicho y pueden entenderse como un comentario metadiscursivo (Lozano, Peñamarín y Abril, 1999: 141-143), cuya particularidad es su relevancia diegética y el modo en que enmarca la situación, remitiéndola a un esquema interpretativo de biografía e historia personal con el blues.[516] En el primero verso, el narrador-protagonista interpela al narratario para decirle que quiere contarle "una pequeña historia" sobre el blues y sobre su vida.[517] El segundo verso sirve para fijar el inicio de la historia en la fecha de nacimiento del narrador

[516] Este caso resulta ambiguo porque el comentario metadiscursivo resulta fundamental para el seguimiento de la historia, como demuestra la continuidad narrativa respecto a la siguiente estrofa. No obstante, la entidad propia de la segunda estrofa se constata a través de su repetición en la canción.
[517] Si bien hemos optado por traducir "*you*" por la segunda persona del plural ("Quiero contaros…"), este pronombre designa la segunda persona tanto del singular como del plural y, por tanto, puede interpelar simultáneamente a una persona y a un grupo.

(“empezó el mismo día en el que el niño nació”), que emplea la tercera persona del singular para referirse tanto a sí mismo como a cualquier niño.

A continuación, el narrador incide en que la historia del blues y su vida empezó el día en que el médico tuvo que darle una palmada en el culo para que llorase.[518] Afirma metafóricamente que ha estado llorando desde entonces, con lo cual establece una continuidad con las tribulaciones y el sufrimiento intrínseco a la vida. Así, entendemos que el narrador-protagonista pasa a tener el blues en el momento en el que llega al mundo y comienza a comprender el lugar al que ha llegado. En este sentido, frente a visiones potencialmente más restrictivas o exclusivas sobre la asociación del blues con determinados grupos culturales y “raciales”, el relato prima una visión abierta con la que cualquiera puede identificarse. El propio W.C. Clark en tanto compositor y emisor empírico de la canción confirmó esta cuestión al ser preguntado si, de acuerdo con la canción, cualquier persona podía tener el blues: “Eso es. Mucha gente tiene el blues y no sabe lo que es o no sabe cómo llamarlo. Pero si reconoces que tienes el blues, y te entregas humildemente a ello, el blues no te hará daño” (E.P.p.18). Por tanto, para él la clave está en la disposición y actitud de cada persona ante el sentimiento del blues. En el tercer y cuarto verso de la segunda estrofa, el narrador introduce genéricamente al personaje de la madre, señalando que llora tanto el día del nacimiento de su hijo como el día en que éste “sigue adelante” –el día en que se marcha del hogar y se independiza, entendemos. De nuevo, el uso de un artículo indeterminado para referirse a la progenitora (“una madre”) y de la tercera persona del singular para referirse al niño con el que el narrador está identificado indica que el relato se mantiene en una interrelación dialógica entre la historia personal y la historia colectiva de las personas.

Marcada por un notable cambio armónico al sexto grado menor y por una intensificación sonora en la que los instrumentos de viento responden a la voz y adquieren mayor protagonismo, la tercera estrofa de “Why I Got The Blues” constituye el estribillo de la canción y supone una respuesta al enunciado del título. El narrador declara que ya sabe por qué tiene el blues, haciendo ver que hubo un tiempo en el que no lo supo, y afirma que su madre (de nuevo asociada al llanto) también lo tuvo antes que él (“*Now I know why I got the blues / My mama cried, she had them too*”). Es decir, que el blues pasa a ser representado como un sentimiento común de la existencia vital que une a madres e hijos, aunque éstos tengan distintos caminos de vida. No obstante, la respuesta a la pregunta de por qué tiene el blues dista mucho de ser clara o categórica y se basa más en el conocimiento personal adquirido por el protagonista a lo largo del tiempo que en compartir ese saber con el lector-oyente. El narrador define el blues como un sentimiento que viene a ti y te atrapa cuando estás “*down and out*” –deprimido, arruinado, miserable y/o vulnerable.[519] La alusión a la madre y la enunciación de una historia relacionada con su estrecho vínculo con el narrador-protagonista nos permite poner a “Why I Got The Blues” en relación con otras canciones de blues, que exponen la destacada presencia de las madres en las composiciones del género, apuntando también a su importancia fundamental en la comunidad afroamericana. Entre ellas podemos citar tres narraciones en primera persona del singular: “Fannin Street (Mr. Tom Hughes’ Town)” (Leadbelly, 1934),

[518] Curiosamente, el guitarrista madrileño Javier Vargas también afirmó este vínculo al señalar que “el primer blues de la historia es el llanto del recién nacido al salir del vientre de su madre” (Neira, 2016).
[519] Presente en *standards* como “Nobody Wants You When You’re Down and Out” (Jimmy Cox, 1923), la expresión también alude a la situación de encontrarse sin hogar.

"Going Down Slow" (St. Louis Jimmy Oden, 1942) y "Nobody Loves Me But My Mother" (B.B. King, 1970).[520]

Tras un relajado solo de guitarra de Clark, la cuarta estrofa es una repetición de la segunda ("*The day the doctor had to slap me…*"), mientras que la quinta y última estrofa constituye la repetición del estribillo ("*Now I know why I got the blues…*"). De este modo, el relato de "Why I Got The Blues" concluye con la reiteración del vínculo vital del narrador con el blues, que es definido en términos musicales y sentimentales. El auto-reconocimiento del motivo por el que el protagonista tiene el blues aparece íntimamente vinculado a la figura de su madre, que también tuvo el blues, y remite a una idea de herencia familiar y experiencial conectada inevitablemente a la cultura. No obstante, más allá de la imagen del recién nacido, la afirmación del vínculo entre madre e hijo y el reconocimiento del sentimiento del blues en circunstancias de depresión emocional y económica, los detalles ofrecidos en la sugerente narración musical son escasos. Por ello, decidí profundizar en la historia a través de la mencionada entrevista presencial con Clark (E.P.p.18), donde el veterano músico afroamericano se refirió a la relación con su madre y a su contexto de apropiación familiar, barrial y cultural.

En primer lugar, Clark incidió en la fuerte asociación de su madre con la iglesia baptista local y destacó el modo en que, siendo un niño, la acompañaba y la observaba trabajando y cuidando de la familia. Además, contó que con "9 o 10 años" empezó a ayudarla económicamente "puliendo zapatos [y] cortando céspedes" (E.P.p.18). En lo que respecta al blues, Clark aludió a las resistencias de su madre y de su abuela, a las connotaciones negativas del género en el seno de la comunidad afroamericana, e incluso a la incipiente emergencia de un sentimiento de culpa al sentir atracción por esa música y (sub)cultura:

> [Mi madre] no me animaba a tocar bues porque era una persona de góspel. Mi abuela era en parte india cheroqui y me decía: "¿Todavía vas por ahí tomando esas bebidas, saliendo con esas mujeres maquilladas y tocando esa música del diablo?" Eso me inquietó durante mucho tiempo. Pensaba: "Oh, dios, yo no quiero hacer nada malo", ya sabes [risas] (E.P.p.18).

Teniendo en cuenta la identificación góspel y eclesiástica de su familia, su testimonio personal deja claro el dilema al que tuvo que hacer frente en el proceso de apropiación del blues. No obstante, contando con la colaboración de su padrastro –que le dejaba escuchar blues en la radio– insistió en ello y un día descubrió que en el pasado también su madre había cantado canciones de blues –y que, por tanto, había tenido el blues:

> Solía escuchar la radio y, después de un tiempo, mi madre me miró a la cara y me dijo finalmente: "¿Conoces esa canción de Sam Cooke que dice '*will a matchbox hold my clothes*?'" [¿Sostendría una caja de cerillas mi ropa?] "Sí", le dije. Ella me dijo: "solía cantar esa canción hasta que papá me hizo dejarlo" [el mundo de la interpretación musical secular, se entiende]. Pensé: "Oh, mi mamá tuvo el blues también". Más tarde me metí en la canción. Me puse a recordar y la escribí (E.P.p.18).

El hecho de que su madre compartiese con él que había interpretado una canción como "Somebody Have Mercy" de Sam Cooke –estructuralmente un blues e identificada por ambos

[520] Desafiando a su madre y demostrando su creciente independencia, el protagonista de "Fannin Street" abandona el hogar y se dirige a la festiva calle Fannin de Shreveport, LA (Pedro, 2016b: 113). El de "Going Down Slow" se encuentra en un momento de aguda decadencia física y pide al narratario que por favor escriba a su madre para contarle el estado en el que se encuentra. El narrador de "Nobody Loves You But My Mother" explica que nadie le quiere salvo su madre, aunque puede que esté bromeando.

como tal– supuso una verdadera revelación y un alivio para Clark, que pudo asumir sin complejos su estrecho vínculo con el blues y el papel clave que éste ha jugado en la construcción de su identidad (E.P.p.18).[521] De hecho, si bien su padre y su padrastro aparecen más directamente vinculados al blues en su discurso autobiográfico (E.P.p.2; Bock, 2015), Clark atribuyó una mayor importancia al blues de su madre en la comprensión de su propio blues: "Yo tuve el blues porque mi mamá tuvo el blues", afirmó tajantemente (E.P.p.18) en consonancia con el relato de "Why I Got The Blues". Así, mientras el análisis de la canción revela principalmente un énfasis en el llanto y en la depresión asociada al blues, la discusión biográfica privilegia el reconocimiento del por qué (también presente en la canción) y, sobre todo, la entrega sincera y positiva al blues en tanto sentimiento, tradición musical y estilo de vida. "Bueno, no sé si sufrimiento es la palabra", señaló Clark en repuesta a la relación entre vida, blues y sufrimiento. "Se trata de… ser humilde. Tienes que ser humilde en la vida" (*Ibíd.*).

Por último, es interesante destacar que el verso citado ("*will a matchbox hold my clothes?*") del cantante de soul Sam Cooke (reconocido por hacer la transición del góspel a la música secular) ha sido empleado en distintas canciones de diferentes músicos, décadas y géneros (blues, country, rock 'n' roll, soul, etc.). Entre otras destacan: "Lost Wandering Blues" (Ma Rainey, 1924), "Matchbox Blues" (Blind Lemon Jefferson, 1927; Leadbelly, 1934; Big Bill Broonzy, 1936), "Matchbox Blues" (Shelton Brothers, 1935), "Matchbox" (Carl Perkins, 1956), "Somebody Have Mercy" (Sam Cooke, 1962) y "Matchbox" (The Beatles, 1964) (véase Monge, 2006: 660). Pese a las diferentes versiones, el narrador-protagonista de estas canciones es un personaje viajero que se pregunta si una caja de cerrillas sostendría toda su ropa, dando a entender que apenas tiene ropa ni bienes materiales y que su viaje, cargado de connotaciones nómadas y apesadumbradas, se aproxima al característico de los *hobos* (véase Ventura, 1998).

Mientras que "Why I Got the Blues" es representativa de una búsqueda personal de comprensión del vínculo propio con el blues, así como del ritual de recrearlo y compartirlo en un contexto público, "Dices que no tengo *feeling*" supone un ejercicio de autentificación que legitima artísticamente la producción periférica del blues, así como su hibridación estilística, a través de la traducción cultural al castellano. Esta operación performativa –realizada y compartida a través de la interpretación– se entiende en relación a las diversas formas de apropiación que tienen lugar en un contexto sociocultural como el madrileño, alejado de la tradición original del género. Más que la distinción taxativa entre lo "auténtico" y lo "inauténtico", nos interesa el proceso mediante el cual un músico busca autentificarse e integrarse en una determinada tradición, inicialmente extraña, sin renunciar a su posición e identidad. Así, de acuerdo con Moore (2002), entendemos que la autenticidad no es una cualidad intrínseca de los objetos o sujetos sino una cuestión de interpretación, construida y disputada desde determinadas posiciones culturales históricamente situadas; "es adscrita, no inscrita" (*Ibíd.*: 210). No obstante, si bien Moore insiste en la autentificación realizada por el público en el acto de escucha, "Dices que no tengo *feeling*" proporciona un ejemplo de autentificación a través de la composición propia y la *performance* musical en el seno de una escena especializada.

[521] La cita de Clark transmite la idea de que, durante un tiempo, su madre se dedicó a la interpretación musical secular. Además, apunta hacia la resistencia de "papá" –que podría aludir tanto al padre de ella y abuelo de Clark como al padre de Clark y pareja suya– como motivo para dejarlo. En ese proceso es clave reconocer la frecuente asociación del blues con un estilo de vida poco apto para la vida en familia.

“Dices que no tengo feeling” (Fede Aguado)

Dices que no tengo *feeling* porque soy blanco y de Madrid

Que no, no, no, no, no tengo *feeling*, vas diciendo por ahí

Pero yo no puedo darte la razón porque los blues salen de mi corazón

No soy profeta en mi tierra, nadie da un duro por mí.

Siempre lucho a tumba abierta, a menudo me toca sufrir

Pero siempre encuentro una satisfacción porque los blues salen de mi corazón

[Solo armónica (2 *chorus*)]

Me despierto en la mañana, otro día a derrotar

Vomitando unos acordes en el escenario de un bar

Desde esa sucia barra dónde estás tú, me escucharás aullar los blues.

¡*Auuuuuuuu!* [Aullido]

[Solo piano (1 *chorus*)

Solo guitarra *slide* (2 *chorus*)]

Dices que no tengo *feeling* porque soy blanco y de Madrid

Ahhhhh, no tengo *feeling*, vas diciendo por ahí

Pero yo no puedo darte la razón porque los blues salen de mi corazón

El narrador-protagonista empieza introduciendo de manera sintética y efectiva el reto que supone producir blues desde una posición periférica que no se corresponde con las creencias y expectativas dominantes de autenticidad. El relato parte de las palabras críticas del otro (“Dices que no tengo *feeling* porque soy blanco y de Madrid”) y plantea una “correlación de subjetividad” entre /yo/ y /tú/ (Lozano, Peñamarín y Abril, 1999: 97), entre el narrador en primera persona y un narratario antagonista que, como sabemos por la etnografía, está inevitablemente asociado a ciertos receptores empíricos de la propia escena. Tras una

reiteración enfática, el narrador refuta las críticas a su interpretación y a su identidad a través de la afirmación de su sentimiento *bluesero* ("pero yo no puedo darte la razón porque los blues salen de mi corazón"). Así, expone el modo en que "el diálogo y la argumentación (…) obligan al interlocutor a desplazarse al punto de vista del otro y a utilizarlo para conformar su propio discurso" (Peñamarín, 2000: 49).

Implícitamente, la primera estrofa de "Dices que no tengo *feeling*" resalta dos de las principales marcas de autenticidad en el blues: la negritud y el lugar de origen.[522] De hecho, el narrador sugiere que es criticado precisamente por no ser negro (como los interpretes originales del blues), ni de ninguno de los territorios históricamente representativos de la tradición de blues (Mississippi, Texas, Chicago, Memphis…). Es decir, reconoce que habla desde una posición extraña. Sin embargo, desde su perspectiva, el hecho de que sus blues "salgan de su corazón" le permite trascender estas carencias e insertarse en la tradición mediante la recuperación y afirmación de otro aspecto central, el sentimiento. Así, la reformulación de la crítica ajena da paso a una reivindicación de su sentimiento propio, que posibilita y estimula una relación dialógica de identificación con el público a través de la comunicación musical y la experiencia compartida. Además, junto a la cuestión "racial" y geográfica, la composición y expresión del blues en castellano juega un papel fundamental tanto en la crítica del narratario-antagonista como en la réplica del narrador. En este sentido, si bien no se explicita en la letra, la cuestión lingüística y de traducción cultural se pone en juego a través del uso y la expresión de la lengua en la canción. Este proceso práctico y performativo es clave, puesto que la lengua empleada en la expresión musical del blues constituye un factor diferencial entre la interpretación habitual de Fede Aguado y la de la mayoría de sus compañeros de escena.

En el primer verso de la segunda estrofa ("No soy profeta en mi tierra, nadie da un duro por mí"), el protagonista apropia y reformula un conocido proverbio de origen bíblico ("nadie es profeta en su tierra") y lo conjuga con la expresión popular "no dar un duro por alguien", indicativa de la escasa confianza puesta en una persona, así como de la nula disposición a apostar por ella. De este modo, se representa a sí mismo como un personaje marginal, desgraciado y poco valorado en su propio entorno. Pese a ello –y también en respuesta a esa situación–, el narrador se retrata como un luchador del día a día que afronta sus tribulaciones de frente y sin miedo, manteniendo una actitud honesta y transparente a pesar del sufrimiento que eso acarrea ("Siempre lucho a tumba abierta, a menudo me toca sufrir"). La resolución del tercer verso recupera otra constante en la tradición del blues: un mensaje finalmente positivo del que, a pesar a las dificultades, logra sobreponerse y alcanzar momentos de satisfacción precisamente a partir del blues y el sentimiento ("pero siempre encuentro una satisfacción, porque los blues salen de mi corazón"). Este giro narrativo enlaza con canciones tradicionales que, en última instancia, apelan a un horizonte de expectativas esperanzador y gratificante (como la mencionada "Trouble in Mind"). Además, remite a las cualidades sanadoras y

[522] Autores como Gilroy (1999), Grazian (2003) y Adelt (2007) han señalado la importancia atribuida a la negritud, tanto en el blues como en la "música negra", así como el modo en que frecuentemente es vista como un signo de autenticidad. En la investigación he comprobado que los discursos "raciales" sobre el blues siguen vigentes y, a menudo, siguen la tradición esencialista marcada por autores como Garon, que en una de sus clásicas obras señala: "la pregunta, por tanto, no es '¿puede un blanco tocar (o cantar) el blues?' sino sencillamente '¿por qué se molestan?, y ¿a quién le importa?'" (Garon, 1996: 49). Más allá de esta negación tajante, cuando la negritud no está presente es el origen geográfico y/o la vinculación con territorios fuertemente connotados por la tradición del género lo que actúa como signo de autenticidad de un determinado músico o grupo de blues.

potencialmente catárticas del blues –al hecho de interpretar música blues para liberarse del blues en tanto estado de ánimo. No obstante, el verso contrasta con los enunciados de otras canciones de la tradición afroamericana como "Got The Blues (Can't Be Satisfied)" (Mississippi John Hurt, 1928), "I Can't Be Satisfied" (Muddy Waters, 1948) y "My Baby Walked Off" (Howlin' Wolf, 1952), en las que el narrador protagonista no puede alcanzar la satisfacción.[523]

La progresión narrativa se extiende en la tercera estrofa con detalles más concretos sobre la experiencia cotidiana del protagonista. La parte inicial del primer verso ("Me despierto en la mañana") traduce literalmente una frase habitual del repertorio del blues, presente en canciones como "Woke up this morning" (B.B. King, 1956). La segunda parte ("otro día a derrotar") representa el día y la cotidianeidad como algo contra lo que luchar, reflejando así las batallas diarias. Esta visión conecta también con canciones como "Call It Stormy Monday (But Tuesday Is Just as Bad)" (T-Bone Walker, 1947), donde los días son cada vez más tormentosos hasta que llega el fin de semana. Seguidamente, el narrador sitúa la acción de la interpretación musical en el escenario de un bar (lugar naturalizado de interacción entre intérpretes y públicos) y expone la íntima asociación del blues con un sentimiento crudo y profundo que brota del interior del músico ("vomitando unos acordes en el escenario de un bar").[524] De este modo, el protagonista se representa a sí mismo como a un artista que necesita liberar la angustia a través de la interpretación. Por último, el narrador interpela directamente al narratario, así como al oyente y espectador empírico que acude a las actuaciones, transmitiendo una idea del bar de blues como antro y afirmando finalmente que seguirá "aullando" los blues en ese tipo de lugares de encuentro ("Desde esa sucia barra dónde estás tú, me escucharás aullar los blues").[525] Así, alude a la importancia fundamental del grito en tanto forma de comunicación musical propia de la tradición del blues. Encontramos los más claros ejemplos de aullidos en el célebre cantante-armonicista Chester Arthur Burnett, conocido como Howlin' Wolf ("el lobo aullador").

Tras el aullido del cantante y los solos de piano y guitarra, la canción concluye con la repetición de la primera estrofa, que entendemos como la más definitoria de la canción. Desde el punto de vista de la interpretación y la comunicación musical, el recurso de la repetición –también habitual en la tradición del blues (como ya hemos visto)– clausura la estructura circular de la canción con una efectiva y creciente intensidad. En la característica confusión de la *performance*, permite al oyente empatizar con el autor y contribuye también a la reflexión sobre el relato y a la potencial interiorización del enunciado más recordado: "Dices que no tengo *feeling* porque soy blanco y de Madrid". Pensamos que la canción supone un punto de consolidación artística del blues en castellano, así como un ejercicio clave de reflexión poética sobre el blues en Madrid. "Dices que no tengo *feeling*" representa sintéticamente la lucha musical, identitaria, simbólica y económica que conlleva el desarrollo de una (sub)tradición de

[523] La famosa canción "(I Can't Get No) Satisfaction" (The Rolling Stones, 1965), reinterpretada por el cantante afroamericano Otis Redding (1965), sigue esta misma tradición.
[524] El uso del verbo "vomitar" es característico de esta primera grabación que tomamos como referencia (Fede Aguado y su banda - *De Madrid al Blues*, 2006). En la grabación incluida en el disco de Ñaco Goñi (*Blues con los colegas*, 2006), así como en las múltiples interpretaciones en directo presenciadas, Fede opta por el verbo "escupir" ("escupiendo unos acordes en el escenario de un bar"), que tiene un sentido similar. Como ejemplo, véanse las dos grabaciones realizadas durante la etnografía: https://vimeo.com/33454657; https://vimeo.com/43598867 [Consulta: 13/11/2017].
[525] Aunque está presente en las dos grabaciones citadas, en directo hemos podido comprobar que Fede ha tendido a eliminar el adjetivo "sucia" del verso final de la tercera estrofa de la canción. Véanse los ejemplos audiovisuales de la nota anterior. Este tipo de cambios son ilustrativos de la evolución y potencial transformación de las composiciones a medida que son interpretadas en vivo.

composición propia que se aleja conscientemente de la imitación explícita. Lo hace asumiendo la irrepetibilidad del modelo previo y, de hecho, considera que en ese camino creativo de autoafirmación hay una mayor fidelidad a las actitudes y los valores de la tradición original del blues.

A través de un relato sobre la dificultad y la superación, anclado en situaciones cotidianas con las que el público puede identificarse, Fede Aguado consigue hibridar y encajar perfectamente su alegato particular con las características tradicionales del blues. Empleando las convenciones musicales del género y una estrategia de enunciación que reformula poéticamente su problemática particular, Fede reivindica su trayectoria artística y utiliza la canción como un medio para construir una experiencia compartida a partir de la cual pueden abordarse los problemas en un contexto público y colectivo (Davis, 1999: 33). Así, logra convertir una aparente reivindicación individual en un relato colectivo sobre la autenticidad, que trasciende su problema concreto en tanto compositor e intérprete para transformarse en un alegato artístico del subgénero del "blues en castellano". Resulta paradójico pensar que, al no haber mención explícita al uso del castellano en la canción, el discurso de "Dices que no tengo *feeling*" es capaz de representar y reivindicar a todo el blues (blanco) de Madrid. No obstante, el contexto particular del texto, su vinculación reconocida con la experiencia del autor y el fuerte sentido identitario que cobra el uso del castellano en el marco de la escena de blues hacen que esa hipotética representación total quede limitada, pues las fisuras internas y las luchas simbólicas han sido expuestas y manifestadas.

En concordancia con el discurso de Fede, la traducción aparece como una operación naturalizada, transformadora y no literal, y la composición y la búsqueda de una voz propia (en oposición a la interpretación más imitativa de *standards* establecidos) como los medios creativos para incorporarse fidedignamente a la tradición del blues. En este sentido, "Dices que no tengo *feeling*" ofrece un ejemplo claro de traducción cultural menos interesada en "conservar la integridad y coherencia de las tradiciones que por ampliar, sirviéndose de ellas, el espacio de lo pensable y enunciable en el medio cultural y lingüístico de los receptores" (Peñamarín, 2000: 47). Tanto el autor como el narrador de la canción anteponen la naturalidad del idioma materno y la expresión del sentimiento personal (aspectos humanos comunes) a la valoración diferencial de aspectos "raciales", étnicos o geográficos, con lo cual se propone una definición inclusiva de la autenticidad. Así, en la hibridación entre convenciones globales del blues y experiencias y marcas de identidad locales, la traducción del blues al castellano proporciona la vía para mirar no solo a la tradición pasada del género sino, sobre todo, a su continua construcción, presente y futura, en distintos contextos.

7.1.4. Canciones políticas, "raza" y crisis: "History", "Negro Down", "Asalto tras asalto" y "El blues de la crisis"

En este último apartado abordamos la compleja discusión sobre música y política a través del análisis de cuatro canciones que exponen con claridad las implicaciones políticas del blues y el modo en que ciertas composiciones abordan cuestiones abiertamente políticas. Más concretamente, nos proponemos examinar el modo en que la experiencia "racial" en EE.UU. y la experiencia de crisis de España han sido representadas en las obras de músicos de las escenas de blues en Austin y Madrid. Con el fin de indagar en estos temas y en el tipo de estrategias enunciativas empleadas, hemos seleccionado "History" (*Blues, Blues, Blues*, 2015), del cantante afroamericano Sherwood Fleming (Hillhouse, MS, 1936); "Negro Down" (*Tex Golden Nugget*,

2010), del cantante-guitarrista afroamericano Hosea Hargrove (Crafts Prairie, TX, 1929); y "Asalto tras asalto" (*De Madrid al Blues*, 2006; *Veinte años no es nada*, 2014) y "El blues de la crisis" (*Veinte años no es nada*, 2014), del cantante-guitarrista madrileño Fede Aguado (1965).[526] Las cuatro canciones seleccionadas están claramente interrelacionadas, e incluso pueden verse como contestaciones implícitas. Formalmente, dada la mayor extensión de las letras y el número de canciones, hemos optado por organizar el análisis en sub-apartados.

Centrándonos en el aspecto narrativo, "History" es un relato de reflexión e interpelación colectiva sobre la historia de los negros en EE.UU., que incide en importantes acontecimientos a nivel político y social. "Negro Down" comparte con ella el carácter reflexivo y la interpelación a sus "hermanos" de "raza", pero mientras la primera subraya la explotación sufrida desde la esclavitud –aludiendo a grupos supremacistas blancos, al sistema segregacionista de *Jim Crow* y al movimiento afroamericano por los derechos civiles–, la segunda constituye un ejercicio de autocrítica y denuncia sobre la falta de cooperación y los prejuicios existentes entre los propios negros. Por su parte, "Asalto tras asalto" representa la experiencia vital en términos de lucha y critica el inmovilismo de quienes se mantienen al margen de cualquier reivindicación social. Por último, "El blues de la crisis" es un relato en primera persona sobre alguien que va a ser desahuciado –una situación tradicionalmente relacionada con la marginalidad social que ha alcanzado una dimensión sin precedentes en los años de la crisis económica iniciada en torno al año 2007.[527]

Musicalmente, "History" y "Negro Down" guardan fuertes similitudes y son representativas de una pronunciada hibridación estilística. Las dos forman parte de la tradición afroamericana de *spoken word* ("palabra hablada"), una práctica performativa eminentemente oral, donde el intérprete habla o recita con musicalidad (más que cantar). Combina elementos narrativos, poéticos y teatrales y, a menudo, sirve como vehículo para transmitir comentarios y reflexiones socioculturales y políticas. En distintas formas, la práctica de la palabra hablada está presente en los principales géneros musicales de la tradición afroamericana (blues, góspel, jazz, soul y hip-hop) y, por ello, actúa como signo indicial de sus similitudes. Se basa en el poder de la voz humana y el habla, que asumen un claro protagonismo comunicativo, y expone el vínculo entre distintas disciplinas artísticas y entre distintos ámbitos de expresión (eclesiástico, secular, popular, callejero, etc.). En este sentido, el productor austinita Eddie Stout (responsable de ambas grabaciones) explicó que "History" y "Negro Down" provenían de la poesía de Fleming y Hargrove y que fueron reelaboradas musicalmente en el mismo estudio, cuando buscaban añadir composiciones originales a sus discos (conversación personal, 03/03/2016). Efectivamente, Sherwood Fleming afirma su autoría sobre el texto al inicio de la canción, situando su origen en el contexto de los disturbios "raciales" de 1992. Por su parte, Hosea Hargrove me explicó que aprendió la letra de "Negro Down" hace muchos años en su pueblo natal, Crafts Praire, TX, de un tipo llamado Chester (conversación personal, 21-22/03/2016).

[526] Aguado grabó una primera versión de "Asalto tras asalto" en el disco *De Madrid al Blues* (2006). Más recientemente, la ha regrabado a dúo junto al armonicista Osi Martínez en el disco *Veinte años no es nada* (2014). Tomo la primera fecha de grabación como referencia cronológica de producción. No obstante, tomo la segunda grabación como texto e interpretación de referencia para el análisis, ya que he asistido a actuaciones a dúo en las que la han interpretado de ese modo y porque la publicación del disco y la recuperación simbólica de la canción se ha producido durante la investigación y la crisis. Además, por el tipo de composición y su interpretación común en conciertos, comprendo "Asalto tras asalto" en relación con "El blues de la crisis", también incluida en *Veinte años no es nada* (2014).

[527] Según el Banco de España, en 2013 se entregaron 49.694 viviendas a la banca. http://bit.ly/2kr4114 [Consulta: 29/05/2014].

"Siempre solía hablarme de lo que mantenía al negro abajo, son los prejuicios entre nosotros", señaló. Además, incidió en que era un ejemplo de "*talkin' blues*" ("blues hablado") y afirmó su vínculo con la rima, la poesía y el rap.

El acompañamiento musical de "History" y "Negro Down" se basa en la interpretación de un ritmo generalmente estable (*groove*), sin cambios destacables en la armonía, donde se mantiene el grado I y se realizan variaciones dinámicas de intensidad. Desde la perspectiva actual, permiten apreciar con claridad la conexión estilística entre el blues y el hip hop –expuesta también en discos como *The Roots of Rap (Classic Recordings From The 1920's and 30's)* (1996) y *The Roots of Hip Hop* (2008), así como en la obra de Elijah Wald (2012).[528] Además, en "History" encontramos una clara influencia del funk y del jazz moderno, acentuada por el protagonismo secundario del piano y, sobre todo, por el "grito" del saxofón, que responde con creciente fuerza a la voz-líder del cantante. "Negro Down" comparte la influencia rítmica del funk, pero su interpretación –con guitarra, piano, bajo, batería– está mucho más en sintonía con las convenciones del blues urbano. En lo que respecta a las canciones de la escena de blues en Madrid, las dos destacan por la interpretación acústica a dúo con voz-guitarra y armónica. "Asalto tras asalto" presenta una variación de la estructura de blues de 16 compases, donde sobresale el uso de la guitarra *slide* y de *breaks* o silencios que aportan intensidad y suspense a la canción, mientras que "El blues de la crisis" tiene una estructura de blues de 24 compases sin cierre o *turnaround*, en la que destaca la tensión creada por el bajo caminante de la guitarra y el sonido de la armónica.[529]

Frente a la importancia de la "raza" y la influencia del funk que encontramos en "History" y "Negro Down", "Asalto tras asalto" y "El blues de la crisis" son representativas de la prolongación de la tradición de canciones políticas vinculadas a experiencias de crisis. Más concretamente, podemos asociarlas con canciones del contexto de crisis de la década de 1930 y con la tradición del folk-blues rural y rural-urbano, frecuentemente vinculado al sonido acústico y a reivindicaciones individuales y colectivas. El trabajo de Héctor Martínez (2012), investigador independiente y armonicista de blues madrileño, muestra que en los años 1930 hubo una destacable reflexión política por parte de ciertos músicos de blues, articulada principalmente a través de la narración de experiencias cotidianas. Si bien su muestra expone una rica variedad discursiva, persisten ciertas cuestiones centrales como la pérdida o búsqueda de empleo y el deterioro de la calidad de vida –referidas a través de referencias a la falta de recursos, el uso de ropa raída y la mala suerte en la vida, el amor o el sexo. Destacamos "Hard Time Ain't Gone No Where" (Lonnie Johnson, 1937), donde el narrador parte de las quejas de otros sobre los "tiempos difíciles" para realizar un ejercicio de autoafirmación (distintivo por narrarse desde la posición social más baja); "Hard Time Blues" (Scrapper Blackwell, 1931), donde el narrador reflexiona sobre su empobrecimiento y se lamenta por el acecho de su casero;

[528] Además del estilo vocal, la notable extensión de las letras, el uso de coloquialismos y la importancia central del acento en "History" y "Negro Down" contribuyen a su semejanza respecto al hip hop. Fleming y Hargove se expresan con un fuerte acento afroamericano y sureño, representativo de su cultura, geografía y generación, que resulta más pronunciado si cabe que en los casos anteriores.

[529] En principio, "Asalto tras asalto" sigue fielmente la estructura de blues de 16 compases desarrollada a partir de la estructura de 12 compases (donde los 4 compases dedicados al grado I se convierten en 8). No obstante, introduce una ligera variación rítmica y armónica en el decimocuarto compás, donde realiza un cambio rápido de acordes (V-III-IV-I) que está en consonancia con la tensión y los golpes a los que alude la letra. En cuanto a la estructura de "El blues de la crisis", puede entenderse como un blues de 24 compases o como un blues de 12 compases en doble tiempo (*double time*).

y “Tight Time Blues” (Leroy Carr, 1934), donde el narrador –cuyo casero ya ha sacado sus cosas de casa– se encuentra en una situación tan dramática que va a robar (véase Pedro, 2016d).

En el contexto del *revival* folk de mediados del siglo XX, la composición de canciones abiertamente políticas está marcada por una forma de contestación más directa, relacionada con la emergencia del movimiento afroamericano por los derechos civiles. Entre los diversos ejemplos, cabe recordar “Bourgeoise Blues” (Leadbelly, 1938), “Black, Brown and White” (Big Bill Broonzy, 1951), “Vietnam Blues” y “Alabama Blues” (J.B. Lenoir, 1965), así como los discos *Chain Gang* (1940) y *Southern Exposure: An Album of Jim Crow Blues* (1941) de Josh White. Aunque las canciones a analizar están insertas en contextos distintos, el reconocimiento de estos movimientos compositivos permite incidir en la importancia histórica de estas canciones, que no son mayoritarias cuantitativamente pero que resultan cualitativamente reseñables y valiosas.[530]

7.1.4.1. “History”: historia, memoria y lucha por la libertad en la comunidad afroamericana

“History” (Sherwood Fleming)

In 1992 I was kind of disturbed in a situation with the Rodney King
[En 1992 me sentí perturbado por la situación con Rodney King]

And this came to me and I wanted to do something
[y esto vino a mí y quise hacer algo]

And I was so upset and I put pen to paper
[y estaba tan molesto que cogí papel y boli]

And this is what I came up with
[y esto es lo que me salió]

I call it “History”
[Yo lo llamo “Historia”]

To you our young peoples and old alike
[A vosotros nuestros jóvenes y mayores por igual]

What I’m about to tell you is a natural fact
[Lo que voy a contaros es un hecho cierto]

I wanna give you a little history about our past
[Quiero daros un poco de historia sobre nuestro pasado]

[530] Aunque su análisis es escaso, el trabajo del investigador Guido Van Rijn sobre las letras del blues durante las presidencias norteamericanas resulta muy relevante para reconocer la importancia constante de las canciones políticas en el blues. Entre los seis libros publicados sobre el tema, destacamos los dedicados las presidencias de Roosevelt (1997), Truman y Eisenhower (2004), y Kennedy (2007).

We still can't say that we're free at last
[Todavía no podemos decir que somos libres al fin]

Here's an old true story about slavery and black
[He aquí una vieja y verídica historia sobre la esclavitud y los negros]

See, it's painful to talk about but that's what it was like
[Mira, es doloroso hablar de ello pero así es como era]

We were raped, hanged, mobbed, killed by gang
[Fuimos violados, colgados, acosados, matados por bandas]

Nobody would try to help us or do anything
[Nadie intentaba ayudarnos ni hacer nada]

Now that is only a fraction of what have happened to us
[Ahora, esto es solo una fracción de lo que nos pasó]

The same again with Rosa Parks at the back of the bus
[Lo mismo otra vez con Rosa Parks al final del autobús]

The year was nineteen hundred and fifty-five
[Fue en el año 1955]

Rosa Parks refused to stand because her feet were tired
[Rosa Parks se negó a levantarse porque sus pies estaban cansados]

She refused to stand up and let the whites sit down
[Se negó a levantarse y a dejar que se sentasen los blancos]

But most of all she was tired of being pushed around
[Pero, sobre todo, estaba cansada de ser zarandeada]

This ain't neither fiction nor fairy tale
[Esto no es ficción ni un cuento de hadas]

'*cause the very same day they hauled Rosa off to jail*
[Porque ese mismo día encerraron a Rosa en la cárcel]

When Dr. King got the news, he rushed to the scene
[Cuando Dr. King recibió las noticias, corrió hacia el lugar]

It was the starting and the making of "I have a dream"
[Fue el inicio y la preparación de "*I have a dream*"]

Some whites think we black should applaud their abuse
[Algunos blancos creen que nosotros los negros debemos aplaudir sus abusos]

Like in the case of Judge Colleran, something we gotta do
[Como en el caso del juez Colleran algo tenemos que hacer]

And while we're tired, we're tired, sick and tired
[Y estamos cansados, estamos cansados, hartos y cansados]

We are tired of walking, now it's time for us to ride
[Estamos cansados de andar, ahora es tiempo de que cabalguemos]

We're tired, we're tired, we can't take it no more
[Estamos cansados, estamos cansados, no podemos soportarlo más]

It's a mighty long road, we got a long way to go
[Es un camino largo, nos queda mucho por recorrer]

We're tired, we're tired, we thank God for the fact
[Estamos cansados, estamos cansado, damos las gracias a Dios por ello]

And what you took from us now we want it back
[Y lo que nos quitasteis ahora lo queremos de vuelta]

Freedom, freedom, freedom, that was all we asked of you
[Libertad, libertad, libertad, eso fue todo lo que os pedíamos]

You could have given it to us if you had wanted to
[Podíais habérnoslo dado si hubieseis querido]

You brought us over here all bound in chains
[Nos trajisteis aquí todos encadenados]

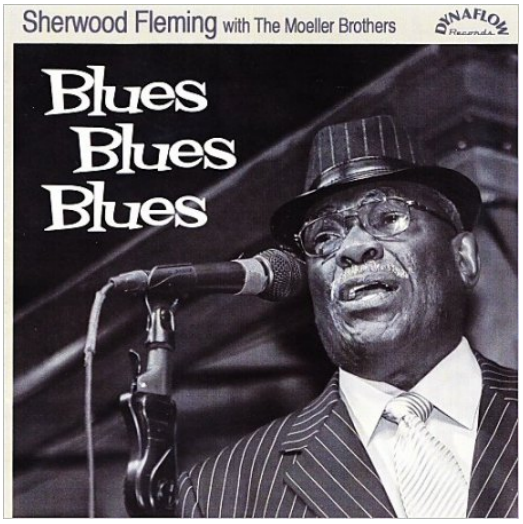
You took away our freedom and lots of other things
[Nos quitasteis la libertad y muchas otras cosas]

There was so many places we couldn't eat or sleep
[Había muchos sitios en los que no podíamos comer o dormir]

And every battle that we fought they all ended in defeat
[Y cada batalla que peleamos, todas terminaron en derrota]

There is one thing I hope that you will understand
[Hay una cosa que espero que entiendas]

There's nobody, but nobody, can tell this story like we can!
[¡No hay nadie, pero nadie, que pueda contar esta historia como nosotros!]



Sherwood Fleming y los hermanos Moeller – Blues, Blues, Blues (Dynaflow Records, 2015)

"History" empieza con una introducción metanarrativa, donde el narrador en primera persona explica que su relato surgió en un momento de intensas revueltas y enorme tensión intercultural en EE.UU.: los disturbios "raciales" de Los Ángeles en 1992, producidos tras la absolución de cuatro agentes de policía blancos que propinaron una paliza al ciudadano afroamericano Rodney King (Gooding-Williams, 1993; Jacobs, 2000). King se convirtió en un símbolo de la brutalidad policial y su caso incidió decisivamente tanto en la extrema violencia desatada durante una semana (que dejó más de 60 muertos, 2000 heridos y 12,000 arrestos), como en las opiniones de los afroamericanos hacia la policía de Los Ángeles y el sistema policial de EE.UU. Frente a la brutalidad policial expuesta, el indignante fallo judicial y las respuestas violentas, el narrador canalizó su necesidad de actuar a través de la escritura y la reflexión sobre la lucha histórica de los afroamericanos: "y esto vino a mí y quise hacer algo / y estaba tan molesto que cogí papel y boli / y esto es lo que me salió / Yo lo llamo 'Historia'". Poéticamente, destaca el uso de la anáfora en la repetición de la conjunción /y/, que aumenta la sensación de continuidad y contribuye al ritmo. Este recurso, que aparece a lo largo de la canción, constituye un elemento clave de la tradición oral y la retórica afroamericana, presente en las canciones de trabajo, los espirituales, el blues, los sermones eclesiásticos, el movimiento por los derechos civiles y los discursos de sus líderes.

Desde un punto de vista autobiográfico, es importante destacar que Sherwood Fleming ha residido en Los Ángeles desde mediados de los años 1950 y que, por tanto, vivió los disturbios de 1992 muy de cerca. Al emplear una estrategia enunciativa que parte de la contextualización narrativa del relato en ese punto de inflexión histórico, Fleming incide en la experiencia traumática del caso Rodney King y alude a la necesidad de recordar y seguir luchando individual y colectivamente. En este sentido, establece un vínculo con la persistencia de los problemas de brutalidad policial hacia los afroamericanos en la actualidad (su disco *Blues, Blues, Blues* es de 2015), así como con la reemergencia pública del movimiento afroamericano por los derechos civiles y su reformulación bajo nuevos lemas y movimientos como *Black Lives Matter* (2013-) (Davis, 2016; Edwards y Harris, 2016; Taylor, 2016). Además, hay que añadir que el productor Eddie Stout explicó que Fleming "está muy preocupado por el modo en que el hombre negro ha sido sometido y perseguido" y que también él ha sufrido "experiencias con la brutalidad policial" (conversación personal, 28/03/2016). Todo ello contribuye a reforzar la vigencia del relato y nos indica que la línea de continuidad histórica establecida es capaz de provocar la identificación de lectores-oyentes de distintas generaciones.

La narración diegética o de "primer grado" (Beristáin, 1995: 148-149; Genette, 1989) comienza en la segunda estrofa, cuando el narrador interpela inclusivamente a los narratarios, que tienen su correspondencia empírica en los distintos miembros de la comunidad afroamericana ("A vosotros nuestros jóvenes y mayores por igual"). Esta interpelación combina

el reconocimiento de estar dirigiéndose a otras personas (a un /vosotros/ diferenciado en tanto /no-yo/) con la apelación simultánea a una cultura común y compartida. El narrador emplea la primera persona del singular para advertirles de que la historia que va contarles es verídica, "es un hecho cierto". Incide en su voluntad de hacer memoria y compartir acontecimientos sobre su pasado común y, en el cuarto verso, adopta definitivamente la primera persona del plural para señalar que todavía no pueden sentirse libres a pesar del camino recorrido ("Todavía no podemos decir que somos libres al fin"). El uso de la expresión "*free at last*" supone una cita directa al final del célebre discurso "I Have a Dream" del reverendo Martin Luther King Jr., que es aludido explícitamente en la siguiente estrofa y que, al mismo tiempo, contiene una cita a la letra del espiritual afroamericano "Free at Last" –grabado, entre otros, por Dr. C.J. Johnson (1968):

> Y cuando dejemos que la libertad suene (…) seremos capaces de avanzar hacia ese día en que todos los niños de Dios, hombres negros y hombres blancos, judíos y gentiles, protestantes y católicos, serán capaces de unir sus manos y cantar las palabras de ese viejo espiritual negro: *Free at last! Free at last!* ¡Gracias Dios Todopoderoso, somos libres al fin! (King, 1963).

Por tanto, asistimos a una encadenación de citas en la que, por una parte, el narrador se adhiere a la tradición de los espirituales y a la lucha del movimiento afroamericano por los derechos civiles y, por otra, replica el mensaje final del sueño de Martin Luther King al señalar que todavía no han alcanzado ese futuro imaginado y que deben seguir avanzando hacia él. Así, advertimos con claridad la naturaleza híbrida del discurso, el modo en que la palabra dicha –bien en la canción popular o en el discurso sociocultural y político– es necesariamente retomada y contestada en la articulación de nuevos discursos. En el quinto verso de la segunda estrofa, el narrador se remonta al momento fundacional de la esclavitud y, admitiendo el dolor que conlleva recordar, apuesta por contar los hechos en toda su crudeza ("Mira, es doloroso hablar de ello pero así es como era"). En última instancia, el relato puede comprenderse en relación con el género epistolar, si aceptamos que el narrador ha escrito una especie de "carta" musicalizada dirigida a sus "hermanos" de "raza", con quienes se identifica colectivamente por su historia común y a quienes busca hacer partícipes.

En tanto testigo y protagonista de la historia colectiva, el narrador se refiere a las vejaciones a las que fueron sistemáticamente sometidos los afroamericanos durante la esclavitud y la era de *Jim Crow* ("Fuimos violados, colgados, acosados…"). Asimismo, introduce la historia de la famosa activista Rosa Parks, un símbolo de resistencia y oposición a la segregación "racial" vinculado al boicot a los autobuses públicos en Montgomery, AL (1955-1956) (Branch, 2013: 5-12; Theoharis, 2013). A continuación, el narrador sitúa la acción de Parks en 1955 y, adoptando la tercera persona del singular, alude tanto a la negativa de ceder su asiento a un blanco para irse a la parte de atrás del bus, como al cansancio literal y metafórico acumulado por la desigualdad ("Rosa Parks se negó a levantarse…"). De nuevo, se aprecia el recurso enfático de la repetición en torno a la negación y el cansancio.

El narrador inicia la cuarta estrofa reafirmando metadiscursivamente la veracidad de su historia ("no es ficción ni un cuento de hadas"). Retoma el relato sobre Rosa Parks aludiendo a su encarcelamiento y a la intervención de Martin Luther King, líder incipiente del movimiento afroamericano por los derechos civiles. Además, vincula el transformador caso de Parks con el mencionado discurso "I Have a Dream", que King pronunció en la marcha a Washington por el trabajo y la libertad de 1963 y que supuso un punto de inflexión y consagración definitiva del

movimiento (Branch, 2013: 59-68). Así, articula su relato sobre los afroamericanos a través de personajes-líderes y acontecimientos de gran relevancia histórica, que posibilitan una alta identificación y empatía pública, y que contribuyen a la conmemoración ritual e inspiradora de figuras heroicas de gran relevancia simbólica en la enciclopedia colectiva (Schwartz, 2009).[531] Musicalmente, la intensidad y la tensión aumentan en el quinto y el sexto verso, especialmente por la respuesta punzante del saxofón, cuyo sonido se integra en la tradición de saxofonistas de blues y jazz texanos. En el quinto verso, el narrador adopta la tercera persona del plural para señalar que sus antagonistas o, al menos, una parte de ellos –"algunos blancos"– creen que los negros deben "aplaudir sus abusos"; aceptar de buen grado que les infrinjan dolor, de un modo análogo a la víctima que establece un vínculo afectivo con su captor. Así, distingue claramente a los oponentes externos (capaces de justificar y naturalizar su explotación) del grupo "racial" con el que se identifica ("nosotros los negros"). Además, introduce un nuevo personaje, el juez Colleran, cuyo "caso" sirve de estímulo para "hacer algo" en términos políticos.[532]

Empleando de nuevo la anáfora como recurso estilístico, el narrador incide repetidamente en el cansancio y el hartazgo acumulado en la quinta estrofa de la canción. Así, el sintagma "estamos cansados" aparece en cuatro de los seis versos de la estrofa y se repite consecutivamente en los versos impares. Metafóricamente, el narrador señala que los afroamericanos están cansados de andar y que es tiempo de que cabalguen colectivamente, con lo cual transmite un sentido de urgencia e inmediatez que concuerda con la actitud y potencia vocal de Fleming. De nuevo, resuenan las palabras de Martin Luther King (1963), que insistió en "la fiera urgencia del ahora"; en que era el momento de elevarse y que no había tiempo para "tomar la droga tranquilizadora del gradualismo". De hecho, hay una fuerte similitud entre un enunciado de "History" ("*now it's time for us to ride*") y uno del discurso "I Have a Dream" ("*Now is the time to rise…*"). Impulsado por el tono feroz del cantante de Mississippi (que contrasta con el firme sosiego de King), el sentimiento de urgencia aparece también en el tercer verso ("estamos cansados, no podemos soportarlo más"). No obstante, el narrador reconoce que "es un camino largo" y que "queda mucho por recorrer", dando a entender que, pese al tiempo transcurrido, el objeto de valor a conseguir sigue en el horizonte de expectativas. Así, en consonancia con la vertiente cristiana del movimiento representada por King, el narrador da las gracias a Dios por haberles dado fuerzas para soportar la explotación sufrida y seguir luchando. Por último, la afirmación general de que ellos, los afroamericanos, quieren recuperar lo que les quitaron remite al deseo por lo perdido y a la promesa de "40 acres y una mula", realizada a los

[531] Frente a la complejidad e inclusividad de la historia en su "forma pura", Schwartz (2009: 132) describe la conmemoración como la elevación de los eventos históricos que mejor simbolizan los ideales de una sociedad. Esta operación, fundamental en el reconocimiento público y el valor simbólico de Rosa Parks, es necesariamente selectiva y tiende a fomentar declaraciones laudatorias (a menudo históricamente inexactas) que resaltan la capacidad de una sola persona para transformar la historia. Así, cabe apuntar que hubo otras mujeres que, antes que Parks, se negaron a ceder su asiento (entre ellas Irene Morgan, Sarah Mae Flemming, Claudette Colvin, Aurelia Browder, Mary Louise Smith y Suzi McDonald), pero cuyas identidades y biografías no resultaron apropiadas para ser transformadas en símbolos efectivos para la causa (con 16 años, Colvin se quedó embarazada de un hombre casado; Smith tenía un padre alcohólico que limitaba su promoción pública, etc.) (*Ibíd.*: 127).

[532] La referencia al "juez Colleran" se ha revelado como un misterio. El productor Eddie Stout señaló de manera genérica que el juez Colleran fue un líder de los derechos civiles (email, 05/10/2017), pero la búsqueda de información sobre él ha sido infructuosa. Preguntado por el verso, el investigador de blues Elijah Wald admitió sentirse "desconcertado" (email, 09/10/2017).

afroamericanos en el periodo de Reconstrucción tras la esclavitud y negada finalmente tras la muerte de Abraham Lincoln.[533]

El narrador alude explícitamente al objeto de valor y reivindicación de los afroamericanos en el primer verso de la penúltima estrofa: "Libertad, libertad, libertad, eso fue todo lo que os pedíamos". A continuación, señala que sus antagonistas –identificados generalmente con el sistema y el poder "blanco", responsables de su esclavitud, explotación y discriminación– han tenido la voluntad manifiesta de mantenerlos sometidos ("Podíais habérnoslo dado si hubieseis querido"). Entonces retoma el momento fundacional y traumático de la esclavitud mediante la alusión a las cadenas, uno de los principales símbolos del maltrato sufrido. El narrador incide en la privación de libertad acometida por sus antagonistas y representa el sistema de *Jim Crow* a través de la segregación en restaurantes y alojamientos. Por último, alude a las batallas perdidas ("y cada batalla que peleamos, todas terminaron en derrota"), proyectando una visión pesimista sobre la lucha acumulada por los afroamericanos. ¿Está diciéndonos que el movimiento por los derechos civiles (en su formulación temporal canónica, 1954-1968) no supuso un triunfo para los afroamericanos? ¿Está señalando que el caso de Rodney King en 1992 supuso una confirmación de la derrota? Al cantar la canción en 2015, en un contexto de resurgimiento público de la brutalidad policial, ¿está advirtiéndonos de que las batallas se han perdido porque los afroamericanos siguen enfrentándose al mismo tipo de retos y problemas? En cualquier caso, esa desesperación aparentemente furiosa, pesimista o decaída conduce a una breve estrofa final de enérgica reafirmación, propulsada por un *crescendo* de intensidad rítmica y por los punzantes "gritos" del saxofón. En el primer verso, el narrador retoma la primera persona del singular para hacer balance y afirmar que hay una cosa que espera que su destinatario entienda.[534] La sentencia final se produce después: "¡No hay nadie, pero nadie, que pueda contar esta historia como nosotros!" Tras ella, la voz humana desaparece y el saxo toma un indiscutible protagonismo durante aproximadamente 40 segundos de solo que concluyen la canción en una dinámica de intensidad alta.

El verso final de "History" condensa un complejo ejercicio de reafirmación propia, mezcla de sufrimiento y orgullo identitario, que alude a la agencia y singularidad de los afroamericanos y que rechaza la imposición externa de otras versiones de la historia. Frente a la focalización en la identidad de Rodney King y la chocante argumentación judicial de que trató de resistirse (y por eso le pasó lo que le pasó), el narrador cree necesaria una clase de historia para reconocer que lo sucedido no supuso una anomalía sino un episodio más de la sistemática discriminación y brutalidad hacia los afroamericanos. Por ello, consciente de la existencia de relatos sesgados sobre la violencia "racial" en EE.UU., incide estratégicamente en que "nadie, pero nadie", puede contar esa historia como sus protagonistas, que la conocen de primera mano. Frente al estallido de violencia, la composición de "History" supone una respuesta creativa a los traumas vitales, la opresión sufrida y el desconcierto, que remite a una de las expresiones poéticas empleadas por Martin Luther King (1963) para describir a los afroamericanos: "Habéis sido los veteranos del sufrimiento creativo". Otros autores afroamericanos como Albert Murray y Cornel West han incidido en esta cuestión aludiendo a respuestas de estilo, corporalidad y

[533] Esta idea de deuda histórica es invocada frecuentemente en el discurso sociocultural y político estadounidense y da nombre a la empresa del cineasta Spike Lee (*40 Acres and a Mule*, 1978).

[534] En la traducción hemos optado por el singular, si bien /you/ designa a la segunda persona del singular y del plural, con lo cual su frase y deseo puede aludir a una variedad de personajes y receptores: a su "hermano" negro, a su más directo antagonista blanco, a los blancos de identidades alternativas que empatizan con él, al público diverso que le escucha a través del disco o en directo, etc.

arte. Para Murray (1970: 6), "más que simplemente luchar en la desesperación, [los afroamericanos] viven con gusto y un sentido de la elegancia que siempre ha sido realmente envidiable". Por su parte, West (en Uitti, 2012) ha definido el blues como una narrativa sobre "la catástrofe personal expresada líricamente y sobrellevada con gracia y dignidad". Resaltando la actitud estoica y valiente frente a la catástrofe, West cita ejemplos como la mencionada "Nobody Loves Me But My Mama" (B.B. King, 1970), donde el narrador explica que nadie le quiere salvo su madre y que puede ella esté bromeando o fingiendo: "Eso es catastrófico. Pero [B.B. King] lo hace con un sentido de la dignidad, con confianza en sí mismo" (*Ibíd*.). Desde una perspectiva externa, cabe recordar las palabras del protagonista de *La Náusea* (Sartre, 2008: 283), que al escuchar música afroamericana describió el sonido del saxo como "un padecimiento ejemplar (…), con ritmo, sin complacencia".

Con elementos de testigo y protagonista, el narrador de "History" apela a la historia y memoria de los afroamericanos en tanto territorios de lo común. Abordada desde el desconcierto sentido ante las revueltas del caso Rodney King, la enumeración emocional de episodios de la explotación sufrida y de la lucha librada como grupo sociocultural y "racial" interpela a receptores de distintas generaciones mediante una apelación a su enciclopedia, a su "memoria-experiencia" (Peñamarín, 2014: 112). Frente al presentismo y la experiencia inmediatista y fragmentaria que caracteriza a la información mediática (*Ibíd.*: 119-120) –y que jugó un papel fundamental en el caso Rodney King–, el relato de "History" busca ordenar y dar sentido a la experiencia de la brutalidad policial a través de un extenso y autorreflexivo texto de *talkin'* blues, que inscribe y contextualiza esos hechos en una historia colectiva marcada por los abusos, la resistencia y el férreo deseo de libertad. Así, "History" articula una forma de historia experiencial opuesta al tipo de historia "que excluye todas las formas lingüísticas 'autobiográficas'", en las que "aparentemente nadie habla" y "los acontecimientos son enunciados 'como se han producido en su aparecer en el horizonte de la historia'" (Lozano, Peñamarín y Abril, 1999: 102). En su lugar encontramos una fuerte modalización enunciativa –especialmente destacable en el juego dialógico entre la voz individual y la voz colectiva–, y a un narrador-testigo implicado y en tensión que se siente protagonista y busca fortalecer el sentido de pertenencia y dirección común de quienes le escuchan.

7.1.4.2. "Negro Down": crítica intragrupal del narrador *outsider*

Frente a la estrategia enunciativa de "History", basada en la narración histórica a través de grandes acontecimientos, "Negro Down" alude a situaciones y personajes más cotidianos y anónimos. En la segunda estrofa, el narrador emite una tesis central clara, que contrasta y complementa el discurso de "History". Después expone distintos ejemplos ilustrativos, provenientes de la observación y el conocimiento adquirido sobre su "raza" a través de la socialización y la experiencia acumulada. Finalmente, a modo de resolución, formula un consejo o una indicación práctica dirigida al narratario. Como veremos, esta organización narrativa y el modo en que el narrador se representa a sí mismo, así como su característica confusión con la identidad del emisor (Hosea Hargrove), remiten inequívocamente a la importante tradición del narrador *outsider* (introducida en el apartado sobre la globalización del blues; 4.1.). Se trata de una figura representativa propia del blues que, en este caso, alude tanto al narrador-testigo en tanto personaje del relato, como al músico de blues en tanto emisor y personaje socio-musical ambiguo, marginal y simbólicamente poderoso. El narrador *outsider* forma parte y es representativo de la comunidad afroamericana (narra "desde dentro"), pero

juega un papel marginocéntrico. Habita y pertenece a los límites de la sociedad, pero mantiene una importancia central en la historia y tradición del blues y la música popular, donde es admirado por su interpretación, estilo de vida, capacidad comunicativa y sabiduría popular.

"Negro Down" (Hosea Hargrove)

You know what I'm gonna do today?
[¿Sabéis qué voy a hacer hoy?]

I'm gonna talk about my own race
[Voy a hablar sobre mi propia raza]

You can travel this country over, you can go from town to town,
[Puedes viajar por todo este país, puedes ir de pueblo en pueblo]

You hear mostly Negroes saying that white folks keep us down
[Escuchas sobre todo a negros diciendo que los blancos nos mantienen abajo]

But I'll tell you the reason why you can't get up
[Pero yo te diré la razón por la que no puedes levantarte]

And the reason why you're dragged in the bottom of a cup
[Y la razón por la que estás arrastrándote en el fondo de un vaso]

It's the lack of cooperation in the cities and the town
[Es la falta de cooperación que hay en las ciudades y pueblos]

It's the prejudice among you, that's what keeps you down
[Son los prejuicios entre vosotros, eso es lo que os mantiene abajo]

You may be successful in running a groceries store
[Puede que tengas éxito llevando una tienda de alimentación]

They boost up trades with a foreigner next door
[Potenciarán el comercio del extranjero de al lado]

Say: "That Negro is too high, I can beat that
[Dirán: "ese negro está demasiado arriba, yo puedo vencerlo"]

I ain't gonna give my money to help him get fat"
[No voy a dar mi dinero para ayudarle a engordar]

You may be in an insurance business
[Puede que estés en una empresa de seguros]

They talk your business down
[Hablarán mal de tu negocio]

Going around talking prejudice to the Negroes all over town
[Irán por ahí fomentando prejuicios entre los negros de toda la ciudad]

Say: "Child, you'd better go into a white company before that thing is going down"
[Dirán: "Hijo, más vale que vayas una compañía blanca antes de que la cosa se venga abajo"]

And sooner they call you to be a hog
[Y en cuanto te llamen para usarte como un cerdo]

And you got your nose in the ground
[Y tengas la nariz en el suelo]

They declare by the maker: "White folks keep us down!"
[Declararán ante el creador: "¡los blancos nos mantienen abajo!"]

You may be a lawyer, the very best in court
[Puedes ser un abogado, el mejor de los tribunales]

All they'll let you do is sue for a divorce
[Lo único que te dejarán hacer es interponer una demanda de divorcio]

They say a Negro lawyer is a perfect disgrace
[Dicen que un abogado negro es una perfecta desgracia]

Say he's a total reflection on the Negro race
[Dicen que es un reflejo total de la raza negra]

Say he won't go clean
[Dirán que no irá limpio]

He'll wear patched pants
[Llevará pantalones con parches]

He'll look like a fighter in the trenches of France
[Parecerá un combatiente en las trincheras de Francia]

Oh, when they call you to be a hog
[Oh, en cuanto te llamen para usarte como un cerdo]

And you got your nose in the ground
[Y tengas la nariz en el suelo]

They declare by the maker: "White folks keep us down!"
[Declararán ante el creador: ¡Los blancos nos mantienen abajo!]

You may be a doctor, they pass the black man by
[Puede que seas médico, pasan del hombre negro]

Go get a white doctor for no reason why
[Van a buscar un médico blanco sin ningún motivo]

Black doctor, white doctor, must pass the same board
[Médico negro, médico blanco, deben aprobar el mismo examen]

But they're scared that the black doctor might get a little hold, you know
[Pero tienen miedo de que el médico negro se empodere, ya sabes]

Castrate somebody, you know what I'm saying?
[De que castre a alguien, ¿sabes lo que quiero decir?]

But Hosea gonna tell you what to do
[Pero Hosea va a decirte qué hacer]

Stop drinking this bootleg liquor, lemon extract
[Deja de beber ese licor de estraperlo, extracto de limón]

Stop borrowing folk's money and never paying it back, especially mine
[Deja de tomar dinero prestado y de no devolverlo nunca, especialmente el mío]

If you can't pay your bills, do the best you can
[Si no puedes pagar las facturas, hazlo lo mejor que puedas]

Stop ducking around the corners, meet your creditor like a man
[Deja de esconderte por las esquinas, queda con tu acreedor como un hombre]

Stand up, brace up!
[¡Levántate, prepárate!]

Stay off the devil's ground
[Mantente alejado de la tierra del diablo]

For the imps and hell, or nothing else, can keep the black man down
[Pues solo los diablillos y el infierno, nada más, pueden mantener al hombre negro abajo]

The Negro down
[Al negro abajo]

Negro down
[Negro abajo]

Como en el caso de "History", la primera estrofa de "Negro Down" constituye un comentario metadiscursivo introductorio a la diégesis. Empieza con una interpelación directa del narrador: "¿Sabéis qué voy a hacer hoy? / Voy a hablar sobre mi propia raza". Así, suscita el interés de los lectores-oyentes y se representa a sí mismo como un orador y un narrador digno de ser escuchado. Expone la importancia fundamental de hablar, tanto social como musicalmente, y ésta aparece inevitablemente asociada a las tradiciones de la palabra hablada (*spoken word*) y el *talkin'* blues, representadas y encarnadas por Hosea Hargrove en tanto veterano *bluesman* y cantante-guitarrista de la canción. Por una parte, el anuncio de la acción resulta característico del cancionero y la interpretación del blues, donde encontramos comentarios metadiscursivos y autorreferenciales, así como relatos basados en la anticipación de la acción principal. En este último sentido, anotamos "Going to Move to Alabama" (Charlie Patton, 1929), "Going to Chicago Blues" (Count Basie, 1939), "Mississippi My Home" (Lavelle White, 1996) y "Vuelvo al foro" (Ñaco Goñi, 2003), donde los narradores anuncian un desplazamiento físico. Sin embargo, a diferencia de estos ejemplos, la acción anunciada en "Negro Down" es iniciada inmediatamente (en la segunda estrofa).

Por otra parte, este tipo de declaraciones tan claras y directas sobre la "raza" resultan excepcionales. Se trata de un tema fundamental en las relaciones sociales y culturales, que está poblado de discursos antagónicos y que resulta especialmente tenso y sensible en la sociedad estadounidense; un tema sobre el cual es difícil hablar o tener una conversación. Y, sin embargo, desde su llamativo y a menudo desconcertante título, "Negro Down" ("El negro abajo")[535] aborda sin tapujos la cuestión planteando un original e interesante giro autocrítico. La letra de la canción tiene su origen compositivo en la tradición afroamericana oral y rural de la era de *Jim Crow*, mientras que su grabación musicalizada en 2010 se inscribe en un contexto marcado por la disputa entre discursos "post-raciales" y discursos que inciden en la reemergencia continua de problemas vinculados a la "raza" (Moon y Holling, 2016; Murji y Solomos, 2015). En este sentido, cabe remarcar que el narrador afianza el uso y la vigencia del concepto de "raza" y que, además, manifiesta su sentimiento de pertenencia a la "raza negra" en EE.UU. Es decir, que en consonancia con la adscripción "racial" del propio Hosea Hargrove en tanto emisor empírico, el narrador se representa a sí mismo como un negro que va a hablar y reflexionar sobre los negros. Además, en contraste con la tensión y el palpable dolor que define a "History", el tratamiento musical y el tono del cantante en "Negro Down" resultan más desenfadados y sugieren una mayor distancia enunciativa.

La narración de los hechos empieza en la segunda estrofa. El narrador emplea la segunda persona del singular para introducir el que considera un discurso habitual entre los negros estadounidenses, que tienden a remarcar que los tradicionales antagonistas blancos les

[535] El bajista blanco Zazmodeex Marshall, nativo de California y músico habitual en las *jam sessions* del club Big Easy Bar & Grill (a las que acudía frecuentemente Hosea Hagrove), expresó incredulidad y sorpresa ante el título "Negro Down" cuando le hablé de la canción (conversación personal, 24/03/2016). También me preguntó por el año de grabación (2010), ya que el término inglés "*Negro*" –aceptable en el pasado y para referirse a hechos históricos– se considera despectivo en la actualidad por remitir a una identidad afroamericana generalmente sometida y sumisa.

mantienen sometidos (“Puedes viajar por todo este país, puedes ir de pueblo en pueblo / Escuchas sobre todo a negros diciendo que los blancos nos mantienen abajo”). El pronombre personal “nos” indica que el narrador es parte del grupo sobre el que habla, con lo cual transmite una visión interna en tanto conocedor de primera mano. Al mismo tiempo, comprendemos que la interpelación al narratario mediante la segunda persona del singular sirve para representar a un peculiar protagonista del relato que no se corresponde con ningún personaje concreto, sino que alude potencialmente a cualquier miembro de la comunidad afroamericana. A continuación, el narrador retoma la primera persona y se erige como una voz autorizada capaz de dar una respuesta distinta al continuado sometimiento y a la crisis de los afroamericanos (“Pero yo te diré la razón por la que no puedes levantarte / Y la razón por la que estás arrastrándote en el fondo de un vaso”). Apreciamos el uso de un lenguaje metafórico en el que no poder levantarse es signo del sometimiento y el “fondo de un vaso” del peldaño más bajo de la escala social. Los dos últimos versos constituyen la tesis central y autocrítica de la canción, que incide en la falta de cooperación y los prejuicios intragrupales en la comunidad afroamericana: “Es la falta de cooperación que hay en las ciudades y pueblos / Son los prejuicios entre vosotros, eso es lo que os mantiene abajo”. Frente a los discursos centrados en el oponente externo ($antagonista_1$), el narrador de “Negro Down” señala la fragilidad de los vínculos internos (tanto en el ámbito rural como en el urbano) y representa genéricamente a ciertos grupos de negros ($antagonista_2$) como oponentes de los negros que buscan desarrollar una trayectoria profesional y progresar.

El narrador plantea una sucesión de ejemplos para ilustrar su argumento central. Ocupan cuatro estrofas –incluyendo dos estribillos (“*And sooner they call you to be a hog…*”)– y plantean distintas situaciones en torno al desarrollo profesional de los afroamericanos y a las reacciones negativas por parte de algunos de sus pares. Hasta las dos últimas estrofas de la canción (que constituyen la resolución provisional del relato), el narrador emplea principalmente la segunda persona del singular, e interpela constantemente al lector-oyente para estimular su complicidad, identificación y sensación de protagonismo. Además, utiliza reiteradamente el estilo directo y el estilo indirecto libre: cita expresamente el discurso de los antagonistas intragrupales, se introduce en esos personajes y habla a través de ellos, asumiendo así la contaminación e hibridación de su propio discurso (Lozano, Peñamarín, Abril, 1999: 154).

En primer lugar, el narrador plantea una situación laboral exitosa vinculada a una tienda de alimentación. Lejos de ayudarte, explica, los demás afroamericanos te boicotearán y “potenciarán el comercio del extranjero de al lado” (con el que, en principio, comparten menos rasgos identitarios y culturales).[536] Emplea el estilo directo para transmitir sintéticamente el discurso y la actitud de los antagonistas: “Dirán: ‘ese negro está demasiado arriba, yo puedo vencerlo / No voy a dar mi dinero para ayudarle a engordar’”. Las palabras de los otros ponen de manifiesto la competitividad y enemistad creada entre afroamericanos, así como la tendencia a retener o impedir progresar a aquel que de alguna manera trata de sobresalir. Sobre el lenguaje popular empleado, hay que señalar que la expresión “*is too high*”, traducida por “está demasiado arriba”, significa también estar demasiado colocado o drogado, de manera que se transmite una sensación de alucinación asociada al trabajador que se cree superior (desde su punto de vista). El verbo “*beat*” también tiene un doble sentido: significa tanto vencer como golpear y evidencia la asociación entre superar, batir y dañar a tu semejante-oponente. Por último, encontramos otro

[536] En la versión original, entendemos que la forma /*will*/ propia de la conjugación verbal futura está omitida, tanto en este verso como en estrofas sucesivas, debido al uso de un lenguaje coloquial “negro”.

doble sentido en el uso del verbo engordar ("*get fat*"), que se refiere tanto al proceso de ganar peso físicamente como al enriquecimiento económico.

La estructura de la cuarta estrofa es la misma: en el primer verso se expone el tipo de trabajo a través de la segunda persona ("Puede que estés en una empresa de seguros") y en los tres siguientes se narra la reacción negativa. En este caso, el narrador explica que "hablarán mal de tu negocio" y que "irán por ahí fomentando prejuicios entre los negros de toda la ciudad". Así, subraya la falta de apoyo y alude a la presión negativa que recae sobre la empresa. Cabe añadir que la expresión "*talk down*" (que traducimos por "hablar mal") connota una actitud y un tono de insultante condescendencia y altivez que, en este caso, contribuye a devaluar el negocio. Por su parte, el sustantivo "*town*" (que aquí traducimos por "ciudad") destaca por su ambigüedad y alude tanto a pueblos como a ciudades de distintos tamaños. En el cuarto verso, el narrador vuelve a emplear el estilo directo para transmitir las palabras textuales de los personajes antagonistas, un grupo de oposición paradójicamente unido que no confía en que el negocio de un afroamericano pueda prosperar: "Dirán: 'Hijo, más vale que vayas una compañía blanca antes de que la cosa se venga abajo'". En su voz, transmitida empíricamente por el cantante Hosea Hargrove, se aprecia una actitud paternalista que busca advertir y "proteger" a los potenciales clientes ante un fracaso que –desde su punto de vista– se ve venir, y al que indudablemente contribuyen con sus críticas.

Como consecuencia del boicot sufrido, el narratario-protagonista se encuentra ya amargamente perjudicado y cada vez más indefenso y vulnerable ante la discriminación. Frente a la potencial independencia de un negocio propio, el narrador compara al protagonista con un cerdo y crea una imagen metafórica que representa su humillante y violento sometimiento: "Y en cuanto te llamen para usarte como un cerdo / Y tengas la nariz en el suelo / Declararán ante el creador: '¡los blancos nos mantienen abajo!'". El estribillo se resuelve con una paradójica exclamación que responsabiliza a los blancos del daño causado y de la discriminación ejercida. Además de la suciedad asociada al cerdo, la referencia a ser usado como un cerdo que tiene la nariz contra el suelo alude a los cerdos truferos ("*truffle hogs*"), empleados en la recolección de trufas negras. Por lo expuesto previamente y por el tono burlón del cantante, entendemos que el tercer verso concentra la clara parodia del comportamiento y el discurso representado de los antagonistas. A través del estilo directo, el narrador interviene y reproduce literalmente las palabras de los otros, mimetizándose con ellos, desenmascarándolos, descalificándolos.[537] Ante "el creador" (su Dios), los antagonistas afroamericanos del protagonista declaran que los blancos (tradicionalmente antagonistas de los negros) les mantienen "abajo" –en los estratos más bajos de la escala social. No obstante, para el narrador testigo, sus actitudes auto-discriminatorias y prácticas cotidianas contribuyen decisivamente al sometimiento general de los afroamericanos, sobre todo de aquellos que tratan de avanzar y prosperar. Así, el narrador expone la hipocresía y doble moral de los antagonistas$_2$, que se aferran a la explotación histórica por parte de los blancos (en tanto símbolo de poder) y la utilizan como pretexto habitual, perpetuando la desigualdad heredada.

[537] De acuerdo con Bajtin (1989: 179-180), "la parodia ha de consistir precisamente en una estilización paródica, es decir, tiene que re-crear el lenguaje parodiado como un todo esencial, que tiene su lógica interna y descubre un universo especial, ligado indisolublemente al lenguaje parodiado". Lozano, Peñamarín y Abril (1999: 150) han incidido en el vínculo entre el estilo directo y la parodia, y Fouce (2002: 186) ha aplicado estas ideas al análisis de "la movida madrileña".

La siguiente posibilidad es que seas un abogado (afroamericano), "el mejor de los tribunales". A pesar de tus conocimientos y habilidades, solo te permitirán hacerte cargo de los procedimientos más sencillos ("Lo único que te dejarán hacer es interponer una demanda de divorcio"). El narrador transmite las palabras ajenas a través de una combinación entre el tiempo presente (que apunta hacia el sistema de creencias y valores de los antagonistas) y el tiempo futuro (que continúa la línea planteada de acción y respuesta): "Dicen que un abogado negro es una perfecta desgracia / Dicen que es un reflejo total de la raza negra / Dirán que no irá limpio / Llevará pantalones con parches / Parecerá un combatiente en las trincheras de Francia".[538] Por una parte, estos versos dan a entender que el narrador se está refiriendo tanto al antagonista$_2$ (los negros que discriminan a otros negros) como al antagonista$_1$ (los blancos), puesto que se hacen duras críticas a la totalidad de la "raza negra" vinculadas a la discriminación institucional. Aunque es ambiguo (porque a los antagonistas afroamericanos se les atribuye un rechazo intragrupal), la generalidad de estas afirmaciones –frente a la fijación individual previa en el protagonista– apunta a un amplio desprecio hacia los negros en el sistema de justicia estadounidense, de tradición mayoritariamente blanca. Por otra parte, entendemos que el narrador-testigo está empleando un complejo y ambiguo estilo indirecto libre. En el tercer, cuarto y quinto verso de la sexta estrofa, las palabras de los antagonistas son introducidas a través de la forma del estilo indirecto y la tercera persona del plural ("dicen que…"; "dirán que…"). No obstante, en consonancia con el habla coloquial afroamericana el /que/ (*that*) está omitido en el texto. Frente al estilo directo empleado en estrofas previas, el tono del cantante nos indica que estamos ante un estilo indirecto que termina "perdiendo" sus marcas introductorias y que se caracteriza por la "contaminación de voces" propia del estilo indirecto libre (Lozano, Peñamarín y Abril, 1999: 154).

En los cinco versos dedicados a introducir el discurso de los antagonistas hay una clara confusión entre las voces de los personajes citados y la voz del narrador-testigo que cita, interpreta y potencialmente traduce las palabras ajenas. ¿A quién pertenecen las expresiones empleadas (como "perfecta desgracia", "reflejo total" o "no ir limpio")? ¿Quién establece la comparación entre la supuesta suciedad del abogado negro y la imagen del combatiente en las trincheras de Francia? Entendemos que el narrador –cuya autoridad simbólica ha sido establecida desde el principio– se ha introducido en los sistemas de sentido de los antagonistas y no se limita sencillamente a transmitir el sentido principal de sus enunciados (como sería propio del estilo indirecto); los pone en diálogo con su propio lenguaje y sistema de sentido hasta generar una palabra híbrida, estilizada retórica y poéticamente, que no pertenece plenamente a ninguna de las partes.[539]

A continuación, se produce la segunda y última enunciación del estribillo ("Oh, en cuanto te llamen para usarte como un cerdo…"), que incide en la paradoja de ampararse en la discriminación histórica por parte de los blancos sin reflexionar sobre el comportamiento propio. Después se presenta el último caso de estudio, planteado por el narrador-testigo a partir

[538] Por el contexto de la estrofa, entendemos que la forma verbal /*say*/ expresa tanto el tiempo presente como el futuro. Los dos primeros versos citados suponen afirmaciones generales vinculadas a un sistema de creencias asentado; los tres siguientes son una respuesta más coyuntural a la actividad del abogado negro (análoga a las críticas de estrofas previas).

[539] Aunque el sentido y contenido de los enunciados se asocia inequívocamente a los antagonistas, la "pertenencia" de las expresiones empleadas resulta mucho más ambigua como resultado del dialogismo del estilo indirecto libre, cuya hibridación polifónica forma parte de la estilización paródica de la canción.

de su observación y participación en la comunidad afroamericana. Se trata de un médico negro que es ignorado y ve como sus potenciales pacientes-clientes acuden injustificadamente a un médico blanco antes que a él ("Puede que seas un médico, pasan del hombre negro / Van a buscar un médico blanco sin ningún motivo"). La distinción entre "rasgos maestros" y "rasgos auxiliares" de los profesionales, planteada por Hughes (1945) y Becker (1997), proporciona una posible explicación a este rechazo. El médico negro posee el "rasgo maestro" de los médicos –ha estudiado para ello, se ha examinado y posee una certificación oficial. Sin embargo, a los médicos también se les atribuyen socialmente una serie de "rasgos auxiliares" naturalizados, que representan la concepción ideal y que ejercen un efecto discriminador sobre quienes no los poseen en su totalidad (Hughes, 1945: 354-355; Becker, 1997: 32). Tradicionalmente, en EE.UU. se espera que sean de clase media alta, blancos, hombres y protestantes, de manera que el médico negro no cumple los rasgos auxiliares y tiende a ser considerado una anomalía que genera desconfianza (*Ibíd*.).[540] Esta estrofa nos hace ver que la desconfianza y potencial hostilidad hacia el médico negro se extiende hasta su propia comunidad "racial", puesto que un sector de los negros asume el sistema de valores "racista" perpetuado durante la esclavitud y la era de *Jim Crow*.

El narrador insiste en que el médico negro y el médico blanco deben "aprobar el mismo examen" (rasgo maestro) y aporta sus propia explicación a la discriminación: "Pero tienen miedo de que el médico negro se empodere, ya sabes / [De que] castre a alguien, ¿sabes lo que quiero decir?". Apunta directamente a elementos primarios como el miedo, el poder, la violencia y la venganza, que deben entenderse en el contexto de las relaciones interculturales en EE.UU. y de la tensa barrera "racial". Por una parte, el narrador emplea la tercera persona del plural para aludir al miedo hacia el empoderamiento del médico negro (en tanto signo del afroamericano de profesión respetable). En este caso, entendemos que /ellos/ alude tanto al sistema de poder identificado generalmente como blanco, como a los negros recelosos que no quieren verle progresar y que le han discriminado o ignorado. En este diverso grupo de antagonistas ($_1$ y $_2$) late el temor de que el negro profesional alcance "demasiado" poder y pueda vengarse ejerciendo violencia sobre ellos. La imagen creada resulta especialmente efectiva porque, adoptando de nuevo la perspectiva de los antagonistas, el narrador representa al médico negro –al profesional supuestamente autorizado, en el que puedes verte obligado a confiar tu cuerpo y tu vida– como un torturador en potencia. Apunta hacia una presuposición racista sobre la falta de profesionalidad del médico negro (vinculada a la primacía de los impulsos pasionales y la fuerza sobre la razón); se combina el miedo a la venganza del sujeto marginal e históricamente explotado (el "niño" maltratado) con el sentimiento de culpa y el miedo a la castración (fundamental en la teoría psicoanalítica).[541] Cabe apuntar que en la tradición afroamericana hay una reemergencia histórica de la venganza, perceptible en hitos como la rebelión de esclavos liderada por Nat Turner (1831) y en producciones culturales asociadas a la

[540] A su vez, la pertenencia a la "raza" negra es considerada un rasgo maestro determinante en el estatus de una persona, que puede imponerse sobre otros rasgos –incluso sobre la certificación profesional del médico negro (Hughes, 1945: 357). De este modo, la identificación prevalente como *outsider* o desviado se convierte en un mecanismo de control y exclusión (Becker, 1997: 34).

[541] Garon (1996: 90) señala que el miedo a la muerte y a la castración en el sur de EE.UU. estaba "plenamente basado en la realidad" y que daba una peculiar legitimidad no solo a las teorías de Freud sino también a la concepción que los blancos sureños tenían del negro en tanto niño –frecuentemente llamaban a los afroamericanos adultos "*boy*" (chico). Así, los blancos aparecían como "padres" simultáneamente benévolos y odiosos. Esta estrofa de "Negro Down" alude a un hipotético caso de venganza del "chico" frente a sus antagonistas.

estética *blaxploitation* –como el disco *The Payback* (James Brown, 1973) y las películas *Black Caesar* (Larry Cohen, 1973), *Dolemite* (D'Urville Martin, 1975) y *Django Unchained* (Tarantino, 2012), entre otras.

La resolución de "Negro Down" se inicia en la penúltima estrofa, cuando el narrador-testigo se reafirma como autoridad moral de referencia, capacitada para ordenar al negro deprimido lo que debe hacer para seguir adelante y progresar o "elevarse" socialmente. Emplea la tercera persona del singular para referirse a sí mismo e identificarse como el cantante Hosea Hargrove, emisor empírico del relato ("Pero Hosea va a decirte qué hacer"). Así, afianza la confusión e identificación entre el narrador-personaje de la historia y el emisor que la transmite, que en este caso encaja perfectamente con la ambigua y poderosa figura del *bluesman* en tanto narrador *outsider*. A través de la enunciación, el propio Hosea se introduce explícitamente en el relato y se identifica con el narrador-testigo en el momento en que éste adquiere un papel crucial: actúa como destinador del protagonista, cuyo objeto de valor es tomar el control sobre su vida para no estar permanentemente "abajo" como resultado de los obstáculos externos y la discriminación de sus antagonistas. Interpelándolo mediante la segunda persona del singular, el narrador de "Negro Down" se presenta como el remedio a los males del protagonista, como aquel que sabe de qué va la vida, como el "árbitro distribuidor del bien" o "el juez que establece (…) el saber verdadero" (Beristáin, 1995: 20), y se dispone a encargar al protagonista una misión de autoafirmación y progreso. Así, como es propio del narrador *outsider*, su narración transmite finalmente una indicación práctica como "regla de vida" (Benjamin, 2001: 114), que expone su utilidad orientada a la acción y que vincula al narrador y al narratario, al destinador y al destinatario a través del eje de la comunicación y el saber.

Como en el narrador de Benjamin (2001: 114), "el consejo no es tanto la respuesta a una cuestión [concreta] como una propuesta referida a la continuación de una historia en curso". En este caso, es una orden imperativa centrada en lo individual y formulada en respuesta a un lamento habitual entre los afroamericanos. Proporciona una especie de "receta", casi un manual de autoayuda, con instrucciones para salir de ese círculo vicioso. En el segundo verso de la penúltima estrofa, el narrador le ordena que deje de beber alcohol para evadirse ("Deja de beber ese licor de estraperlo, [y] extracto de limón"). Si bien se utiliza como ingrediente habitual para hornear galletas y postres, en EE.UU. se ingiere extracto de limón ("*lemon extract*") como bebida alcohólica de alta graduación, accesible a toda la población y con un fuerte y rápido efecto narcotizante. Este tipo de consumo es relativamente habitual en menores de edad y jóvenes, pero tiene un componente tradicional e intergeneracional. A continuación, el narrador alude a las habituales deudas monetarias del protagonista ("Deja de tomar dinero prestado y de no devolverlo nunca, especialmente el mío"). Su propia inclusión en el verso evidencia cómo, pese a la distancia enunciativa y la notable exterioridad de su mirada, el narrador se incluye como un personaje más de la historia. Finalmente, incide en las dificultades económicas y anima al protagonista a abordarlas de frente: "Si no puedes pagar las facturas, hazlo lo mejor que puedas / Deja de esconderte por las esquinas, queda con tu acreedor como un hombre". Representa al destinatario como a un personaje callejero, empobrecido y marginal, característico de la cultura urbana y la cultura afroamericana, que prefiere evadir sus problemas y habitar las esquinas en lugar de pagar sus deudas "como un hombre".[542] La masculinidad juega un papel

[542] Como lugar de reunión y socialización, la esquina urbana ha sido investigada en la etnografía sociológica (Whyte, 1971) y tematizada en producciones representativas de la cultura afroamericana como el disco *On The Corner* (Miles Davis, 1972), la serie televisiva *The Corner* (David Simon, 2000) y

importante, que será afianzado en la última estrofa, y se asocia con la fuerza y la capacidad de superación.

"¡Levántate, prepárate!", exclama el narrador-destinador de modo imperativo. Después le dice que se mantenga "alejado de la tierra del diablo" –en tanto significante del pecado, los vicios, la "mala vida"… y de ese lugar oscuro opuesto a Dios y a la corrección predicada. En el siguiente verso, decisivo en la resolución y enmarcado sutilmente por la mayor intensidad del piano, afirma que "solo los diablillos [*imps*] y el infierno, nada más, pueden mantener al hombre negro abajo". Los imps son seres mitológicos demoníacos, habituales en el folclore y la superstición, que remiten a los "*blue devils*" (los demonios azules que en la tradición afroamericana buscan atención e infligen un estado de melancolía, tristeza y abatimiento a las personas). Entendidos metafóricamente, los imps pueden representar los propios miedos, pulsiones e inseguridades, capaces de atenazar la vida cotidiana y las prácticas sociales de las personas. Al afirmar que solamente estos seres mitológicos y el infierno (lugar de padecimiento vinculado a la religión) "pueden mantener al hombre negro abajo", el narrador advierte de la importancia de seguir un modelo de conducta ejemplar, e incide finalmente en la fortaleza de los suyos a través del sustantivo colectivo "hombre negro" (*black man*) –que puede designar exclusivamente a los hombres afroamericanos, o incluir a hombres y mujeres afroamericanas.

La afirmación de fuerza individual y colectiva radica en que, de hecho, el narrador está diciendo que el hombre negro es capaz de tomar las riendas y enfrentarse con éxito a todos los obstáculos, incluyendo la discriminación sufrida por parte de blancos y negros, si logra mantener el control sobre sí mismo, si logra mantenerse "alejado de la tierra del diablo". En este sentido, el hecho de que, por primera y única vez en la canción, el narrador utilice el adjetivo "*black*" en lugar de "*Negro*" resulta muy significativo por los distintos valores asociados a uno y otro término en relación con la identidad afroamericana. Se trata, efectivamente, de un problema semiótico impregnado de luchas de poder y procesos de resignificación. Hasta mediados de los años 1960, el significante /*Negro*/ fue el más ampliamente aceptado como políticamente correcto. Aunque también se usaba, /*black*/ estuvo más cargado de connotaciones negativas y, a menudo, se consideraba ofensivo ya que, en términos políticos, socioculturales y estéticos, tendían a no reconocerse elementos positivos en esa cualidad. En el citado discurso "I Have A Dream" (King, 1963) ambos significantes se combinan: /*Negro*/ es empleado como término general para designar a la "raza" negra y /*black*/ se utiliza de un modo más concreto para hablar de niños, niñas y hombres negros. Sin embargo, con el desarrollo heterogéneo del movimiento por los derechos civiles y la emergencia del movimiento *Black Power*, otros líderes afroamericanos como Malcolm X (1963) y Stokely Carmichael (1968) asociaron /*Negro*/ a una identidad sumisa, inocente e indefensa, y abogaron por el uso de /*black*/ en tanto significante de una identidad más fuerte, exigente y orgullosa de sí misma (Bennett, 1967). Culturalmente, encontramos el ejemplo más conocido de esta resignificación celebratoria en "Say It Loud – I'm Black and I'm Proud" (James Brown, 1968).

---

el disco *Meet Me On The Corner* (Birdlegg, 2005), entre otras. En la canción "Meet Me On The Corner" de Birdlegg, compañero de escena y amigo de Hosea Hargove, la esquina es representada como un lugar de refugio, encuentro cotidiano y transición para la huida del narrador, que siente la presión de los acreedores que lo acechan. La construcción de sentido es opuesta a la de "Negro Down", cuyo discurso se entiende como una réplica a esa tradición de cultura callejera y al *trickster* en tanto personaje marginal que regatea pillamente el sistema para beneficio personal.



El *bluesman* Hosea Hargrove actuando junto a Eddie & the Evereadys
(Foto: Antone's, 02/04/2016)

Entendemos que el uso continuado del término /*Negro*/ en la canción concuerda con la terminología propia de su contexto de origen: el ámbito rural de Texas durante *Jim Crow*. No obstante, el narrador lo emplea para referirse a la aguda depresión y crisis de los afroamericanos, con lo cual alude a una identidad sometida tanto por el poder blanco como por ciertos miembros de su propia comunidad. Es decir, que el uso de /*Negro*/ resulta adecuado tanto desde la perspectiva más tradicional y pacifista del movimiento liderado por Martin Luther King como desde la óptica de organizaciones más agresivas como la Nación del Islam y los Panteras Negras. "Negro Down" comparte con estas últimas un mensaje de autoafirmación y disciplina física, dirigido popularmente a los "hermanos" de la calle pero finalmente contrario a su perjudicial estilo de vida callejero. Para que el mensaje resulte lo más efectivo posible, el emisor ha de estar autorizado por su amplia experiencia y conocimiento vital, por haber estado *ahí* –como entendemos sucede, en distinta manera, con Malcolm X y Hosea Hargrove.[543] Cabe remarcar que no hay ninguna afiliación política directa en la canción ni en la identidad de su

[543] Una de las claves de la biografía de Malcolm X, famoso portavoz de la Nación del Islam, es que fue un típico "converso" que se unió a la organización durante su tiempo en la cárcel, tras haber cometido pequeños hurtos. Marcado por un complicado contexto familiar y social, se re-educó en prisión y posteriormente desarrolló un papel fundamental en la organización, definido por su grandes dotes oratorias y comunicativas. Su experiencia pasada y capacidad para superar obstáculos de la vida en el gueto contribuyeron decisivamente al reconocimiento popular de su figura, que despertó respeto y admiración entre numerosos afroamericanos (y entre un sector de la población blanca). Hosea Hargrove es reconocido como un veterano y auténtico *bluesman* y, como tal, su figura está fuertemente asociada a la cultura popular rural-urbana y a la cultura callejera, así como al característico mundo nocturno del blues –vinculado a la celebración festiva, el alcohol, el pecado, el juego, etc. Además, su carrera incluye experiencias itinerantes por estados como Texas, California, Colorado, Nuevo México y Arizona durante la era de *Jim Crow*. Su compañero baterista William Fagan (Austin, 1949) me contó que, durante un tiempo, los amigos le llamaban "*Dip*" por su forma de tirar los dados cuando apostaban (conversación personal, 24/05/2016). Con 88 años, Hosea seguía llevando la petaca de whisky cuando acudía a las *jam sessions*. Véase también "King Arthur" (*Tex Golden Nugget*, 2010), sobre un habilidoso jugador de billar.

emisor, pero el antepenúltimo verso ("*For the imps and hell, or nothing else, can keep the black man down*") remite a un sentimiento de fuerza y orgullo en sintonía con el uso contemporáneo de /*black*/. Después de la sutil y gradual escalada de tensión, el narrador recupera el término /*Negro*/ en los dos últimos versos ("Al negro abajo / Negro abajo"), quizás reconociendo que la identidad del hombre negro poderoso (*black man*) sigue siendo una aspiración, un objeto de deseo, y que la identidad del "*Negro down*" sigue arraigada en el día a día de la comunidad afroamericana.

7.1.4.3. "Asalto tras asalto": combate, desunión y resistencia en la vida social

En contraste con "History" y "Negro Down" (dirigidas principalmente a la comunidad afroamericana y enunciadas desde un perspectiva interna), "Asalto tras asalto" presenta un relato con el que todo el mundo puede sentirse interpelado e identificarse de primera mano. Se basa en la representación de la experiencia vital en términos de lucha, e incluye referencias generales a los movimientos de reivindicación política y a los golpes recibidos en el camino. En este sentido, sobresale la metáfora empleada para referirse a la vida como un combate de boxeo, como una pelea cuerpo a cuerpo con distintos asaltos.[544] En principio, esta organización narrativa remite a la estructura del relato clásico, donde el héroe debe combatir con el "dragón" agresor para completar su tarea (Propp, 1981). No obstante, como veremos, estamos ante un tipo de relato distinto, puesto que el protagonista forma parte de un /nosotros/ necesariamente grupal y, sobre todo, porque el agresor no es vencido y la batalla es representada como permanente.

"Asalto tras asalto" (Fede Aguado)

Hace tanto tiempo que no te has levantado,

que no te has dado cuenta que los tiempos han cambiado.

Ya no existe lucha como en el pasado,

sólo hay un presente confuso y manipulado.

Y te están pegando duro, asalto tras asalto

Ocultando la verdad… ¿dónde está tu dignidad?

En muchas ocasiones se escuchan comentarios,

se vive y se respira mientras tú estás sentado

[544] Fede Aguado también ha empleado la metáfora del boxeo en su composición "Me cansas city", un juego intertextual y paródico con el estándar "Kansas City", donde el agresor es la gran ciudad: "me cansas *city*, por tu ruido infernal / y por tus noches de lujuria total / me cansas city, me lesionas, me noqueas y me tumbas en la lona". Existen vínculos históricos entre el blues y el boxeo, especialmente por la relevancia cultural de héroes afroamericanos como el boxeador Joe Louis. El programa de radio *Blues en Sociedad* (M21, SBM), dirigido por Eugenio Moirón, dedicó una edición a esta relación con el invitado-experto y músico Jorge Lera (08/09/2017). http://bit.ly/2HhD2xV [Consulta: 07/11/2017].

Que somos mucha gente que pide a gritos algo

Y tu indiferencia hace de nuestra lucha un fracaso

Y te están pegando duro, asalto tras asalto

Y se están cerrando puertas… cada vez que das un paso

[solo armónica (1 *chorus*)

Hace tanto tiempo que te han envenenado

que nuestras movidas te tienen sin cuidado

¿Por qué estás tan ciego como programado?

Nosotros somos la esencia y tú el humillado

Y te están pegando duro, asalto tras asalto

Ocultando la verdad… ¿dónde está tu dignidad?

Y te están pegando duro, por todos los costados

Y terminas arrodillado, asalto tras asalto

Asalto tras asalto, asalto tras asalto… ¡asalto tras asalto!

El narrador emplea la segunda persona del singular para interpelar al narratario, un personaje sometido y apático incapaz de reconocer los cambios contextuales ("Hace tanto tiempo que no te has levantado, / que no te has dado cuenta que los tiempos han cambiado").[545] Establece una comparación temporal entre un pasado de mayor lucha social y un "presente confuso y manipulado", donde se ha perdido el nivel de intensidad y cohesión previa. En el quinto verso, emplea el tiempo presente como vínculo entre experiencias pasadas y expectativas futuras para aludir explícitamente a los golpes recibidos: "Y te están pegando duro, asalto tras asalto". A continuación, asocia el ocultamiento de "la verdad" con la pérdida de la dignidad individual y colectiva: "Ocultando la verdad… ¿Dónde está tu dignidad?". Así, a través de la tercera persona del plural, introduce a un grupo de oponentes o antagonistas principales, identificados generalmente con el poder político, económico y mediático (*Ellos* "te están pegando duro"; *ellos* están "ocultando la verdad"). Además, entendemos que el pronombre personal "te" designa tanto al narratario como al narrador, pues ambos reciben golpes por parte

[545] En consonancia con el lenguaje popular empleado, la preposición /de/ está omitida en el uso de la expresión /darse cuenta de que/. En la primera grabación de "Asalto tras asalto", el primer verso es ligeramente distinto al estar en tiempo presente: "que no te das ni cuenta que los tiempos han cambiado".

de los poderosos. Por ello, asumimos que se encuentran en el mismo plano social y que hay una alusión al sufrimiento común.



Fede Aguado y Osi Martínez - Veinte años no es nada (2014)

La pregunta sobre la dignidad supone una interpelación directa al narratario y al destinatario, incluyendo a cualquier persona que actúe como receptora empírica, así como una reflexión propia sobre el estado de las cosas. En este sentido, considerando el contexto de grabación e interpretación de la canción, así como la representación de una confrontación entre los de arriba y los de abajo, podemos comprender "Asalto tras asalto" en relación con las movilizaciones transversales de indignación del movimiento 15-M (2011). En ellas también se aludió a los golpes y abusos sufridos por la mayoría social mediante referencias a la corrupción política, a la falta de oportunidades y expectativas para los jóvenes, y al modo en que el sistema contribuye a ello por diseño (valga recordar el lema del 15-M "No somos antisistema, el sistema es antinosotros"). La primera grabación de "Asalto tras asalto" (2006) antecede al 15-M en cinco años, lo cual nos sirve para aclarar que no hay una conexión directa o causal entre la canción y el movimiento, pero sí un vínculo discursivo y de preocupación social por la dignidad humana en la llamada sociedad del bienestar. La grabación de 2014, que tomamos como referencia, es indicativa de la vigencia y relevancia del texto en el contexto presente, así como de la reinterpretación cíclica de canciones políticas. Los dos versos finales de la primera estrofa ("Y te están pegando duro, asalto tras asalto / Ocultando la verdad… ¿dónde está tu dignidad?)" son fundamentales en la canción porque concentran la idea principal del título y se repiten como un *leitmotiv* con distintas variaciones a lo largo de todo su desarrollo.

La segunda estrofa empieza con dos versos en estilo impersonal, donde el narrador contrapone la normalidad cotidiana del comentario sociocultural y político frente a la pasividad e inactividad del narratario. Después emplea la primera persona del plural para mostrar su identificación grupal con un implícito movimiento social que demanda cambios ("que somos mucha gente que pide a gritos algo"). La indiferencia del narratario supone un obstáculo que hace fracasar la lucha colectiva. Su pasividad es entendida como cómplice, de manera que aparece como un nuevo antagonista, que se interpone en la consecución de la misión de transformación sociopolítica.[546] En contraste con el antagonista$_1$, que se corresponde con un grupo de poder más elevado, el antagonista$_2$ es individual y ocupa una posición análoga a la de los protagonistas. Es visto como alguien del pueblo que está en el mismo plano horizontal de clase pero que, sin embargo, no hace nada a pesar de recibir golpes. En última instancia, la canción nos dice que la lucha contra los poderosos sería más disputada si hubiese más unión entre los de abajo. La estrofa concluye con una nueva alusión a la continuidad de los duros golpes recibidos y con la triste constatación de que las oportunidades siguen reduciéndose ("y se

[546] El movimiento 15-M también empleó lemas como "Tu pasividad es tu complicidad", que transmiten la misma idea. Véase: http://bit.ly/2L2hB6y [Consulta: 07/11/2017].

están cerrando puertas… cada vez que das un paso"). El cierre amenazante de puertas supone una metáfora de las crecientes dificultades e imposiciones para explorar nuevos caminos y para seguir transitando los conocidos.

El solo de armónica añade suspense a la canción y prolonga la sensación de duelo y confrontación. El narrador contextualiza la acción en la tercera estrofa, configurando un extenso marco temporal y poniendo en relación al narratario (antagonista$_2$) con el grupo de poder dominante (antagonista$_1$). El primero ha sido "envenenado" por el segundo, lo cual ha afianzado su desinterés y despreocupación por los asuntos comunes ("Hace tanto tiempo que te han envenenado / que nuestras movidas te tienen sin cuidado"). En el tercer y cuarto verso, el narrador emplea el estilo directo para interpelar con mayor agresividad al narratario sometido y para reafirmar la unión del /nosotros/ frente a su postura desentendida y cobarde: "¿Por qué estás tan ciego como programado? / Nosotros somos la esencia y tú el humillado". En primer lugar, incide en la ceguera y automatismo del narratario antagonista, desproveyéndole de la capacidad de agencia en su experiencia vital. Después, define a su grupo como "la esencia" de lo social –aquello indispensable y propiamente característico de la sociedad– y al narratario como "el humillado" –aquel que ha perdido la dignidad y permanece sometido. Es decir, que aunque el grupo del que forma parte el narrador fracase en su lucha frente a los poderosos, sus miembros pueden sentirse orgullosos por la pelea librada, mientras que el narratario es humillado por su falta de implicación. La estrofa concluye con la repetición de los dos últimos versos de la primera estrofa: "Y te están pegando duro, asalto tras asalto / Ocultando la verdad… ¿Dónde está tu dignidad?".

La cuarta y última estrofa está formada por tres versos (en lugar de los seis de las estrofas anteriores) y supone una resolución enfática centrada en el combate cuerpo a cuerpo: "Y te están pegando duro, por todos los costados / Y terminas arrodillado, asalto tras asalto / Asalto tras asalto, asalto tras asalto… ¡asalto tras asalto!". Musicalmente, se inicia con un cambio armónico al quinto grado, que juega una función de dominante generalmente asociada a la tensión, la inestabilidad o el clímax. Este cambio es relativamente habitual en los finales de las canciones de blues, cuando se busca incidir en la cuestión señalada, y está en consonancia con la intensidad y continuidad del combate narrado. Narrativamente, podemos comprender esta redundancia en relación con el concepto semiótico de isotopía, desarrollado por Greimas para abordar el problema intratextual de la coherencia en los discursos (Lozano, Peñamarín y Abril, 1999: 29). Sirve para designar las líneas temáticas o de significación presentes (sintagmáticas) y se basa en "la existencia de redundancia, de reiteración o de repetición de elementos similares o compatibles" (*Ibíd.*: 30). En este sentido, hay que señalar tanto la repetición explícita de ciertos elementos ("Y te están pegando duro…"; "…asalto tras asalto") como la enriquecedora variación introducida mediante la incorporación de elementos novedosos que refuerzan el sentido de la estrofa y la canción ("…por todos los costados"; "Y terminas arrodillado…").

Los nuevos matices introducidos por el narrador sirven para comprender mejor el espacio-tiempo del relato y la posición de quienes reciben los golpes. Ésta es transmitida a través de la segunda persona del singular, que tiene la capacidad de incluir al narratario-antagonista$_2$, a cualquiera de los miembros del grupo en el que se integra en narrador y, por extensión, a cualquiera de las personas que actúan como receptores empíricos durante la audición discográfica o en una actuación en directo. La isotopía contribuye al proceso integrador de la percepción (Beristáin, 1995: 285; Greimas y Courtés 1990: 229), a dotar al texto de una mayor fijación semántica, que neutraliza posibles ambigüedades y que, desde el

punto de vista de la experiencia musical compartida, facilita la descodificación del receptor y su eficiente apropiación del texto musical, cuyos versos más característicos tienden a quedarse almacenados en su memoria hasta provocar nuevas repeticiones a través de su propia voz.[547] A pesar de sus esfuerzos por resistir, el personaje-ciudadano que recibe los golpes se encuentra cada vez más mermado y vulnerable. Está contra las cuerdas, recibiendo "puñetazos" de todo tipo por parte de su agresor, atrapado y arrodillado, a punto de besar la lona.

No obstante, si bien puede inferirse un desenlace desfavorable (y por tanto una visión generalmente pesimista sobre el devenir de la lucha social), este "combate" potencialmente mortal todavía no ha terminado. Salvo por la hipotética intervención de un "árbitro" (que no aparece representado en la canción), da la impresión de que la pelea podría alargarse indefinidamente hasta el K.O. de alguno de los contrincantes. En esos nuevos episodios por vivir (ausentes en el texto) existe idealmente la posibilidad de que cambien las tornas. Pero, en cualquier caso, "Asalto tras asalto" antepone la dignidad del que pelea hasta el final provisional –del que siempre está cobrando pero nunca está vencido– frente a la sumisión del que se desentiende, quizás porque busca evitar nuevos golpes por parte de los poderosos, que sin embargo no dejan de caer. Por ello, la canción legitima finalmente la lucha y resistencia social al tiempo que critica el inmovilismo. Apuesta por mantener la dignidad a pesar de los golpes recibidos y realiza un ejercicio de afirmación propia desde la posición de un colectivo herido que se resiste –una descripción en correspondencia con la historia y los valores tradicionales del blues, compartidos, re-contextualizados y resignificados en un nuevo escenario de blues.

7.1.4.4. "El blues de la crisis": la soledad furtiva del desahuciado

Si las grabaciones de "Asalto tras asalto" (2006; 2014) se enmarcan temporalmente en dos momentos diferenciados pero en continuidad del acusado contexto de crisis económica y social en España, "El blues de la crisis" (2014) se inscribe plenamente en él, hasta el punto de que es la propia crisis la que propicia su composición. Es significativo que la canción represente la crisis a través de los desahucios porque contribuye a la identificación entre ambos procesos. Confirma que uno de los problemas centrales de la crisis en España ha sido la pérdida de la vivienda –por la incapacidad de pagar la hipoteca en un contexto en el que el desempleo ha alcanzado tasas del 25%. Alejada de las cifras, la canción adopta una perspectiva social para narrar una parte de los acontecimientos que habitualmente son omitidos en el relato de la información de los medios tradicionales. "El blues de la crisis" sigue la observada convención de narración en primera persona, lo cual favorece la identificación del oyente con el protagonista. No obstante, al contrario que en los ejemplos previos, en su interpretación no se produce una inmediata confusión entre narrador y emisor empírico. Tiende a entenderse que el compositor, a través de la enunciación, crea un relato musical en el que empatiza con el personaje vulnerable, poniéndonos provisionalmente en la piel de los que desafortunadamente se han quedado sin hogar. Aun así, apuntando a la palpable extensión y proximidad de este

[547] Esta redundancia, empleada sistemáticamente a lo largo de la canción con una intención estilística, es indicativa del papel que juega la repetición como mecanismo de intensificación y complejidad sensorial en la música popular. Debemos esta observación al profesor de comunicación Antonio Méndez (seminario "Semiótica, Comunicación y Cultura", UCM, 23/06/2017). La potencial apropiación de versos de canciones por parte de los oyentes apunta hacia su interacción dialógica con el texto y hacia la hibridación de sus palabras, también asociadas a distintos modos de comprender la vida como, en este caso, la metáfora de la vida como combate.

grave problema, el propio Fede señaló que podría afectarnos a cualquiera (conversación telefónica, 03/06/2014).

"El blues de la crisis" (Fede Aguado)

No puedo ir a mi casa, no tengo dónde ir

Debo seis meses de alquiler y mi casero me espera allí

con una estaca y el sargento de la guardia civil

Tengo miedo de acercarme y por eso estoy así

Ha llegado a mis oídos algo que pasó ayer

A un amigo le han desahuciado los del Banco de Santander

Le han dejado una silla, un gabán y un neceser

Pa' esperar sentado, abrigado y aseado lo que va a ser de él

Estoy metido en un lío por algo que no provoqué

Me cuesta sudor, sangre y lágrimas llegar a fin de mes

Naufragando por las calles, no me queda ni un clavel

Y las papas con arroz se acabaron hace un mes

[Solo armónica (1 *chorus*)]

Estoy escondido en el monte pensando en que no me encuentren

Porque me busca la ley como a cualquier delincuente

Pero ¿qué culpa tengo yo de estar así?

Si solo quiero tocar blues, tocar blues para vivir

Si solo quiero tocar blues, y mis blues son para ti [548]

[548] Transcripción realizada del disco *Veinte años no es nada* (Autoproducido, 2014). En directo Fede Aguado interpreta "El *blues* de la crisis" con una estrofa más situada antes de la final ("Estoy escondido en el monte…"): "Me buscan mis amigos, me buscan los del bar / me buscan los tenderos y el cobrador del frac / si me buscan las cosquillas, me tengo que callar / me busca la ruina, esa sí me va a encontrar". En ella el narrador afirma que amigos, comerciantes y adversarios le buscan, tanto por preocupación

En la primera estrofa, el narrador protagonista explica que no puede ir a su casa y que no tiene lugar al que acudir. Se representa como un personaje solitario, desorientado y desamparado. Explica que tiene deudas de alquiler acumuladas y que siente la presión del casero ante la incapacidad de pagar ("Debo seis meses de alquiler y mi casero me espera allí"). Como los personajes de las canciones de blues citadas sobre de la crisis de los años 1930, el casero encarna la figura de poder más inmediata y constituye un oponente del narrador (antagonista$_1$), un obstáculo que se interpone entre él y su objeto de valor –en este caso su casa, su hogar. El tercer verso revela con mayor claridad y crudeza la sensación de angustia y amenaza que vive el narrador-protagonista: "[me espera] con una estaca y el sargento de la guardia civil". El hecho de que el casero le espere con un objeto rudimentario y amenazante remarca la dimensión de agresión y violencia, implícita y explícita, que conlleva la situación. Nos indica que a su antagonista$_1$ no le basta con desahuciarle sino que además está dispuesto a machacarle físicamente. El sargento de la guardia civil es el antagonista$_2$, el representante simbólico de la ley –cuyo peso está cayendo sobre el protagonista. En tanto ejecutor autorizado, su poder es superior al del violento casero, por lo que parece estar consintiendo o amparando esa mayor carga de violencia física. En el cuarto verso, el narrador admite que tiene miedo, lo cual explica su estado actual –deprimido y paralizado, entendemos ("Tengo miedo de acercarme y por eso estoy así").

En la segunda estrofa el narrador explica que se ha enterado del caso de otro afectado, una persona cercana que ha sido desahuciada por el principal banco español: "Ha llegado a mis oídos algo que pasó ayer / A un amigo le han desahuciado los del Banco de Santander". La mención explícita al Banco Santander actúa como un índice simbólico del sector bancario, de su poder y de su rol como ejecutores de los desahucios. Estamos ante el antagonista$_3$, representado a través de un /ellos/ distante y, al mismo tiempo, perturbadoramente familiar. En contraste con la presencia física de los otros antagonistas, "los del banco" no están encarnados en ninguna figura concreta sino que, más bien, se definen por la ausencia e, incluso, por no tener rostro. La introducción en la historia de un personaje-amigo, situado en el mismo plano de vulnerabilidad, indica que el narrador-protagonista entiende su situación y desalojo en relación con la experiencia de otras personas afectadas. Por una parte, advierte de la extensión del problema de los desahucios al apuntar hacia una sucesión de casos, que remiten a las palabras citadas del autor: "Si es que podríamos ser cualquiera…" (conversación telefónica, 03/06/2014). Por otra, el narrador se aproxima a una identificación grupal con los desfavorecidos que, sin embargo, no termina de cristalizar grupalmente debido al miedo, la soledad y el desconsuelo que sienten los dos personajes afectados. Si bien la situación del amigo no aparece asociada a figuras de violencia física, éste permanece aturdido, resignado o en *shock* mientras espera pasivamente su inminente futuro: "Le han dejado una silla, un gabán y un neceser / Pa' esperar sentado, abrigado y aseado lo que va a ser de él". Entendemos que ya le han embargado sus bienes (a excepción de tres objetos simbólicos de reposo, abrigo y aseo a los que se aferra), y pronto se verá obligado a abandonar la casa. Por su parte, el narrador anticipa su destino en la historia de su amigo, asumiendo que ambos se encuentran en el mismo camino de derrota.

El protagonista retoma la narración en primera persona en la tercera estrofa. Reflexiona brevemente sobre su situación, eximiéndose de cualquier culpa o responsabilidad ("Estoy metido en un lío por algo que no provoqué"). Considerando el contexto de la composición,

como por el cobro de deudas. Él permanece escondido, aceptando su obligada contención pero consciente de que, antes o después, le llegará un desenlace desfavorable.

entendemos que alude indirectamente a las agresiones del antagonista$_3$ –entendido de manera general, no solo como el sector bancario que ejecuta los desahucios, sino también como su relación con el sector financiero y el sistema político. De manera implícita, se plantea un escenario de confrontación representativo del eje del poder de arriba contra abajo, similar en cierta medida al combate de "Asalto tras asalto". El personaje de la canción anterior terminaba el asalto de rodillas y, metafóricamente, el de ésta está a punto de caer sobre la lona, sin oportunidad de resistir. Habla de su tremendo esfuerzo para sobrevivir económicamente ("Me cuesta sudor, sangre y lágrimas llegar a fin de mes"), reincide en su deriva y reafirma su absoluta ruina económica a través del lenguaje popular ("Naufragando por las calles, no me queda ni un clavel"). Por último, a través de una comida tradicional básica, barata y simbólica, el narrador declara su preocupante escasez de alimentos y se refiere metafóricamente al problema de la pobreza, el hambre y la malnutrición en España ("Y las papas con arroz se acabaron hace un mes").

En la última estrofa, el relato vuelve al plano inicial del narrador, que aparece escondido en el monte. Aunque en distintas circunstancias, su imagen de cobijo furtivo puede recordar a la resistencia de grupos antifranquistas como los maquis, que buscaron refugio en zonas rurales y montañas, a menudo con la ayuda de simpatizantes que les acogieron temporalmente en sus casas. Como a aquellos, "la ley" también busca al narrador-protagonista, que siente ser perseguido como un delincuente común. No obstante, el protagonista no se identifica como tal y, de nuevo, inmerso en la búsqueda de explicaciones a su situación, se pregunta desconcertado sobre su culpabilidad: "Pero ¿qué culpa tengo yo de estar así?" ¿Cómo podría haber previsto y evitado el daño? ¿Acaso no hay otros que, desde una posición más privilegiada y poderosa, conociendo los riesgos de sus prácticas, se han aprovechado y beneficiado de la situación? Los dos últimos versos funcionan como una unidad resolutiva, en la que el narrador-protagonista se representa a sí mismo como un músico de blues: "Si solo quiero tocar blues, tocar blues para vivir / si solo quiero tocar blues, y mis blues son para ti". Introduciéndolos del mismo modo, primero enfatiza su deseo de ganarse la vida interpretando música blues y después declara su entrega musical al público (representado a través de la segunda persona del singular, que favorece la identificación de los receptores empíricos).

Este final fija la relación del protagonista y del relato narrado con el blues, revelando también el doble sentido del título. Si asumimos el significado de blues en tanto problema vital ("*I Got the Blues*"), "El blues de la crisis" es el drama de la crisis, la derrota de las personas desahuciadas. Además, debe entenderse como una canción de blues sobre la crisis, escenario en el que el músico-compositor reinterpreta situaciones de su contexto social. Ambas asociaciones están inevitable y enriquecedoramente unidas. La afirmación identitaria a través de la vocación *bluesera* contribuye a la tradicional confusión entre el narrador y el cantante, que habíamos descartado provisionalmente al principio. Por una parte, la representación del protagonista como sujeto empobrecido está en consonancia con la tradición del blues y con el estatus históricamente marginal de "la gente del blues" (Baraka, 2002), con lo cual hay una identificación potencialmente plural que trasciende al autor. Por otra parte, la identificación explícita del narrador protagonista con un músico de blues que se ve obligado a desalojar su casa incide en la figura del *bluesman* como narrador *outsider*, ubicándola performativamente en el contexto español de crisis y aproximándola al público de la escena madrileña. Este movimiento dialógico parte de la tradición heredada y la apropia para aludir también a la situación de los músicos que luchan cotidianamente para ganarse la vida tocando blues en

Madrid. En este sentido, podemos recordar las palabras críticas de Fede Aguado sobre la valoración general hacia los músicos locales en la capital:

> Aquí los músicos somos la última mierda. No sólo no te apoyan sino que encima te putean. (…) No se puede mantener una familia con… ¿Cuántos bolos al mes? ¿4? ¿Con eso quién come? (…) Estamos hablando de que te vas a casa con 80 pavos, con 100, 50, 60… ¿Cuántas veces hay que tocar al mes para ganarte un sueldo? Ése es el tema. (E.P.p.23).

Fede explicó que compagina las actuaciones musicales con el oficio de pintor, que le garantiza un soporte económico tradicionalmente más estable: "Que lo sepáis, que si queréis pintar vuestra casa ya sabéis a dónde acudir. Eso llevo haciendo toda la vida porque como ves esto del blues y del rock 'n' roll nunca ha dado para comer y te tienes que buscar la vida como sea" (*Ibíd*.). Además, señaló que durante un tiempo sí pudo dedicarse exclusivamente a la música: "Hubo una época en la que tocaba mogollón y dejé un poco apartado el tema de las reformas, pero por desgracia eso ya pasó a la historia. Así que ahí vamos, dando brochazos al aire. Como decía Gila, a ver si inventamos la radio a colores". Así, evidenció que su objeto de deseo como músico (ganarse la vida con la interpretación musical) coincide con el del narrador-protagonista de "El blues de la crisis" y, aludiendo al humorista madrileño Miguel Gila, representó la obtención de un sueldo digno como una quimera ideal.

Como los protagonistas de "Hard Time Blues" (Scrapper Blackwell, 1931) y "Tight Time Blues" (Leroy Carr, 1934), el narrador de "El blues de la crisis" siente la presión asfixiante del desahucio, de la pérdida del hogar. Su escondite furtivo y actitud pasiva de espera, vigilancia y reflexión está más en sintonía con la primera (donde el narrador da cuenta de su empobrecimiento y reconoce hallarse en "tiempos difíciles"), que con la segunda (donde el narrador está dispuesto a sacar lo malvado que hay en él). Sin embargo, su identificación como músico le distingue de ambos y le acerca más al protagonista de "Blues Man" (B.B. King, 1993), un músico de blues marginado, pobre y solitario con el que King queda identificado a través de la interpretación y la narración en primera persona:

The burdens that I carry, it's so heavy, you see
It seems like there ain't nobody in this great big world that would wanna help old B.
Hey, I would be all right, people. Just give me a break
They say good things come for those who wait, and I've waited a long time
I'm a bluesman. But I'm a good man, understand[549]

Tras una prolongada experiencia de crisis, el personaje de "Blues Man" quiere pensar que el futuro le traerá mejores noticias. Sin embargo, la dura caída del protagonista de "El blues de la crisis" está a punto de consumarse y no hay nada positivo en su horizonte de expectativas. Se encuentra metafóricamente al borde del precipicio y el relato musical aparece como el más

[549] "La carga que llevo es tan pesada / parece que no hay nadie en este gran mundo que quiera ayudar al viejo B. / Pero estaré bien, gente. Dadme una oportunidad / Dicen que las cosas buenas vienen a aquellos que esperan y he esperado durante mucho tiempo / Soy un bluesman. Pero soy un buen hombre, entiéndelo". Tomamos como referencia la interpretación de B.B. King en el Festival de Jazz de Montreux (1993), https://www.youtube.com/watch?v=9x3woJ83sDs [Consulta: 11/11/2017]. En ella explica que "hubo tiempos en los que parecía que la gente no quería saber nada del blues" y que lo escuchaba mucho, "a veces incluso en [su] propio barrio: 'ahí va el viejo B.B. King, ahí va ese viejo cantante de blues'". La composición de "Blues Man" suponía un remedio, una forma de contrarrestar su discurso, muy similar a lo que sucede en "Dices que no tengo *feeling*".

íntimo medio para comunicar su experiencia, canalizar su angustia y contribuir a una mayor sensibilización sobre el tema.

7.1.5. Conclusiones

El análisis de las 10 composiciones seleccionadas expone claramente la complejidad de la canción en tanto objeto comunicativo complejo, definido por la articulación de palabra y música. Marcadas por una gran variedad de recursos estilísticos (metáfora, metonimia, anáfora, hipérbole, etc.), las canciones se revelan como artefactos comunicativos de una gran riqueza informativa y textual, que demandan reflexiones en profundidad, en diálogo con las tradiciones culturales en las que se enmarcan. Por una parte, entendemos las canciones analizadas como objetos producidos, pues han sido registradas por músicos diversos en distintas circunstancias espaciotemporales; fijadas en el disco y formateadas digitalmente, lo cual facilita su análisis. No obstante, las reconocemos también como procesos y prácticas sociales performativas, situadas y a la vez en movimiento, vinculadas a una variedad de interpretaciones dialógicas –a la experiencia compartida de las escenas musicales.

Musicalmente, las canciones analizadas ilustran una interesante variedad de formas de interpretación, estructuras, texturas e interacciones dialógicas de llamada y respuesta. Predomina la estructura tradicional de blues de 12 compases, presente en la mitad de las composiciones, si bien es interpretada con variaciones, ritmos e instrumentos distintos (“Mississippi, My Home”, “Tronco de Madrid”, “Lonesome Traveller”, “Vuelvo al foro” y “Dices que no tengo *feeling*”). Además, encontramos estructuras sintácticas de blues de 16 y de 24 compases (“Asalto tras asalto”; “El blues de la crisis”), así como canciones sin variaciones armónicas estructurales (“History”; “Negro Down”). Estilísticamente, predomina la interpretación urbana del blues, que se combina con representaciones del blues-rural urbano y de la transición musical entre lo rural y lo urbano. En el marco flexible y diverso del blues encontramos huellas claras de hibridaciones musicales generadas como resultado del contacto dialógico entre el blues y otros géneros (jazz, folk, soul, hip hop, etc.), lo cual nos advierte de la capacidad del blues para posibilitar y albergar el encuentro entre diversas tradiciones culturales.

Narrativamente, los relatos musicales exponen un predominio del narrador protagonista y de la primera persona del singular –dos rasgos íntimamente vinculados que entendemos como característicos del discurso musical del blues. Sucede independientemente de si el relato es autobiográfico o no. Pero, aun cuando lo parece y su confusión resulta inescapable, el “yo” del narrador no coincide con el del autor-intérprete y, por tanto, el texto musical no puede entenderse meramente como una representación biográfica. El análisis mixto realizado –atento al discurso de los autores, además de al texto– indica que el uso de un yo protagonista es una estrategia de inclusión del narrador y del autor en la colectividad, que permite combinar lo autobiográfico con experiencias comunes, cristalizadas en la tradición musical, cultural y socio-política. La canción constituye un espacio de juego, imaginación y recreación de la tradición, que es reinterpretada a través de la composición y la hibridación dialógica entre la voz individual y la voz colectiva, entre la realización particular y las convenciones del género. Esta idea resulta especialmente clara y reveladora en los análisis de “Mississippi My Home” y

"Lonesome Traveller": el discurso de Lavelle contradice al de la narradora de su canción, y el sentido del viaje de la canción de Grey Ghost contrasta con el de su construcción identitaria.[550]

Los relatos musicales también están marcados por una aproximación estratégica a la cultura, memoria y experiencia del destinatario. Lo advertimos claramente en el uso del lenguaje popular y de coloquialismos, en las referencias urbanas y grastronómicas, en las alusiones constantes a realidades y hechos verídicos, reales, que el autor espera que los receptores conozcan. La enunciación del relato se aproxima al otro, busca narrar y seducir desde un terreno de interacción comunicativa entre lo individual y lo colectivo y, por tanto, permite nuevas formas de empatía, reflexión y complicidad. Esta segunda gran estrategia atraviesa todas las canciones y resulta especialmente evidente en "History" (Sherwood Fleming), donde hay menciones una gran cantidad de acontecimientos históricos, líderes y sujetos simbólicos reconocibles (Rodney King, Rosa Parks, Martin Luther King, etc.). Esas alusiones contribuyen a establecer un vínculo íntimo en la comunicación musical y la experiencia compartida, que en este caso se construye como una llamada de acción a la afirmación identitaria y la lucha colectiva. El reconocimiento de esta estrategia de aproximación a partir de experiencias, memorias y creencias evidencia que el discurso musical del blues tampoco puede pensarse como enteramente ficcional, pues la composición conlleva un proceso de estilización y reformulación artística de la experiencia y la tradición cultural.

Por tanto, el análisis de las canciones de blues nos lleva a problematizar la oposición categórica de biografía y ficción. No podemos simplemente contraponerlas, pues el universo de las canciones de blues no es ficcional pero tampoco plenamente autobiográfico. Estos relatos musicales surgen de un espacio intermedio. Los blues están vinculados a los autores-intérpretes, pero están también en la vida de mucha gente, lo cual reafirma la comprensión del músico de blues como un "narrador oral" en el sentido de Benjamin (2001), como aquel que toma y transforma las experiencias cotidianas (suyas y de otros) y las convierte en experiencias de quienes escuchan. Es decir, que los problemas, deseos, anhelos y experiencias individuales son estilizados y reconstruidos a través del blues, adquiriendo una dimensión pública y compartida, incorporándose a una tradición artística centrada en la vivencia y en su traducción discursiva y musical. El yo protagonista que predomina en los relatos también actúa como índice de la personalización del repertorio.[551] Pero sin duda es un yo compartido, cuya singularidad en el relato refuerza el sentido de perseverancia estoica y épica de los miembros del colectivo. Así, enriquecemos también nuestra comprensión de enunciados tradicionales como "el blues es la verdad" o "¡cuenta la verdad!". En ellos se alude a una vocación reveladora del blues en torno a "la verdad" de la vida, que alumbra y vehicula historias de personajes subalternos y que no es opuesta a la transformación creativa de la cotidianeidad en el marco de un relato musical sujeto a convenciones.

Encontramos otra estrategia característica del discurso musical del blues en los finales abiertos de las canciones. Al contrario que el relato clásico, definido por su conclusión o cierre

[550] En consonancia con las críticas a los enfoques sociológicos en el estudio de las letras del blues (Garon, 1996: 85), el análisis nos advierte de la equivocación que supone pensar la canción de blues estrictamente en términos de experiencia vivida, o de analizarlas como medio transparente para acceder al pensamiento de los afroamericanos sobre su vida y su entorno.

[551] Cuando Hosea Hargrove canta "Hosea va a decirte qué hacer", la relevancia de su autoría es menor que la de su papel como intérprete. En "Let the Good Times Roll" (Louis Jordan, 1946), el autor también se sitúa estratégicamente en el universo narrativo de la canción y, en posteriores reinterpretaciones, Ray Charles y B.B. King emplean el verso para situar y celebrar su particular yo artístico.

narrativo, los finales de los relatos de blues son provisionales. Frente a los atributos de concordancia, totalidad y completitud característicos de las intrigas de ficción (Terzi y Bouvet, 2005: 119), las canciones constituyen "píldoras" narrativas más concentradas, frecuentemente sintéticas, definidas por su intensa y sugerente brevedad. Como objeto pop, la canción de blues tiene un final que se construye performativamente en función de las convenciones del género y de las estrategias de intensidad empleadas (por ejemplo, la repetición ritual facilita y transforma el proceso de recepción). Pero el final del relato no suele estar presente en la canción, que además permanece siempre abierta como práctica –puede volverse a interpretar y, de ese modo, extiende su recorrido y tradición.

Una vez realizado el análisis, la idea de final abierto nos lleva a proponer una clasificación narrativa de los relatos. Establecemos una primera distinción entre los que son predominantemente de acción y los que son predominantemente de declaración. En los relatos de acción, que tienden a ser más individuales, distinguimos entre aquellos definidos por el anuncio de la acción a realizar (o sufrir) y los definidos por un mayor énfasis en el camino recorrido –en la acción realizada, que sigue su curso. La primera categoría tiene una dimensión más sincrónica, que incluye "Mississippi, My Home", "Vuelvo al foro" y "El blues de la crisis". La segunda tiene una dimensión más diacrónica, ejemplificada por "Lonesome Traveller" y "Asalto tras asalto". Esta clasificación de los relatos de acción remite a la definición metafórica del blues planteada por W.C. Clark (E.P.p.2): la primera apunta hacia la idea del blues como "esto es lo que está pasando" y la segunda es más "esto es lo que ha pasado". Por su parte, en la categoría amplia de relatos de declaración distinguimos entre los de celebración, los de reconocimiento y los de reivindicación. "Tronco de Madrid", que bien podría llamarse "blues del foro", responde a la primera modalidad. La canción es una celebración de la escena y del encuentro comunicativo y festivo entre músicos y públicos. "Why I Got The Blues", definida por la interrelación entre biografía y blues, es representativa de los relatos de declaración-reconocimiento. En cierta medida, aunque se enuncia en tiempo presente, el momento de anagnórisis ya ha pasado, pero sus implicaciones siguen dando sentido a la experiencia propia. Además, el uso de la tercera persona del singular invita a la identificación del oyente. Definidas por la lucha simbólica y material, "Dices que no tengo *feeling*", "History" y "Negro Down" ejemplifican la modalidad de relato de declaración-reivindicación. Presentan narraciones que aluden a conflictos vividos en la experiencia individual y colectiva, que siguen en disputa y que se vinculan discursivamente a procesos de interacción entre personas, grupos y colectivos.

Al caracterizarse por su identificación popular o subalterna y por sus finales abiertos, los relatos musicales del blues exponen con claridad y fuerza la tensión entre el espacio de la experiencia y el horizonte de expectativas del narrador o protagonista, especialmente en situaciones desfavorables. Hay relatos de búsqueda, desplazamiento, reconocimiento, reflexión, lucha… Siempre son invitaciones a la observación, que demandan del analista ciertas competencias en las respectivas culturas de referencia. Nos recuerdan vívidamente el carácter popular del blues: tiene su base en las experiencias, los placeres, las memorias y las tradiciones de la gente; tiene conexiones con esperanzas, aspiraciones, tragedias y escenarios locales y cotidianos (Hall, 1992: 25). La clasificación narrativa propuesta puede apreciarse en la siguiente tabla, cuyas categorías consideramos útiles para ordenar y comprender los relatos del blues y la música popular.

Clasificación narrativa de los relatos de blues analizados		
Acción	A realizar	"Mississippi, My Home", "Vuelvo al foro"; "El blues de la crisis"
	En curso	"Lonesome Traveller"; "Asalto tras asalto"
Declaración	Celebración	"Tronco de Madrid"
	Reconocimiento	"Why I Got The Blues"
	Reivindicación	"Dices que no tengo *feeling*"; "History"; "Negro Down"

8. CONCLUSIONES

8.1. El blues y sus escenas musicales en Austin y Madrid

Combinando una perspectiva macro sobre la globalización del blues con una más micro centrada en los procesos de apropiación, diálogo e hibridación en las escenas de blues en Austin y Madrid, este trabajo proporciona una detallada y profunda exploración sobre una de las tradiciones musicales y culturales más fundamentales de los siglos XX y XXI. La inmersión etnográfica en estas dos capitales del sur geográfico y cultural de EE.UU. y Europa nos ha permitido reconstruir, representar y analizar las escenas musicales en tanto construcciones colectivas complejas, definidas y atravesadas por una multiplicidad de acciones, flujos, fuerzas, espacios y tiempos. De esta manera, ha quedado clara la doble dimensión sincrónica y diacrónica tanto de las escenas como de la investigación, que se ha alimentado de una polifonía de voces protagonistas que resuenan en el texto. A nuestra conceptualización teórica sobre las escenas musicales (expuesta en el marco teórico), añadimos la consideración de las escenas analizadas en tanto mundos de sentido o semiosferas (Lotman, 1996) y centros de atracción poblacional atravesados por fuerzas centrípetas y centrífugas, que exponen su dinamismo contextual y axiológico (migraciones de distinta temporalidad; colaboraciones translocales, transnacionales y transatlánticas; cierres y aperturas de lugares de interacción musical; multiplicidad de modos de apropiación, etc.).

El apartado sobre la globalización del blues (4.1.) ha problematizado los relatos míticos sobre la historia del género, que asumen un progreso lineal desde lo rural a lo urbano y, posteriormente, a lo transatlántico. En su lugar, proporciona una novedosa organización que expone la compleja interrelación e interdependencia de la dimensión rural, urbana y transatlántica del blues a través de una cronología histórica vinculada a los modelos económicos y productivos: la era agraria de *Jim Crow* (1876-1965); la sociedad industrial tras la Segunda Guerra Mundial (1945-1975); y el contexto "post-industrial" y global contemporáneo (1975-presente). En ese recorrido, comprobamos con múltiples ejemplos el papel desempeñado por el blues en tanto fuerza cultural modernizadora y matriz cultural del jazz, el rock y el soul/funk – además de como influencia en la "world music", el hip hop y la música electrónica. Comprendidas dentro de ese marco global, las escenas de blues en Austin y Madrid han requerido una conceptualización propia, que ha orientado la aproximación al campo, la observación y el análisis de los procesos dialógicos. Organizamos estos fenómenos musicales y culturales en tres dimensiones: tres sub-escenas en la capital texana (East Austin; folk y rock psicodélico; Antone's) y tres fases de construcción en la española (orígenes; cristalización; post-cristalización). De esta observación emerge claramente la complejidad y flexibilidad de las escenas musicales, su desarrollo modernizador y dialógico, y el modo en que contribuyen y se entreveran con la creación artística, la construcción identitaria y la socialización urbana a partir de la experiencia de la música en vivo y la cultura compartida del blues.

La discusión conjunta planteada en el apartado "Contextos urbanos y música popular: las escenas de blues en Austin y Madrid" (4.5.) muestra la importancia de la ciudad en tanto escenario de acción e imaginación colectiva, cuya organización material y simbólica condiciona la producción artística. Apoyándonos en las observaciones etnográficas, en las cartografías

musicales elaboradas y en planteamientos de la sociología urbana, acercamos al lector a las ciudades y a la experiencia de habitarlas, indagando en sus características urbanas, en su transformación y gentrificación en relación con la escena musical. Las escenas de blues aparecen como construcciones espaciotemporales minoritarias y *underground*, formadas por una multiplicidad de actantes y actores. La conformación de sus centros manifiesta con especial claridad la interrelación cooperativa de participantes comprometidos, que aluden implícita y explícitamente a la resistencia frente a fuerzas económicas, políticas y culturales más poderosas, frecuentemente percibidas como amenazas.

Inmersos en diferentes dinámicas generales –de crecimiento en Austin y de crisis en Madrid–, los músicos y participantes comprometidos de las escenas estudiadas ocupan un lugar y desempeñan un papel *underground* análogo, marcado por la actividad y movilidad constante, por una "repetición" de actuaciones que contribuye a la acumulación de experiencias, textos y discursos compartidos. Característicamente, los músicos de blues operan en la precariedad y la incertidumbre. Tocan sobre una fragilidad estable, a la que responden con múltiples proyectos, y su misión está marcada por un "romanticismo épico", que combina lo triunfal con lo lúdico, lo cómico y lo trágico, lo personal con lo colectivo. Sin embargo, los participantes encuentran confort en las escenas musicales y conciben ciertos clubs de referencia desde metáforas del hogar y el refugio vinculadas a la autenticidad, la dedicación vital y la celebración del encuentro grupal; a la recreación y el juego. Esa combinación de marginalidad *underground* y reconfortante seguridad vinculada a una escena minoritaria pero consolidada contribuye decisivamente al desarrollo de un estilo de vida *outsider*, similar al de los músicos estudiados por Becker (1997). Sin embargo, los músicos de blues observados no confrontan ni se distancian tanto del público; al contrario, tienden a desarrollar asociaciones y colaboraciones con aficionados comprometidos con los que comparten gustos y valores, y que pueden asumir labores de producción de conciertos, textos y discursos mediáticos. Es decir, son *outsiders* que refuerzan la cohesión intragrupal en la escena. Junto a ello hay que señalar la relevancia de la naturalización de la interconexión transnacional *online* y de los encuentros interculturales entre aficionados-participantes de distintas escenas, países y continentes.

A pesar del fuerte sentido de pertenencia desarrollado por los músicos de las escenas de blues en Austin y Madrid, existen tensiones y conflictos respecto a la valoración institucional de su trabajo y, en general, de la música en vivo como manifestación cultural urbana, social y económicamente enriquecedora. En Austin, la etiqueta de "capital mundial de la música en vivo" está consolidada; su éxito es claro y asumido, pero se cuestiona la implicación de las instituciones y se afirman las crecientes dificultades económicas para conseguir ser profesional de la música a tiempo completo. Así, se evidencia la tensión generada por la distancia entre el uso promocional de la música en vivo en las representaciones oficiales de la ciudad –que aprovecha y se beneficia de su gran poder simbólico y emocional– y la reproducción cotidiana de la escena en el espacio urbano. En Austin hemos apreciado una mayor preocupación por el pronunciado crecimiento de la ciudad y por sus consecuencias económicas, capaces de desplazar a la población local, mientras que en Madrid hemos detectado una mayor presencia de discursos sobre la infravaloración y presión ejercida sobre los músicos populares y la actividad de la música en vivo. Las relaciones entre los actantes que definen la estructura básica de las escenas musicales (músicos–lugares–públicos) son primordiales en su construcción cotidiana y proponemos pensarlas a partir de su dependencia mutua, de sus asociaciones y de los conflictos emergentes. Todos se necesitan y disfrutan de la colaboración, pero la interrelación múltiple de

los participantes en contextos de proximidad y encuentro cara-a-cara también genera tensiones en torno a la remuneración económica, la competencia espacial y profesional, el gusto, el ruido, la interacción musical y comunicativa.

Nuestro interés en la producción discográfica y la industria musical ha revelado la excepcionalidad de músicos como Stevie Ray Vaughan y, en menor medida, W.C. Clark y Javier Vargas, que cuentan con una producción discográfica relativamente cuantiosa y vinculada a compañías discográficas de referencia en la música popular y en la cultura global del blues. Generalmente, los músicos de las escenas estudiadas operan al margen de la industria musical tradicional. Salvo excepciones, carecen de manager y su actividad en directo es mucho más relevante que sus grabaciones en términos cuantitativos. Tocar es cobrar, grabar es invertir. No obstante, un buen número de ellos ha publicado obras a través de compañías discográficas independientes que resultan de cabecera para las escenas estudiadas por su especialización genérica o dedicación parcial al blues (Antone's; Dialtone; Cambayá; Gaztelupeko Hotsak; etc.). Junto a ello, la autoproducción ha ganado mucho protagonismo. Está cada vez más extendida y es hoy predominante, especialmente entre músicos jóvenes pero también entre veteranos. En el pasado, grabar un disco era mucho más difícil –lo cual limitó las posibilidades de músicos afroamericanos veteranos– pero, a cambio, el disco estaba impregnado de unas mayores expectativas de éxito, asociadas al esfuerzo de una compañía por promocionarlo. Si no se cumplían, generaban desengaño y frustración. Las expectativas asociadas al disco se han reducido considerablemente y, con ello, también la posible desilusión, pero el disco sigue siendo fundamental como muestra del trabajo musical y carta de presentación al público y los medios. Además, aunque su valor de venta sea reducido, el disco tiene un gran valor informativo y comunicativo en tanto texto musical y objeto de experiencia y memoria, que en el caso de las escenas estudiadas contribuye a construir la idea de un blues de Austin, o de Texas; de un blues de Madrid o de España.

Las escenas de blues investigadas permanecen generalmente al margen de los medios de comunicación tradicionales y hegemónicos, aunque existen textos escritos y audiovisuales relativamente excepcionales. En ambas escenas resulta fundamental la emergencia del periodismo alternativo, que da cobertura a temas y eventos excluidos de la agenda, o tratados de un modo superficial o equivocado desde el punto de vista de los participantes. En Austin existe un fuerte vínculo entre la construcción de la escena musical urbana y la consolidación de un periodismo alternativo que logra profesionalizarse y convertirse en una referencia *mainstream*. Los periódicos analizados, *The Rag* (1966-1977), *The Sun* (1974-1978) y *The Austin Chronicle* (1981), evidencian un viaje de los márgenes al centro de la esfera pública, donde *the Chronicle* mantiene un estatus paradójico. Sigue siendo la alternativa a medios tradicionales de mayor tradición pero disfruta de una destacada presencia y reconocimiento *mainstream*, que concuerda con la reputación alternativa de Austin en tanto oasis en el conservadurismo predominante de Texas y del sur de EE.UU. El periodismo alternativo vinculado a la escena de blues madrileña es más alternativo si cabe, pues sus protagonistas más destacados son aficionados comprometidos que, desde su posición de ciudadanos, desarrollan actividades de documentación y difusión periodística, combinando la elaboración de textos escritos con la realización radiofónica, la grabación audiovisual, la creación de revistas y la producción de conciertos, asociaciones y festivales dedicados al blues. Las trayectorias de Javier Rodríguez, Ramón del Solo y Eugenio Moirón son ejemplo de la acción transformadora y de la creación de

redes culturales alternativas como resultado del trabajo de la imaginación (Appadurai, 2001) y la organización colaborativa en torno a la afición al género.

El análisis del periodismo alternativo en las escenas de blues en Austin y Madrid nos permite distinguir teóricamente dos de sus principales formas o modos de ser: el periodismo alternativo profesional o profesionalizado y el periodismo alternativo ciudadano. Los periodistas alternativos analizados en ambas escenas comparten la especialización musical y el seguimiento de sus respectivas escenas, así como prácticas de investigación bibliográfica, documental y etnográfica. Pero hay una clara diferencia: el menor grado de especialización en el blues propio de los ejemplos de Austin y, sobre todo, el estatus y la trayectoria profesional de esos periodistas, les distingue de los ejemplos de la escena madrileña. Desarrollada a partir del trabajo de campo, esta observación contribuye a la actualización de la reflexión sobre el periodismo en un contexto de crisis y de grandes cambios tecnológicos y socioculturales. Nos advierte de la necesidad de concebirlo desde una perspectiva intermedial (textos escritos, verbovisuales, sonoros y audiovisuales en un entorno mediático digitalizado) y, sobre todo, en relación a iniciativas culturales transformadoras. Por una parte, se evidencia la distancia entre la producción cultural urbana y la cobertura periodística tradicional; entre la estética de la cotidianeidad de la ciudad y su representación en los medios. Por otra, la emergencia de medios alternativos de "proximidad", acumulativos, más o menos precarios y fugaces.

8.2. Resultados del análisis comparativo de los procesos dialógicos

Las cuatro hipótesis planteadas en la introducción han sido confirmadas a lo largo del trabajo. Sin embargo, todas han sido matizadas, ampliadas o reformuladas, exponiendo los límites de las generalizaciones *a priori* y, sobre todo, la compleja riqueza comparativa que proporciona el análisis de nuestro objeto. La primera hipótesis –la suposición de que la escena de blues en Austin es más receptiva al eclecticismo musical y, por tanto, menos "purista" que la madrileña– ha sido confirmada a través del estudio de las formas de apropiación, de la relación del contexto con la tradición apropiada, de la especialización, el "purismo" y sus efectos pragmáticos en la (re)producción cotidiana de la escena. Una de las principales claves está en que los afroamericanos –aquellos que nacen en un contexto naturalizado para el blues– tienden a pensar su identidad dada, individual y colectiva, en relación al blues en tanto legado cultural histórico vinculado a su experiencia vital y "racial". A partir de ahí, tienden a desarrollar una actitud y orientación artística abierta respecto a la divulgación de su música y cultura. Siendo capaces de representar el blues por su biografía e identidad cultural, generacional y "racial" –estando seguros de *ser* blues–, los músicos afroamericanos veteranos sienten una menor necesidad de acotar su repertorio según un prisma especializado y "purista".

Por el contrario, los músicos de blues de Madrid –aquellos que nacen en un contexto inicialmente extraño a la tradición del género– apropian la música blues desde la distancia, eligiéndola entre otras opciones disponibles y más fácilmente accesibles de la cultura de masas. Al no poder ser reconocidos *a priori* como parte del blues, los músicos veteranos definieron su identidad personal-colectiva en función de su alto grado de dedicación y especialización en la interpretación del género, indagando en referencias desconocidas y contribuyendo a un entorno más "purista" y competitivo en términos técnicos y analíticos. La comparación entre los padrinos del blues de cada escena revela el máximo contraste entre el eclecticismo del músico austinita más próximo a la tradición y la especialización del músico madrileño más alejado. No obstante, nuestro interés en múltiples casos de estudio revela diferencias significativas en el

interior de las escenas estudiadas, donde conviven distintos tipos de apropiación especializada y ecléctica. Las formas de eclecticismo identificadas (Eclec.Aus.1, Eclec.Aus.2, Eclec.Mad.1 y Eclec.Mad.2) están vinculadas a diferencias generacionales, que remiten a aspectos contextuales y artísticos. En Austin distinguimos entre un modo de eclecticismo asociado a músicos afroamericanos veteranos y a la hibridación entre blues, góspel, jazz y soul/funk (Eclec.Aus.1), y otro asociado a músicos afroamericanos jóvenes y a una hibridación más amplia entre blues, góspel, rock, pop, soul/funk, R&B contemporáneo y hip hop (Eclec.Aus.2). Los veteranos están más próximos a la tradición original del blues que los jóvenes; han vivido la segregación de *Jim Crow*, han crecido en un contexto más naturalizado para el desarrollo del blues y tienen una educación formal menor. Asimismo, el pronunciado eclecticismo de ciertos veteranos reduce la pertinencia de considerar a los jóvenes como *más* eclécticos (por el momento).

En Madrid se observa más claramente un mayor eclecticismo por parte de ciertos músicos jóvenes, cuyas interpretaciones y trayectorias de apropiación actúan como signo de diversidad interna en la escena. El eclecticismo se ha construido de un modo distinto, en respuesta y relación dialógica con la recepción histórica del blues y la música afroamericana en España y Europa. Frecuentemente, ésta aparece impregnada de disputas en torno a la autenticidad como resultado de la apropiación múltiple, de los discursos sobre el "purismo" y de un sentido de origen trascendente, romantizado y no contaminado. Este legado histórico, marcado por la simultánea defensa y repulsa de la música afroamericana y su efecto modernizador durante principios y mediados del siglo XX, alcanza un punto de inflexión y se transforma en el contexto de la cristalización de la escena de blues (1980-1990), que establece unas firmes bases de especialización y reivindicación del blues como género autónomo que son clave para comprender la escena actual. En contraste con la estandarización y hegemonía de la lengua inglesa y de la interpretación de canciones heredadas de la tradición afroamericana, el blues en castellano emerge como un modo de eclecticismo (Eclec.Mad.1) más definido por las inevitables transformaciones y resignificaciones generadas a través de la traducción lingüística y cultural y la composición propia (plano verbal), que por la experimentación en el plano musical –donde, no obstante, encontramos hibridaciones estilísticas con el folk, el ragtime y el rock. Su asociación con una identidad cultural madrileña, tradicional y castiza contrasta con la identidad más joven, *cool* y cosmopolita ofrecida por el segundo modo de eclecticismo categorizado (Eclec.Mad.2), que mantiene el inglés, pero tiende a apropiarlo y expresarlo de una forma más fiel y convincente que los músicos veteranos que interpretaban *standards* y versiones. Herederos de la cristalización, hijos y representantes simbólicos de la especialización *bluesera*, sus trayectorias de apropiación se asientan en el blues pero muestran una mayor hibridación estilística que sus predecesores –cuya especialización les permitió diferenciarse de los músicos que les precedían.

El dinamismo estético y las formas en las que el desarrollo histórico de la escena se articula como una continua conversación histórica –marcada por afirmaciones y réplicas artísticas respecto a compañeros de escena y a músicos de otras escenas– tiende a favorecer una búsqueda deliberada de eclecticismo en el Eclec.Mad.2 y también un menor interés en sus representantes por definirse únicamente como músicos de blues. Una sugerente, moderada y gradual experimentación se articula a través de la participación en múltiples proyectos con diferentes propuestas estéticas y fines profesionales, así como mediante el empleo de referencias o citas inter-genéricas y el creciente interés por la composición, el juego y la amplitud expresiva y sonora en la interpretación –rasgos creativos que, sin olvidar sus diferentes propuestas

artísticas, les aproximan al modo de eclecticismo del blues en castellano (Eclec.Mad.1). El eclecticismo cosmopolita de ciertos músicos jóvenes de la escena de blues madrileña (Eclec.Mad.2) debe entenderse tanto en términos musicales y artísticos como en términos estratégicos orientados a la profesionalización y a la consolidación del estilo de vida y del reconocimiento público. Por ello, músicos como Adrián Costa y Quique Gómez (junto a la variedad de músicos con los que interpretan e interactúan) dedican tiempo, conciertos y proyectos a explorar las fronteras entre escenas musicales, situándose simbólicamente en distintos lugares, aumentando su visibilidad pública, ganando acceso a nuevos medios, sin abandonar nunca los proyectos más especializados que garantizan su afiliación a la minoritaria pero estable, activa y fiel escena de blues madrileña y española.

De este modo, comprendemos que los músicos jóvenes de las escenas estudiadas, incluyendo los representativos del Eclec.Aus.2 y el Eclec.Mad.2, están mucho más próximos entre sí que los músicos veteranos de una y otra escena (tanto especializados como eclécticos). Esta creciente proximidad ayuda a explicar la creciente colaboración entre músicos jóvenes de las escenas de blues en Austin y Madrid, que desarrollan estilos de vida análogos e identidades crecientemente globalizadas y cosmopolitas. Esto nos hace prever que las colaboraciones transnacionales seguirán aumentando y, con límites, cada vez habrá una mayor circulación global por redes construidas cooperativamente en torno a la cultura del blues y la música en vivo. Este tipo de procesos se intensifican y naturalizan, pero siguen siendo extraordinarios y excepcionales en comparación con la mayor presencia de músicos-residentes locales, característica de las escenas de blues estudiadas. Asimismo, ciertos sectores "puristas" tienden a entender la mayor interconexión y colaboración transnacional de músicos de blues generalmente blancos y jóvenes como un de signo de alejamiento de la tradición afroamericana.

Combinando aspectos de la antropología, la semiótica y la musicología, el apartado sobre diálogo intramusical aborda el análisis del lenguaje musical del blues en relación al desarrollo histórico del género y a su reinterpretación y extensión en las escenas de blues en Austin y Madrid. La focalización en tres aspectos clave de su sintaxis –las estructuras armónicas en tanto contexto de acción; la escala de blues en tanto característica de la melodía, el fraseo y la voz musical; y la llamada y respuesta en tanto modo de interacción dialógica en la interpretación musical– permite comprender las principales normas, lógicas y posibilidades del lenguaje del blues, cuyo sistema de convenciones permite el acuerdo y facilita la comunicación musical y el diálogo intercultural espontáneo. La tentativa afirmación de que los músicos de blues en Austin y Madrid emplean cotidianamente un lenguaje musical común para comunicarse, interactuar e improvisar (hipótesis 2) ha sido confirmada durante la etnografía y experimentada en primera persona a través de la participación en *jam sessions* de ambas capitales. El sistema de convenciones del blues es compartido: está definido por la tradición y sirve de pauta en la organización e interacción de voces musicales durante la *performance*. En las escenas estudiadas predomina el respeto a las pautas y a la tradición a la que los músicos se incorporan. No obstante, también existen diferencias entre las formas de apropiar e interpretar el lenguaje musical del blues, ya que el sistema de convenciones es actualizado a partir de diversos recorridos de apropiación y de diálogos variables con músicos y escuelas de referencia. Incluso las características urbanas de ambas ciudades condicionan e influyen en el estilo interpretado. Por ejemplo, en Austin se permite un mayor volumen en los locales, especialmente en la calle 6, lo cual favorece la interpretación del blues-rock. Sin embargo, en la escena afroamericana hay una mayor hibridación entre el blues, el jazz y el soul –una pauta cultural que contrasta con la

reivindicación del blues como género autónomo, propia de la cristalización de la escena madrileña. Con el paso del tiempo y el desarrollo de músicos de blues jóvenes, en Madrid han ido emergiendo ciertas referencias jazzísticas, que a menudo funcionan como signo de cuestionamiento y distinción frente a la reiteración de pautas heredadas más habituales.

Sostenida por las convenciones que regulan el acuerdo, la canción se define por el movimiento y la interacción de voces. Constituye un espacio-tiempo de creación y juego, de improvisación, variación dinámica y textural. Por tanto, el lenguaje heredado también se transforma, adapta y resignifica en relación con las circunstancias pragmáticas de los eventos musicales: de los sujetos, tiempos, espacios, signos y presuposiciones que contribuyen a la experiencia musical, sociocultural y comunicativa vivida. El estudio de las *jam sessions* supone una inmersión etnográfica en las escenas estudiadas; una aproximación a eventos especialmente ricos para el análisis del diálogo intramusical y la improvisación, donde asistimos a la recreación y negociación del lenguaje apropiado. Así, la conceptualización de las *jams* en tanto eventos performativos híbridos, marcados por una declarada orientación participativa que se combina con relaciones jerárquicas, nos permite comprender e interrogar su mutabilidad y variabilidad como construcción cotidiana dinámica, improvisada y adaptada a las circunstancias de cada lugar y situación. Además, nos permite apreciar contrastes entre el decir y el hacer de los músicos observados, pues el énfasis discursivo en la contención expresiva del blues como signo de estilo y autenticidad tiende a ensombrecer la importancia y el reconocimiento de la interpretación solista, la intensidad dinámica y los momentos de clímax, muy relevantes en la interpretación del género y en las escenas estudiadas.

La reflexión analítica planteada sobre el lenguaje musical del blues proporciona una categorización de las principales formas de interacción de llamada y respuesta representativas del género y de la música popular: 1) la llamada de una voz individual (normalmente del líder) es respondida por la voz colectiva del grupo; 2) la llamada de una voz instrumental del grupo es respondida por otra voz individual del grupo; y 3) la llamada de una voz individual del grupo (representante simbólico del conjunto) es respondida individual y colectivamente por el público. El análisis de la metáfora de la interpretación musical como conversación revela su asunción y especial valoración por parte de los músicos observados, que la emplean de tres formas predominantes: 1) para referirse a la interpretación musical colectiva como conversación; 2) para explicar la llamada y respuesta a dúo como conversación; 3) y para reflexionar en torno al desarrollo de voces musicales propias, vinculadas a la capacidad de “hacer hablar” y/o de “hablar” a través de un instrumento musical. El desarrollo de voces musicales propias, identificables, reconocibles y atribuibles a ciertas personas y no a otras constituye un ideal de referencia a perseguir, que permanece en el horizonte de expectativas durante años e incluso décadas de trayectoria musical y artística.

Se trata de un proceso arduo, siempre en disputa, inevitablemente marcado por la hibridación de voces; por el dialogismo y la construcción de la expresión y la identidad propia a partir de la interacción con el otro. La idea de una voz propia apunta hacia un grado máximo de apropiación del lenguaje musical, donde el “hablante” que toma una lenguaje para sí logra apoderarse de él hasta poblarlo creativamente con su intención y acento (Bajtin, 1989: 110). Solo a partir del alimento de otras voces de la tradición, de la imitación, contaminación y el desplazamiento, de los límites y desvíos, puede uno alcanzar el anhelado objetivo, ideal pero posible, de desarrollar una voz que suene con luz propia. Cuando abordamos la interacción dialógica entre los músicos participantes en una interpretación musical aludimos a un tipo de

dialogismo que proponemos llamar “dialogismo performativo”. En cambio, reflexionamos sobre lo que llamamos “dialogismo estilístico” cuando hablamos tanto de los múltiples diálogos entre géneros y subgéneros que encontramos en la interpretación (por ejemplo, las influencias del jazz, el rock o el country en el blues) como de las relaciones dialógicas entre los músicos-intérpretes y los músicos y escuelas cuyas voces recuperan, reproducen y transforman.

El análisis del diálogo intercultural, junto a la investigación etnográfica, nos permite afirmar que los participantes de la escena austinita tienden a atribuir una mayor importancia a la dimensión étnica o “racial” del blues que los de Madrid, que generalmente dialogan con la negritud del género desde la distancia, a partir de múltiples textos (musicales, audiovisuales, escritos, etc.) y de las visitas ocasionales de músicos afroamericanos. Los músicos de blues negros otorgan una gran importancia a la “raza” porque sus vidas han estado marcadas por la diferenciación jerárquica y la estigmatización “racial” (esclavitud, *Jim Crow*, distrito negro, brutalidad policial, etc.). Inicialmente desarrollado en una comunidad afroamericana segregada, el blues y su historia están vinculados a la experiencia vital y “racial” de los afroamericanos, que sienten el género como una parte fundamental de su identidad colectiva, memoria y tejido cultural en tanto minoría étnica. Valga recordar la cita del influyente cantante afroamericano James Brown (2007: 53): “Entender de dónde viene mi música es entender de dónde vengo yo, y para hacerlo, es necesario comprender mi cultura y el aspecto más relevante de esa cultura: la raza”. Por el contrario, al vincular su identidad individual a un género afroamericano –al acudir al prestigio de lo de abajo–, los blancos de la cultura del blues tienden a desarrollar una identidad alternativa que les diferencia de las connotaciones más negativas de la identidad tradicional blanca. Por ello, tiende a sentir un menor interés por el discurso “racial”.

La investigación sobre el blues en la comunidad afroamericana de East Austin nos ha permitido descubrir de un modo más preciso las formas en las que las vidas de los negros en el sur de EE.UU. han estado condicionadas por su posición subalterna en el marco de la segregación, discriminación y explotación “racial” de *Jim Crow*. Habitantes por ley del aislado distrito negro, los afroamericanos construyeron un barrio con conciencia e instituciones propias, en el que floreció una escena musical boyante en un contexto de prosperidad y expectativas de progreso. Por su éxito y creciente popularidad, la escena de música negra en East Austin se convirtió en un lugar de encuentro intercultural pionero e innovador, transformado y transformador por la creciente asistencia e interés por el blues entre la juventud blanca. Frente a las costumbres y creencias dominantes de la generación de sus padres, diversos grupos de jóvenes universitarios blancos desarrollaron identidades alternativas a través del desplazamiento al barrio negro y el establecimiento de relaciones asociativas, musicales, afectivas y económicas con gente con la que estaban inicialmente abocados a no interactuar, en un ámbito de socialización intenso e íntimo como el de la experiencia musical. Así, la música y la interacción social en torno a la interpretación en vivo aparecen como un ámbito de encuentro y diálogo capaz de subvertir normas sociales restrictivas y de transformar la opinión pública.

Con la emergencia del movimiento afroamericano por los derechos civiles, la cultura *mainstream* es transformada a medida que las representaciones, los textos y discursos sobre el blues y la cultura afroamericana logran una mayor presencia en la esfera pública. Sin embargo, la supuesta victoria representada por la legislación que culmina el movimiento en su versión canónica (1954-1968) coincide con el inicio de una pronunciada y duradera crisis, marcada por el empobrecimiento y la *guetificación* de East Austin. Una de las cuestiones más destacadas sobre el paso de la segregación a la llamada “integración racial” en Austin se encuentra en el

anhelo de experiencias musicales y socioculturales vividas durante *Jim Crow*; en la añoranza de una comunidad más cohesionada y unida internamente, donde coexistían afroamericanos de diferentes clases y profesiones, donde había una mayor sensación de dirección colectiva. Sorprendente en primera instancia, este discurso reflexivo y crítico sobre la historia afroamericana y el periodo de transición entre los años 1960 y 1970 (cuyas tendencias continuarían en las siguientes décadas) se comprende en relación a la deriva del barrio.

La ambigua sensación de victoria sentida entre los afroamericanos tras las movilizaciones políticas y el fin de la segregación legal es acompañada por el éxodo urbano de las clases más altas (*black flight*). Esa situación, junto a la extensión del blues a otras partes de la ciudad y la consecuente disminución del interés "blanco" en East Austin, conduce a la falta de inversión en el barrio y a su degradación, agudizada por procesos macro como la crisis del petróleo y la epidemia del crack. Desde los años 2000 y con creciente incidencia, la revalorización y paradójica gentrificación de East Austin ha provocado el desplazamiento forzoso de los habitantes de menos recursos económicos (la mayoría afroamericanos o latinos, muchos de ellos residentes de larga duración), que obligados por la presión económica "dejan" paso a una población generalmente más joven, acomodada y blanca que acude al barrio bohemio. Así, aunque su modo de proceder es distinto al de la segregación, se reproducen ciertos patrones hegemónicamente dominantes en las relaciones de desigualdad y poder entre los diversos grupos étnicos o "raciales".

Los discursos de los músicos y ciudadanos entrevistados sobre la era de *Jim Crow* mostraron generalmente una actitud distanciada y relajada sobre lo vivido, y expusieron el absurdo sinsentido de la segregación mediante ejemplos sociales y musicales de subversión cotidiana (beber de las fuentes sin distinción "racial"; interpretar música en la zona de la ciudad que no te "corresponde"; recibir a músicos y aficionados blancos en casa o en clubs negros, etc.). No obstante, aunque gran parte del dolor, la frustración y la rabia haya sido aparcada o relativizada para seguir adelante, todavía quedan heridas abiertas, que vuelven a sangrar cíclicamente con episodios y procesos de violencia, injusticia y falta de reconocimiento. Por ejemplo, persiste la problemática tradicional en torno a la idea de la apropiación blanca del blues y la música afroamericana en tanto usurpación de poder e incluso "colonización" cultural del subalterno. Sobre ella cabe aclarar que la clave para comprender los discursos o posicionamientos críticos no está tanto, o solamente, en la dimensión individual que a menudo puebla estos debates en la práctica, sino sobre todo en cuestiones colectivas e históricas vinculadas a la difusión y explotación de la música afroamericana en la cultura de masas.

Las posturas más críticas no están necesaria ni mayoritariamente vinculadas a un rechazo al interés de los blancos por el blues, ni a la voluntad de excluirlos, ni a la idea –en ocasiones explicitada– de que la comunidad de origen esté desarrollando una especie de "racismo" invertido. Valga recordar el ejemplo del pianista Dr. James Polk, conocido por su dilatada y reconocida experiencia. Tuvo una de las primeras bandas integradas en Austin y proporcionó oportunidades musicales y conocimientos a jóvenes músicos blancos (además de a negros). No obstante, es uno de los músicos afroamericanos más críticos con el reconocimiento desigual para blancos y negros en el ámbito de expresiones artísticas como el blues y el jazz, originalmente desarrolladas en la comunidad afroamericana: "Están tocando música negra, tío, eso es lo que tocan. Están tocando algo que han oído tocar a un negro. Pero les empujan hacia arriba, ya sabes. (…) Sí, sientes cierta indignación y dolor… [Es] algo que tú has dado a los demás y ellos se llevan toda la atención" (Polk en McMillan y Carter, 1991). Apreciamos una

doble crítica: a la menor promoción y reconocimiento del negro, y a la mayor promoción y reconocimiento del blanco en la esfera pública, el sistema de medios y la industria musical tradicional. En última instancia, nos encontramos con la idea de que el público masivo (frecuentemente identificado como "blanco"), la industria y los medios prefieren premiar al músico blanco, que "domina" una expresión musical que le es inicialmente ajena, que al músico negro que reinterpreta y comparte una expresión musical propia de su cultura (y al que a menudo se le presupone un talento innato superior).

Para desbloquear el enconamiento dicotómico que tiende a marcar la discusión sobre apropiación y diálogo intercultural, hemos propuesto la distinción teórica entre "apropiación desde abajo" y "apropiación desde arriba" (6.2.4.). Emparentada con el prestigio de lo de abajo, idea formulada por Stuart Hall y popularizada por Lipsitz (2001), estos conceptos buscan resaltar la importancia de valorar la diversidad de sujetos que participan en el diálogo intercultural, así como el tipo de relación establecida y sus implicaciones en la representación ofrecida sobre la música y la cultura afroamericana (burlesca, respetuosa, etc.). Más que a una posición social preestablecida o fija en la escala social, los conceptos están asociados a una disposición y a un tipo de acciones y actitudes mantenidas. Mientras que las relaciones de respeto, admiración y colaboración entre diferentes caracterizan a la apropiación desde abajo, el conflicto entre "lo negro" y "lo blanco" se manifiesta con claridad tanto en la apropiación desde arriba como en los límites y el paso de una situación a otra. El ejemplo del grupo de rock y blues-rock británico Led Zeppelin ilustra esta última idea: imitaron y se inspiraron creativamente en músicos de blues afroamericanos, situándose simbólicamente en un lugar de reverencia respecto a la tradición afroamericana (apropiación desde abajo), y sin embargo publicaron varias canciones sin acreditar la autoría original de compositores afroamericanos. Esas prácticas y su enorme éxito global, representativo del "rock de estadio", les ubicaron en una posición de apropiación desde arriba.

Como hemos visto a través de múltiples ejemplos (y como sabemos por la etnografía y los discursos mediáticos), la incidencia social de la "raza" sigue afectando y condicionando las vidas de los afroamericanos. Así se entiende mejor que los músicos afroamericanos observados en la escena austinita participen en el debate en torno a la brutalidad policial y el derecho a protestar democráticamente contra esos abusos y asesinatos. Tienden a entender que esos hechos son representativos de su historia como minoría étnica y que su historia colectiva es también la historia de la gente del blues –en el sentido expuesto por Baraka (2002). Su mirada respecto a generaciones más jóvenes está íntimamente marcada por un vínculo comunitario e incluso familiar (en un sentido metafórico, a menudo explicitado), representativo de la identidad colectiva y las relaciones intragrupales en la comunidad afroamericana. En la escena de blues madrileña también encontramos a músicos y participantes comprometidos que están activos políticamente y que participan en manifestaciones reivindicativas en torno a los derechos sociales y políticos de la ciudadanía. Sin embargo, el imaginario dominante que los blancos de las escenas estudiadas tienden a construir sobre el blues y la cultura afroamericana establece límites más claros y rígidos entre los músicos negros representativos de la tradición del género y el conjunto de ciudadanos afroamericanos (especialmente de las generaciones más jóvenes).

Pese a confirmar que los participantes de la escena madrileña dan menos importancia a la "raza" que sus homólogos en Austin, no debemos olvidar que la "raza" y la diferencia "racial" han tenido una importancia fundamental en la recepción histórica de la música afroamericana en Madrid, España y Europa. Los discursos de los músicos, aficionados y críticos

citados exponen los procesos de diálogo intercultural desarrollados en torno al blues y la cultura afroamericana, evidenciando tanto el desarrollo de identidades alternativas –cuyas representaciones y acciones colectivas han contribuido a relaciones más igualitarias– como la relación de la "raza" con la construcción de la autenticidad. Pese a que ciertos músicos blancos rehúyen la importancia de la "raza" en sus trayectorias y/o en el debate sobre el blues, la construcción de autenticidad variablemente "purista" que predomina, los repertorios y modos de interpretación, los relatos sobre experiencias vividas en la escena y la producción de carteles e imágenes corporativas con representaciones de negritud exponen la importancia de la identidad afroamericana y de la diferencia "racial" en la reproducción de las escenas. Nos obligan a reflexionar sobre la política de la representación y nos invitan a situarnos en el lugar del otro para entender los significados y las implicaciones de las distintas imágenes y usos de la negritud desde sus experiencias y sistemas de sentido.

Los textos periodísticos y biográficos citados de principios y mediados de siglo XX resultan especialmente llamativos por la intensidad emocional que buscan transmitir y por las reiteradas alusiones implícitas y explícitas a la cuestión "racial", referida abiertamente en un tono apasionado y solemne, poco flexible y frecuentemente esencialista. Este tono puede resultar chocante para la sensibilidad actual y, sin embargo, perviven muchos de los lugares comunes del discurso "racial", como comprobamos a través de los testimonios de las entrevistas etnográficas y de textos periodísticos y promocionales mucho más recientes. Generalmente, la negritud es signo de autenticidad, de manera que el contacto dialógico de un músico blanco con la negritud tradicional del blues y el jazz, así como la percepción de que su interpretación es representativa de la negritud musical, otorga reconocimiento y autenticidad al intérprete. En ciertas ocasiones, la experiencia o el capital intercultural acumulado en relación a artistas de referencia se presenta como un aval, una prueba, o un índice simbólico de la calidad del músico blanco –que se distingue así de otros músicos tanto blancos como negros. Además, las valoraciones sobre la interpretación de Paul Oscher (escena de blues en Austin) y Edu Manazas (escena madrileña) muestran claramente la atribución de negritud musical a músicos blancos.

Algunos de los participantes más negrófilos tienden a desarrollar miradas románticas, idealizadas y nostálgicas, que pueden desembocar en una construcción de sentido "purista" en ocasiones exacerbada y contradictoria sobre el blues y la cultura afroamericana. Así, vemos ejemplos de cómo este grupo minoritario pero con gran poder simbólico trata de defender y/o imponer su visión musical e ideológica sobre el blues, el jazz y la cultura afroamericana, siendo incluso paradójicamente más restrictivo que los propios artistas afroamericanos (representantes de la tradición en primera instancia). Los críticos que se erigen en exigentes garantes de las fronteras, de lo que debe o no debe interpretarse, desarrollan actividades de producción y promoción valiosas, pero terminan entrando en contradicción con el desarrollo de un mayor eclecticismo en la comunidad afroamericana y pueden llegar a constreñir la libertad expresiva de distintos artistas, así como la presencia de ciertos subgéneros o ritmos que se encuentran en la tradición del blues pero que no se ajustan a su ideal de autenticidad y "pureza".

El ennegrecimiento cultural en EE.UU. y Europa se ha consolidado en términos globales a través de la cultura de masas, pero la expansión global de las músicas afroamericanas y "negras" ha coincidido con el más reciente auge de los discursos ciegos al color. Alegando no "ver" ni considerar la diferencia "racial", éstos tienden a restar importancia a la "raza" en tanto significante de identidad, diferencia y memoria cultural. Opuesta al énfasis en la diferencia propio de la negrofobia y la negrofilia, la perspectiva ciega al color opta por negar

discursivamente la importancia de la "raza", habitualmente desde una posición privilegiada. Así, en el ámbito del blues tiende a infravalorar la importancia del legado histórico afroamericano o, más precisamente, la relevancia de ese legado en el mundo actual, multicultural y supuestamente igualitario. Al hacerlo, la elección y apropiación del blues tiende a desvincularse del interés o la preocupación por la población afroamericana (responsable de crear la música escogida para la construcción identitaria). Incomprensible para muchos afroamericanos, ese gesto de variable distanciamiento sociocultural en la apropiación musical contribuye a las tensiones y conflictos interculturales entre blancos y negros –cuya réplica tiende a la reafirmación propia, el afán de divulgación y el esencialismo estratégico.

La hipótesis formulada en torno a la asociación entre hibridación y composición musical también se ha confirmado a lo largo de la investigación, si bien debe ser contextualizada. Por una parte, constatamos que la interpretación y personalización del repertorio común es fundamental y cuantitativamente superior a la composición en las trayectorias de los músicos de blues observados en Austin. Desde una perspectiva histórica, su primacía sobre la composición es evidente en las trayectorias de diversos músicos de las distintas sub-escenas, pero existe aun así una amplia muestra de composiciones originales asociadas a la escena de blues, que permitirían nuevos análisis. El grado de apropiación de los relatos de la tradición y de la personalización de la interpretación resulta especialmente destacable en la cultura afroamericana. En la escena austinita se evidencian a través de distintos elementos performativos como la intensidad y la convicción del canto, la presencia física y las variaciones estilísticas y dinámicas. También confirmamos que el desarrollo del "blues en castellano" en la escena de madrileña (así como en la española) ha supuesto una apertura reivindicativa hacia la composición propia, significativa en términos artísticos e identitarios, representativa de una hibridación que parte del diálogo con el otro para finalmente traducir y resignificar el género en su propio contexto. Valga recordar una de las afirmaciones de Cornel West (2012) sobre la creatividad asociada al blues en su cultura de origen: "¿Qué encontramos en el centro del blues? ¡La búsqueda de tu voz [propia]! Si solamente vas a ser un eco, entonces no puedes cantar el blues. Más te vale encontrar tu voz, lo que significa reconocer tus heridas y cicatrices".

No obstante, no podemos olvidar que, aunque hayamos centrado el análisis del discurso musical del blues en cinco canciones en castellano, en la reproducción cotidiana de la escena madrileña prevalece la interpretación del blues en inglés, mayoritaria y cada vez más naturalizada, incluso en la escasa composición propia de músicos jóvenes. Frente a la identidad tradicional castiza, el blues en inglés de músicos españoles mantiene su hegemonía, e incluso se intensifica frente a la comunicación musical en castellano. Aparece crecientemente vinculada a una identidad más joven y cosmopolita, que conoce mejor el inglés y que lo adopta y cultiva en tanto lengua del género musical (en contraste con su lengua materna). Por ello, cabe afirmar que en la escena madrileña, como en la austinita, también prevalece la interpretación del repertorio común de la tradición –que a menudo da la impresión de ser inagotable– frente a la composición propia en cualquier lengua. Una diferencia importante dentro de esta similitud radica en que el conocimiento de los relatos de las canciones –de sus personajes, coloquialismos y dobles sentidos–, así como el vínculo entre la historia y el intérprete, tiende a ser más alto y fuerte en la tradición afroamericana por tratarse de su lenguaje y cultura que en su apropiación blanca. Pero, como en otros casos, estas necesarias generalizaciones esconden cambios generacionales, asimetrías, contradicciones y sorpresas.

El análisis realizado sobre el discurso musical del blues en relación a los conceptos de composición, hibridación y traducción cultural nos ha llevado a proponer dos clasificaciones de los relatos seleccionados. La primera es temática y ha servido para acotar y organizar el corpus del análisis de las canciones según las categorías de: 1) hogar e identidad; 2) viaje; 3) blues; y 4) política. La segunda clasificación es narrativa y ha sido planteada como uno de los resultados del análisis de las canciones escogidas. Los relatos musicales son predominantemente de acción o de declaración. Los de acción pueden definirse por el anuncio de la acción a realizar o sufrir, o por el énfasis en el camino recorrido y en una acción que sigue en curso. Los de declaración pueden ser (al menos) de celebración, reconocimiento o reivindicación. Estas clasificaciones nos permiten analizar, comparar y comprender mejor nuestro objeto de estudio y su planteamiento puede resultar útil para indagar en la dimensión temática y narrativa de otras canciones y géneros musicales. En el análisis de las 10 canciones seleccionadas hemos identificado tres estrategias enunciativas principales que entendemos como representativas del blues: 1) el predominio del narrador protagonista y de la primera persona del singular, que puede combinarse con la primera persona del plural –sobre todo en las canciones políticas; 2) la habitual aproximación estratégica a la cultura, memoria y experiencia del destinatario, que propone un vínculo íntimo en la comunicación musical; y 3) el planteamiento de finales abiertos y provisionales, que rehúyen la clausura y mantienen la tensión, a menudo aferrándose a la idea de un mañana mejor.

El discurso musical del blues permite reconocer distintas dimensiones de los procesos de hibridación; principalmente la hibridación estilística pero también la identitaria, pues éstas se cruzan e interpenetran irremediablemente. Entendemos la hibridación estilística tanto en el sentido de diálogo, e incluso “fusión”, entre distintos géneros o subgéneros musicales, como en relación a la imitación, recreación y transformación de ciertas voces de la tradición –cuya recuperación, combinación y reinterpretación resulta fundamental y potencialmente distintiva para el estilo de un músico o grupo. Como señala Bajtin (1989: 94), “un enunciado vivo, aparecido conscientemente en un momento histórico determinado, en un medio social determinado, no puede dejar de tocar miles de hilos dialógicos vivos”, de manera que las voces musicales individuales y sus formas de expresión se construyen fundamentalmente a partir de las palabras y los recursos semióticos de otros sujetos. En cambio, la hibridación identitaria hace alusión a la construcción de una identidad culturalmente híbrida, desarrollada a través del diálogo con el otro y con la propia cultura –apropiada y conceptualizada de diversas maneras. La hibridación identitaria está íntimamente relacionada con el diálogo intercultural que recorre la investigación y se encuentra también en la hibridación entre las convenciones globales del blues y los signos de identidad local que pueblan las canciones. El más evidente es el uso del blues en castellano, cuyo desarrollo expone “un momento de cruce de tradiciones y de creación de algo nuevo, de aceptación de lo extraño en el seno de lo propio [y] de distorsión de lo propio y lo ajeno en una producción, extraña quizá a ambas” (Peñamarín, 2000: 45), que busca creativamente un espacio para (re)construir su música y su identidad.

En el análisis del discurso musical realizado destaca con claridad el vínculo del blues con la experiencia cotidiana y la identidad, así como con cuestiones y conceptos básicos para la existencia como el hogar, el viaje, el blues y la política. Las comparaciones planteadas revelan la complejidad temática y narrativa del blues; su capacidad para albergar contradicciones entre los relatos musicales y las opiniones de sus autores (como en el caso de Miss Lavelle y su hipotético regreso a Mississippi), construcciones de sentido opuestas en torno a un mismo tema

(el viaje como libertad o el viaje como imposición), y reflexiones en torno al blues y la política vinculadas a su consideración como música y estado de ánimo, a la "raza" y la crisis, a la historia y al día a día. En las canciones políticas analizadas también encontramos contrastes originales y enriquecedores: el énfasis en la historia de lucha colectiva de los afroamericanos frente a sus tradicionales antagonistas blancos ("History") se combina con la crítica a la discriminación intragrupal por parte de un narrador negro que se erige como autoridad popular ("Negro Down"); y la apelación a una identidad colectiva comprometida con la lucha social ("Asalto tras asalto") es acompañada por un relato sobre el desamparo del desahuciado ("El blues de la crisis"). En esa contestación y confrontación del sentido; en la amplitud y variabilidad de sus situaciones y en su frecuentemente inescapable ambivalencia, reside gran parte del atractivo épico y misterioso de la tradición musical y sociocultural del blues.

De este modo, el discurso musical del blues aparece como una construcción compleja y contradictoria, atravesada por múltiples sub-tradiciones, puntos de vista y modos de hacer, donde lo interesante no es tanto distinguir rígidamente entre realidad y ficción, sino comprender y problematizar su interrelación y, con ello, la maleabilidad y transformación, siquiera provisional, de la identidad y la experiencia vivida a través de la música y la canción. Efectivamente, el análisis de las canciones de blues problematiza la contraposición de las categorías de biografía y ficción, pues el universo de sus canciones no es ficcional pero tampoco plenamente autobiográfico. Vinculados a las vidas de mucha gente, los relatos surgen de un espacio intermedio y se caracterizan por la conjugación creativa, por las estrategias empleadas, por su grabación discográfica y su interpretación expresiva y comunicativa respecto al público. Frecuentemente, el músico de blues tradicional cumple el papel de trovador, reportero, mensajero y conocedor experto de su comunidad o del mundo; el del artista que, desde los márgenes, se erige en voz musical autorizada para ofrecer *su* relato y *su* verdad; su forma de ver y estar en el mundo, y también una propuesta sobre cómo relacionarnos (raras veces explícita). Así, el blues se entiende también como una disposición, un estado de ánimo y, a menudo, una forma de mirar y entender la cultura a partir de la música y de la memoria-experiencia.

Además de haber abordado los objetivos más específicos vinculados a los conceptos de referencia, esperamos haber demostrado la relevancia de la música como objeto de estudio comunicativo, artístico y sociocultural de una gran riqueza informativa. La música impregna lo social y lo cultural. Su naturalizada presencia sonora y audiovisual tiene una dimensión transmediática, y acudir a ella desde la interpretación en vivo y la construcción de escenas especializadas en el contexto urbano nos permite desplegar una mirada compleja, atenta a distintas cuestiones, procesos y disciplinas. Recurrimos, finalmente, a las sugerentes palabras del líder del movimiento por los derechos civiles afroamericanos Martin Luther King Jr. (1964): "En la lucha particular del negro en EE.UU. hay algo similar a la lucha universal del hombre moderno. Todo el mundo tiene el blues. Todo el mundo busca sentido. Todo el mundo necesita amar y ser amado. Todo el mundo necesita aplaudir y ser feliz. Todo el mundo necesita fe". Esta idea de vínculo existencial y expresivo entre personas de distintos orígenes geográficos, socioculturales y "raciales" está en la base de la popularización global del blues. Así, el poeta Antonio Gamoneda (2007) habló de "blues castellano" porque comprendía su propia situación –la de los españoles durante el Franquismo– a través del diálogo intercultural con la comunidad afroamericana, cuya música le inspiraba para desarrollar su expresión poética. Este nexo, siempre marcado por la articulación de contexto y música, se encuentra en la prolongada reproducción colectiva y cotidiana de las escenas de blues en Austin y Madrid, cuyos

participantes comprometidos incorporan el blues a sus vidas, a sus identidades, a sus actuaciones, a sus ciudades, a sus escenas.

8.3. CONCLUSIONS

8.3.1. The blues and its music scenes in Austin and Madrid

By combining a macro perspective about the globalization of blues and a micro approach to the appropriation, dialogue and hybridization processes in the Austin and Madrid blues scenes, this work provides a detailed, in-depth exploration of one the most fundamental musical and cultural traditions of the 20th and 21st centuries. The ethnographic immersion in these geographic and cultural Southern capitals of the USA and Europe has allowed us to reconstruct, represent and analyze music scenes as complex collective constructions, defined and shaped by a multiplicity of actions, flows, forces, spaces and times. Therefore, the synchronic and diachronic double-dimension of both the scenes and the research (fed by a polyphony of voices that resonate in the text) have become clear. To our theoretical conceptualization of music scenes, we add the consideration of the analyzed scenes as worlds of meaning or semiospheres (Lotman, 1996), and as population-attraction centers that are crossed by centripetal and centrifugal forces, which expose their contextual and axiological dynamism (migrations of different temporality; translocal, transnational and transatlantic collaborations; closures and openings of music-grounded interaction places; multiplicity of appropriation modes, etc.).

The discussion about the globalization of blues (4.1.) has problematized storytelling myths about the genre's history, which assume a linear progress from the rural to the urban and, later, to the transatlantic dimension. Instead, it provides an innovative organization that exposes the complex interrelation and interdependence of the rural, urban and transatlantic dimensions of blues through a historical chronology linked to economic and productive models: the agrarian Jim Crow era (1876-1965); the post-World War II industrial society (1945-1975); and the contemporary, "post-industrial" globalized context (1975-present). Throughout this journey, we confirm with multiple examples the role played by the blues as a modernizing cultural force and a cultural matrix of jazz, rock and soul/funk –in addition to being an influence on "world music", hip hop and electronic music. Situated within this framework, the Austin and Madrid blues scenes have required different conceptualizations, which have guided our approach to the field, our observations and the analysis of dialogic processes. We organize these musical and cultural phenomena in three dimensions: three sub-scenes in the Texas capital (East Austin; folk and psychedelic rock; Antone's) and three construction stages in the Spanish capital (origins; crystallization; post-crystallization). They expose the complexity and flexibility of music scenes, as well as their dialogic and modernizing development, and the way in which they contribute to artistic creation, identity construction and urban socialization grounded in live music experience and shared blues culture.

The comparative discussion presented in the chapter "Urban contexts and popular music: the blues scenes in Austin and Madrid" (4.5.) shows the importance of the city as a scenery for action and collective imagination, whose material and symbolic organization conditions artistic production. Drawing on ethnographic observations, musical cartographies and urban sociology ideas, we bring the reader closer to the experience of inhabiting these cities by investigating their urban characteristics, their transformation and gentrification in relation to

the music scene. The blues scenes appear as minority and underground space-time constructions, formed by a multiplicity of actants and actors. The formation of their centers clearly reveals the cooperative interrelation of committed participants, who implicitly and explicitly refer to resistance to powerful economic, political and cultural forces, which are frequently perceived as threats.

Immersed in different general dynamics –of growth in Austin and of crisis in Madrid–, the musicians and committed participants of the studied scenes occupy a similar place and play an analogous underground role, marked by constant activity and mobility, by the "repetition" of performances that contribute to the accumulation of shared experiences, texts and discourses. Characteristically, blues musicians operate in precariousness and uncertainty. They play over a stable fragility, to which they respond with multiple projects, and their mission is marked by an "epic romanticism", which combines the triumphant with the ludic, the comic and the tragic, the personal and the collective. However, participants find comfort in their music scenes, and they conceive certain clubs through metaphors of home and refuge linked to authenticity, vital dedication and group celebration; to recreation and play. This combination of underground marginality and comforting security linked to a minority but consolidated scene contributes decisively to the development of an outsider lifestyle, similar to that of the musicians studied by Becker (1997). However, the observed blues musicians do not confront or distance themselves so much from the audience. On the contrary, they tend to develop associations and collaborations with committed aficionados with whom they share tastes and values, and who may produce concerts, texts and media discourses. That is, they are outsiders who reinforce intragroup cohesion in the scene. Furthermore, we must point out the relevance of the naturalization of transnational online interconnection and intercultural encounters between participants from different scenes, countries and continents.

Despite the strong sense of belonging developed by musicians of the Austin and Madrid blues scenes, there are tensions and conflicts regarding the institutional support of their work and, in general, of live music as an urban, social, cultural and economically enriching expression. In Austin, the "live music capital of the world" label has consolidated; its success is clear and has been assumed, but the involvement of institutions is questioned, and the growing economic difficulties to become a full-time professional musician are affirmed. Thus, there is evidence of the tension generated by the distance between the promotional use of live music in the official representations of the city –which takes advantage of and benefits from its great symbolic and emotional power– and the daily reproduction of the scene within the urbanscape. In Austin we have seen a greater concern about the city's pronounced growth and its economic consequences, capable of displacing the local population, while in Madrid we have noticed a greater presence of discourses about the undervaluing and the pressure exerted upon popular musicians and live music. The relationships between the actants that define the basic structure of music scenes (musicians–places–audiences) are fundamental in their daily construction, and we propose to think about them in relation to their mutual dependence, their associations and emerging conflicts. They all need each other and collaborate, but the multiple interrelation of participants in proximity contexts and face-to-face encounters also generates tensions around economic remuneration, spatial and professional competition, taste, noise, musical and communicative interaction.

Our interest in record production and music industry has revealed the exceptionality of musicians such as Stevie Ray Vaughan and, to a lesser extent, W.C. Clark and Javier Vargas,

who have a relatively large record production linked to well-known record companies within popular music and global blues culture. Generally, musicians of the studied scenes operate outside traditional music industry. With few exceptions, they do not have a manager and, quantitatively, their live music activity is much more relevant than their recordings. To play is to collect, to record is to invest. However, many of them have published works through independent record companies that are linked to the studied scenes because of their genre specialization or partial dedication to blues (Antone's; Dialtone; Cambayá; Gaztelupeko Hotsak; etc.). Moreover, self-production has gained much prominence. It is increasingly widespread and predominant today, especially among young musicians but also among veterans. In the past, producing a record was much more difficult –a fact that limited the possibilities of veteran African-American musicians– but, in return, the album was imbued with higher expectations of success, which were associated with the promotional efforts of a given company. If they were not fulfilled, they generated disappointment and frustration. The expectations associated with recordings have been considerably reduced, and also the potential disappointment, but the album remains fundamental as a sample of musical work and an introduction to the audience and the media. Furthermore, although its sales value is low, the album has a high informative and communicative value as a musical text and an object of experience and memory. Within the studied music scenes, albums contribute to the idea of an Austin blues, or a Texas blues; a Madrid blues or Spanish blues.

The investigated blues scenes generally remain outside the limits of traditional and hegemonic media, although there are relatively exceptional written and audiovisual texts within mainstream media. The emergence of alternative journalism is key in both scenes, as it covers issues and events that are excluded from the agenda, or treated in a superficial or mistaken manner according to regular participants. In Austin there is a strong link between the construction of its urban music scene and the consolidation of an alternative journalism that manages to become professional and become a mainstay in the public sphere. The analyzed newspapers, *The Rag* (1966-1977), *The Sun* (1974-1978) and *The Austin Chronicle* (1981), evidence a journey from the margins of the public sphere to its center, where *the Chronicle* maintains a paradoxical status. It continues to be an alternative to traditional media with a longer tradition, but it enjoys an outstanding presence and mainstream recognition, which is consistent with Austin's alternative reputation as an oasis within the predominant Texan and Southern conservatism. Alternative journalism in Madrid's blues scene is more alternative if possible, as its most prominent protagonists are committed aficionados who, from their position as citizens, develop documentation and journalistic dissemination activities, combining written texts with radio production, audiovisual recording, magazine creation, and the production of concerts, associations and festivals dedicated to blues. The trajectories of Javier Rodríguez, Ramón del Solo, and Eugenio Moirón exemplify the creation of alternative cultural networks associated with the work of imagination (Appadurai, 2001) and with collaborative organization around the genre.

The analysis of alternative journalism in the Austin and Madrid blues scenes allows us to theoretically distinguish two of its main forms or modes of being: professional alternative journalism and citizen alternative journalism. The analyzed alternative journalists of both scenes share their specialization in music and the monitoring of their respective scenes, as well as bibliographic, documentary and ethnographic research practices. But there is a clear difference: the lower degree of blues specialization that defines the Austin examples and, above all, the

professional careers and status of those journalists, distinguishes them from the examples of the Madrid scene. Developed in relation to field work, this distinction contributes to the updating of the discussion about journalism in a context of crisis and great technological and sociocultural change. It is a reminder about the need of conceiving journalism from a multimedia perspective (written, visual, sound and audiovisual texts in a digitalized media environment) and, above all, in relation to transformative cultural initiatives. On the one hand, the distance between urban cultural production and traditional journalistic coverage, as well as between everyday aesthetics within the city and its media representation, becomes evident. On the other hand, the emergence of alternative media that is accumulative, more or less precarious and fleeting becomes clear and increasingly relevant.

8.3.2. Results of the comparative analysis of dialogic processes

The four initial hypotheses have been confirmed throughout the dissertation. Nevertheless, all of them have been nuanced, expanded or reformulated, exposing the limits of *a priori* generalizations and, above all, revealing the complex comparative richness provided by the analysis of our object of study. The first hypothesis –the assumption that the Austin blues scene is more receptive to musical eclecticism and, therefore, less "purist" than Madrid's– has been confirmed through the study of: appropriation forms, relationships with the appropriated tradition, specialization, "purism", and its pragmatic effects in the scene's daily (re)production. One of the keys aspects is that African-Americans –those born in a naturalized context for blues– tend to think about their given individual and collective identity in relation to the blues as a historical cultural legacy linked to their life and "racial" experience. From there on, they tend to develop an open artistic attitude and orientation regarding the dissemination of their music and culture. Being able to represent the blues because of their biography and their cultural, generational and "racial" identity –being sure of *being* the blues–, veteran African-American musicians feel less need to narrow their repertoire according to a specialized and "purist" prism.

On the contrary, blues musicians in Madrid –those born in an initially foreign context regarding the genre's tradition– appropriate blues music from a distance, choosing it among other available and more easily accessible options within mass culture. Unable of being recognized *a priori* as part of the blues, veteran musicians defined their individual-collective identity based on their high level of dedication and genre specialization, investigating unknown references and contributing to a more "purist" and competitive environment in technical and analytical terms. The comparison between the "godfathers of blues" in each scene reveals the maximum contrast between the eclecticism of the austinite musician who is closest to the tradition and the specialization of the more distant Madrid-born musician. However, our interest in multiple case studies reveals significant differences within the studied scenes, where different types of specialized and eclectic appropriations coexist. The identified forms of eclecticism (Eclec.Aus.1; Eclec.Aus.2; Eclec.Mad.1; and Eclec.Mad.2) are linked to generational differences that relate to contextual and artistic matters. In Austin we distinguish between a mode of eclecticism associated with veteran African-American musicians and with blues, gospel, jazz and soul/funk hybridization (Eclec.Aus.1), and another one associated with young African-American musicians and a broader hybridization between blues, gospel, rock, pop, soul/funk, contemporary R&B and hip hop (Eclec.Aus.2). Veteran musicians are closer to the original blues tradition than young people. They experienced the Jim Crow segregation era,

grew up in a more naturalized context for the development of blues, and have a lower formal education. Nevertheless, the remarkable eclecticism of certain veterans questions the accurateness of considering young people more eclectic (for the time being).

In Madrid we do observe a higher degree of eclecticism among certain young musicians, whose performances and appropriation trajectories act as a sign of internal diversity within the scene. Eclecticism has been constructed in a different way; in response and dialogic relationship with the historical reception of blues and African-American music in Spain and Europe. Frequently, this reception reveals authenticity disputes as a result of multiple appropriation, discourses about "purism", and romanticized ideas linked to transcendental and uncontaminated origins. This historical legacy, marked by the simultaneous defense and rejection of African-American music and its modernizing effect during the early and mid-20th century, reaches a turning point during the crystallization of the blues scene (1980-1990), which establishes firm foundations of blues specialization while reclaiming it as an autonomous genre. These foundations are key to understanding the current scene.

In contrast to the standardized and hegemonic use of English, and to performances based on inherited songs from the African-American tradition, blues in Spanish emerges as a form of eclecticism (Eclec.Mad.1) more defined by the inevitable transformations and resignifications generated through linguistic-cultural translation and original songwriting (verbal level) than through musical experimentation –where, nevertheless, we find stylistic hybridizations with folk, ragtime and rock. Its association with a traditional and "*castiza*" Madrid cultural identity contrasts with the younger, cooler and cosmopolitan identity offered by the second form of categorized eclecticism (Eclec.Mad.2). It incorporates to the English-speaking tradition, and tends to appropriate and express more faithfully and convincingly in English than the veteran musicians who played blues *standards* and repertoire. Heirs of the scene's crystallization, sons and symbolic representatives of blues specialization, their appropriation trajectories are grounded in the blues but show a greater stylistic hybridization than their predecessors –whose specialization allowed them to differentiate themselves from the musicians who preceded them.

The aesthetic dynamism and the ways in which the scene's historical development is articulated as a continuous historical conversation –marked by affirmations and artistic responses to scene companions and musicians from other scenes– tends to stimulate a deliberate search for eclecticism in Eclec.Mad.2, and also a lower interest among their representatives in being defined only as blues musicians. A suggestive, moderate and gradual experimentation is articulated through participation in multiple projects with different aesthetic proposals and professional goals, as well as through the use of references or inter-generic quotations, and the growing interest in songwriting and broad expressive interplay. Despite their different artistic proposals, these creative features approach them to the eclectic mode of blues in Spanish (Eclec.Mad.1). The cosmopolitan eclecticism of certain young musicians of the Madrid blues scene (Eclec.Mad.2) must be understood both in musical or artistic terms and in strategic terms oriented towards professionalization, lifestyle consolidation and public recognition. Accordingly, musicians such as Adrián Costa and Quique Gómez (along with the variety of musicians with whom they perform and interact) dedicate time, concerts and projects to explore the frontiers between music scenes, symbolically situating themselves in different places, increasing their public visibility, gaining access to new media without ever abandoning the most

specialized projects that guarantee their affiliation to the minority but stable, active and faithful blues scene in Madrid and Spain.

Therefore, young musicians of the studied scenes, including the representatives of Eclec.Aus.2 and Eclec.Mad.2, are much closer to each other than the veteran musicians of both scenes (specialized and eclectic). This growing proximity helps explain the growing collaboration between young musicians from the Austin and Madrid blues scenes, who develop analogous lifestyles and increasingly globalized and cosmopolitan identities. This leads us to anticipate that transnational collaborations will continue to increase and, with limits, there will be a growing global circulation through cooperatively-built networks around blues culture and live music. These processes intensify and tend to be naturalized, but they are still extraordinary and exceptional compared to the greater presence of local musicians, which are characteristic of the studied blues scenes. Moreover, certain "purist" sectors tend to understand the greater interconnection and transnational collaboration of blues musicians (generally white and young) as a sign of distancing from the African-American tradition.

Combining aspects of anthropology, semiotics and musicology, the discussion about intramusical dialogue addresses the analysis of blues musical language in relation to the genre's historical development and its reinterpretation and extension in the Austin and Madrid blues scenes. Our focus on three key aspects of its syntax –harmonic structures as a context for action; the blues scale as a feature of melody, phrasing and musical voice; and call and response as a mode of dialogic interaction in musical performance– allows us to understand the main rules, logics and possibilities of the blues language, whose system of conventions allows agreement and facilitates musical communication and spontaneous intercultural dialogue. The tentative assertion that blues musicians in Austin and Madrid use a common musical language to communicate, interact and improvise in everyday life (hypothesis 2) has been confirmed through ethnography and experienced through first-person participation in jam sessions of both capitals. The system of blues conventions is shared: it is defined by tradition and serves as a guide in the organization and interaction of musical voices during performances. In the studied scenes, respect for the guidelines and chosen tradition is predominant. However, there are also differences between the ways of appropriating and expressing the musical language of blues, since the system of conventions is updated through different appropriation routes and variable dialogues with musicians and schools. Even the urban characteristics of both cities condition and influence the scenes' style. For example, a higher volume is allowed in Austin venues, especially in 6th Street, and this favors blues-rock performances. However, in the African-American scene there is a greater hybridization between blues, jazz and soul –a cultural pattern that contrasts with the defense of blues as an autonomous genre, typical of the crystallization of Madrid's scene. With the passage of time and the development of young blues musicians, certain jazz references have emerged in Madrid, often acting as a sign of questioning and distinguishing oneself from the repetition of more common inherited patterns.

Grounded in the conventions that regulate agreement, a song is defined by movement and by voice interaction. It constitutes a space-time for creation and play; for improvisation, dynamic and textural variation. Therefore, the inherited language is also transformed, adapted and resignified in relation to the pragmatic circumstances of musical events: subjects, times, spaces, signs and assumptions that contribute to the musical, sociocultural and communicative lived experience. By focusing on events that are particularly rich for the analysis of intramusical dialogue and improvisation, where we witness the recreation and negotiation of the appropriated

language, the study of the jam sessions illustrates the ethnographic immersion in the field of the studied scenes. Thus, the conceptualization of jam sessions as hybrid performance events, marked by an explicit participatory orientation that is combined with hierarchical relationships, allows us to understand and interrogate its mutability and variability as a dynamic daily construction that is improvised and adapted to the circumstances of each place and situation. In addition, it allows us to appreciate the contrasts between what the observed musicians say and what they do. For instance, the discursive emphasis on the expressive containment of blues music as a sign of style and authenticity tends to overshadow the importance and recognition of solos, dynamic intensity and climax moments, which are very relevant in the genre's performances and in the studied scenes.

The analytical discussion about blues musical language provides a categorization of three main forms of call and response interaction that characterize the genre and popular music: 1) the call of an individual voice (usually of the leader) is answered by the collective voice of the group; 2) the call of an instrumental voice within a group is answered by another individual voice of the group; and 3) the call of an individual voice (symbolic representative of the group) is individually and collectively answered by the audience. The analysis of the metaphor of musical interaction as conversation reveals its assumption and particular appreciation by the observed musicians, who use it in three predominant ways: 1) to refer to collective musical performance as conversation; 2) to explain duo call and response patterns as conversation; 3) and to reflect on the development of musical voices of their own, linked to the ability to "talk" through a musical instrument, or to make the instrument "talk". The development of recognizable musical voices that are attributed to certain people and not others constitutes a longed for ideal to pursue, which remains in the horizon of expectations for years and even decades of musical and artistic trajectory.

It is an arduous process, always in dispute, inevitably marked by the hybridization of voices; by dialogism and by the construction of one's own expression and identity through interaction with the other. The idea of developing a personal voice of one's own points towards a maximum degree of musical language appropriation, where the "speaker" who takes it for himself manages to seize it and creatively shape it with his intention and accent (Bajtin, 1989: 110). Only by assimilating aspects from other voices from the tradition –through imitation, contamination, and displacement, through limits and deviations, can one reach the desired, ideal but possible goal of developing a voice that sounds with its own light. When we approach the dialogic interaction between musicians that participate in a musical performance, we deal with a type of dialogism that we call "performative dialogism". On the other hand, we reflect on what we call "stylistic dialogism" when we talk about the multiple dialogues between genres and subgenres that take place in musical performance (for example, the influences of jazz, rock or country in the blues), as well as about the dialogic relationships that are established between the musicians-performers and the musicians and schools whose voices they rediscover, reproduce and transform.

The analysis of intercultural dialogue, along with our ethnographic research, allows us to affirm that participants of the Austin scene tend to attribute a greater importance to the ethnic or "racial" dimension of the blues than those of Madrid, who generally establish dialogues with the genre's blackness from a distance, through multiple texts (musical, audiovisual, written, etc.) and through the occasional visits of African-American musicians. Black blues musicians attribute a great importance to "race" because their lives have been marked by hierarchical

differentiation and “racial” stigmatization (slavery, Jim Crow, Negro district, police brutality, etc.). Initially developed in a segregated African-American community, the blues and its history are linked to the lives and “racial” experience of African-Americans, who comprehend the genre as a fundamental part of their collective identity, memory and cultural fabric as an ethnic minority. It is worth recalling the previous quotation from influential African-American singer James Brown (2007: 53): “Understanding where my music comes from is understanding where I come from, and to do so, it is necessary to understand my culture and the most relevant aspect of that culture: the race”. On the contrary, by linking their individual identity to an African-American genre such as blues –by revealing prestige from below–, whites within blues culture tend to develop alternative identities that allow them to distinguish themselves from the more negative connotations of white identity. Therefore, they tend to feel less interest in “racial” discourse.

The research about blues in East Austin’s African-American community has allowed us to accurately discover the ways in which the lives of blacks in the South have been conditioned by their subordinate position within the framework of Jim Crow segregation, discrimination and “racial” exploitation. Inhabitants by law of the isolated Negro district, African-Americans built a conscious neighborhood with their own institutions, where a buoyant music scene flourished within a context of prosperity and progress expectations. Because of its success and growing popularity, the black music scene in East Austin became a pioneering site for innovative intercultural encounter. It was transformed by the increasing attendance and interest in blues among white youth, whose identities were also being transformed. In contrast with the dominant customs and beliefs of their parents’ generation, several groups of white university students developed alternative identities through their shift towards the black neighborhood and the establishment of musical, affective and economic associative relations with people with whom they were initially doomed not to interact. Thus, music and social interaction around live performance and musical experience appear as a space and environment for intense and intimate encounters and dialogues, capable of subverting restrictive social norms and of transforming public opinion.

In consonance with the emergence of the African-American Civil Rights Movement, mainstream culture was transformed by representations, texts and discourses related to blues and African-American culture, which achieved a greater presence in the public sphere. However, the supposed victory represented by the legislation that culminated the movement in its canonical version (1954-1968) coincides with the beginning of a pronounced and long-lasting crisis, marked by the impoverishment and ghettoization of East Austin. One of the most important aspects of the transition from segregation to the so-called “integration” in Austin is found in the longing for musical and sociocultural experiences lived during Jim Crow; in the longing for a more cohesive and internally unified community, where African Americans of different classes and professions coexisted, where there was a greater sense of collective direction. Initially surprising, this reflective and critical discourse about African-American history and the transition period between the late 1960s and the early 1970s (whose trends would continue in the following decades) needs to be understood in relation to the course of the neighborhood.

The ambiguous sense of victory felt among African-Americans after their political mobilizations and the end of legal segregation was accompanied by an urban exodus of the upper classes (black flight). This situation, together with the extension of blues music to other

parts of town and the consequent reduction of "white" interest in East Austin, led to lack of investment in the neighborhood and to its degradation, exacerbated by macro processes such as the oil crisis and the crack epidemic. Since 2000 and with increasing incidence, the revalorization and paradoxical gentrification of East Austin has caused the forced displacement of low-income inhabitants (mostly African-American or Latino, many of them long-term residents), who are forced to leave through economic pressure while a generally younger and accommodated white population arrives to the bohemian neighborhood. So, although their way of proceeding is different from that of segregation, certain hegemonic or dominant patterns are reproduced in the relations of inequality and power between different ethnic or "racial" groups.

Exposing the absurd nonsense of segregation through social and musical examples of daily subversion (drinking from fountains without distinction; performing music in the "wrong side" of the city; welcoming white musicians and fans at home or at black clubs, etc.), the discourses about the Jim Crow era articulated by the interviewed musicians and citizens generally showed a distant and relaxed attitude about their lived experience. However, although much of the pain, frustration and anger has been put aside or relativized in order to move forward, there are still open wounds, which continue to cyclically bleed due to episodes and processes of violence, injustice and lack of recognition. For example, certain traditional problems persist, like the idea of white appropriation of blues and African-American music as a process of power usurpation and even cultural "colonization" of the subaltern. On this particular topic, it should be clarified that the key to understand these critical discourses against white appropriation is not to be found primarily in the individual dimension that often populates the debates, but rather and above all in collective and historical issues related to mass culture dissemination and exploitation of African-American music.

The most critical positions are neither necessarily nor mostly linked to a rejection towards white interest for the blues; nor to the will to exclude whites from blues culture, nor to the idea –sometimes explicitly posited– that the community of origin is developing a type of "inverted" racism. It is worth remembering the example of pianist Dr. James Polk, well-known for his prolonged and admired musical experience. By leading one of the first integrated bands in Austin, he provided opportunities and knowledge to young white musicians (besides blacks). Yet he remains one of the most critical African-American musicians with regard to unequal recognition for whites and blacks in the field of artistic expressions such as blues and jazz, originally developed in the African-American community: "They're playing black music, man, that's what they're playing. They're playing something that they heard some black cat play. But they get pushed to the top. (…) Yeah, you feel a certain amount of anger, you feel a certain amount of hurt… Something you've given to somebody else and they get all the attention for it" (Polk in McMillan and Carter, 1991). We notice a double criticism: to the lower promotion and recognition of blacks, and to the greater promotion and recognition of whites in the public sphere, the media system and the traditional music industry. Ultimately, his discourse takes us to the idea that mass audiences (often identified as "white"), industry and media prefer to reward white musicians who "dominate" a musical expression that is initially alien to them, than black musicians who extend and share a musical expression that is characteristic of their culture (and to which superior innate talent is often attributed).

In order to unlock the dichotomous opposition that often marks the discussion about appropriation and intercultural dialogue, we have proposed the theoretical distinction between "appropriation from below" and "appropriation from above" (6.2.4.). Related to the idea of

"prestige from below", formulated by Stuart Hall and popularized by Lipsitz (2001), these concepts seek to highlight the importance of acknowledging the diversity of subjects that participate in intercultural dialogues, as well as the type of relationships that are established and their implications in the representation of African-American music and culture (comic, respectful, etc.). Rather than with pre-established or fixed social positions, these concepts are associated with certain dispositions, actions and attitudes. While appropriation from below is characterized by relations of respect, admiration and collaboration between different people, appropriation from above clearly exposes the conflict between "black" and "white", which also emerges in the limits and transition between both modes. The example of the British rock and blues-rock band Led Zeppelin illustrates the latter idea: they imitated and were creatively inspired by African-American blues musicians, and they symbolically placed themselves in a position of reverence regarding the African-American tradition (appropriation from below). However, they published several songs without crediting the original authorship of African-American composers. These practices and their unprecedented global success, representative of "stadium rock", placed them in an appropriation from above position.

As we have seen through multiple examples (and as we know from ethnography and media discourses), the social incidence of "race" continues to affect and condition the lives of African Americans. Therefore, the participation of African-American musicians from the Austin scene in debates about police brutality and the right to democratically protest against abuses and murders appears as reasonable within their social and political framework. They tend to view those events as representative of their history as an ethnic minority, and they understand that their collective history is also the history of blues people –in the sense discussed by Baraka (2002). Their attitudes and ways of seeing younger generations is intimately marked by a communal and even familiar bond that is representative of collective identity and intra-group relationships within the African-American community. In Madrid's blues scene we also find musicians and committed participants who are politically active and participate in demonstrations that reclaim the social and political rights of citizens. However, the dominant imaginary among the observed whites in both scenes tends to establish clearer and more rigid limits between the black musicians that represent the blues tradition and African-American citizens in general (especially younger generations).

In spite of confirming that Madrid's scene participants attach less importance to "race" than their counterparts in Austin, we must not forget that "race" and "racial" difference have had a fundamental relevance in the historical reception of African-American music in Madrid, Spain and Europe. The discourses of the mentioned musicians, aficionados and critics reveal the forms of intercultural dialogue that develop around blues and African-American culture, evidencing the development of alternative identities –whose representations and collective actions have contributed to more egalitarian relations–, and the relation between "race" and authenticity construction. Although certain white musicians avoid "race" discussions in their trajectories and/or in the debates about the blues, the predominantly "purist" construction of authenticity, the repertoires and modes of interpretation, the accounts about lived experiences in the scene, and the production of posters and corporate images with representations of blackness expose the importance of African-American identity and "racial" difference in the reproduction of the scenes. They force us to reflect on the politics of representation, and they invite us to situate ourselves in the place of the other, in order to understand the meanings and implications

of the different images and uses of blackness as seen from their experiences and systems of meaning.

The quoted journalistic and biographical texts from the early and mid-20th century are particularly striking because of the emotional intensity they seek to transmit, and because of the constant references to "race" (implicit and explicit), openly referred to in a passionate and solemn tone, frequently rigid and essentialist. This reasoning may be shocking to the current sensibility. Nevertheless, many of the common places of "racial" discourse survive, as we confirm through the discourse analysis of ethnographic interviews and through recent journalistic and promotional texts. Generally, blackness is seen a sign of authenticity. Therefore, the dialogic relationship between a white musician and the traditional blackness of blues and jazz, as well as the perception that his performance is representative of musical blackness, provides recognition and authenticity to the performer. On certain occasions, the accumulated experience or intercultural capital developed in relation to well-known artists is presented as an endorsement or a symbolic index of the quality of the white musician –who seeks distinction from other musicians, both white and black. Moreover, the appreciation of musical performances by Paul Oscher (Austin blues scene) and Edu Manazas (Madrid blues scene) clearly shows the attribution of musical blackness to white musicians.

Some of the more negrophile participants tend to develop an idealized and nostalgic romantic gaze that can lead to a "purist" construction of meaning, which is sometimes exacerbated and contradictory in relation to blues and African-American culture. Thus, we see examples of how the "purist" group –minority but with great symbolic power– attempts to defend and/or impose its musical and ideological vision about blues, jazz and African-American culture, paradoxically becoming more restrictive than African-American artists themselves (representatives of the tradition in the first place). Critics who set themselves up as demanding guarantors of frontiers, of what should and should not be performed, develop valuable production and promotion activities, but ultimately end up coming into contradiction with the more eclectic development of African-American culture. They can even constrict the expressive freedom of different artists, as well as the presence of certain subgenres or rhythms that belong to the blues tradition but do not fit their authenticity and "purity" ideal.

The processes of cultural blackening in the USA and Europe have been consolidated in global terms through mass culture, but the global expansion of African-American and "black" music has coincided with the recent rise of colorblind discourses. Claiming that they do not "see" or consider "racial" differences, these discourses tend to downplay the importance of "race" as a signifier of identity, difference and cultural memory. Opposed to the emphasis on difference that defines negrophobia and negrophilia, the colorblind perspective chooses to discursively deny the importance of "race", usually from a privileged position. Within the field of blues, colorblind discourses tend to underestimate the importance of the African-American historical legacy or, more precisely, the relevance of that legacy in today's multicultural and supposedly egalitarian world. In doing so, the appropriation of blues tends to be disconnected from the interest or concern for African Americans (responsible for creating the music they choose to develop their identities). Incomprehensible to many African Americans, this gesture of variable socio-cultural distancing in musical appropriation contributes to the tensions and intercultural conflicts between whites and blacks –whose responses tend to self-affirmation, strategic essentialism, and willingness to disseminate their music and culture.

The formulated hypothesis about the study of hybridization and songwriting has also been confirmed throughout the research, although it must be contextualized. On the one hand, we have verified that the performance and personalization of traditional repertoire is essential and quantitatively superior to the creation of original compositions in the trajectories of the observed blues musicians in Austin. From a historical perspective, its primacy over songwriting is evident in the trajectories of different musicians from the identified sub-scenes, but there is still a large sample of original compositions associated with the blues scene, which would allow further analysis. The high appropriation degree of stories from the tradition, as well as the personalization linked to performance, is especially remarkable in African-American culture. In the Austin scene, this is revealed through different performance elements such as singing intensity and conviction, physical presence, stylistic and dynamic variation. We also confirm that the development of "blues in Spanish" in the Madrid scene (as well as in the Spanish one) has led to a groundbreaking opening that reclaims original songwriting in artistic and identity terms. It represents a form of hybridization that grows from the dialogue with the other, and ultimately translates and resignifies the genre in relation to its own context. It is worth remembering one of Cornel West's (2012) statements about the creativity associated with blues in its culture of origin: "What sits at the center of the blues? Finding your voice! If you're just going to be an echo, then you can't sing the blues. You'd better find your voice, which means come to terms with your wounds and scars."

However, although our analysis about the musical discourse of blues focuses on five songs in Spanish, we cannot forget that performances in English prevail in the daily reproduction of Madrid's blues scene, where they constitute a majority option that is increasingly naturalized, even in the uncommon songwriting of young blues musicians. In contrast to traditional "*castiza*" identity, the English-speaking blues of Spanish musicians maintains its linguistic hegemony, and even intensifies it in comparison with musical communication in Spanish. Blues in English is increasingly linked to a younger and more cosmopolitan identity that knows the language better and cultivates it as the music genre's language (as opposed to its mother tongue). Therefore, it may be affirmed that in Madrid's scene, as well as in Austin, the performance of inherited traditional repertoire –which often gives the impression of being endless– prevails over original songwriting in any language. An important difference within this similarity is that the knowledge of blues stories –of their characters, colloquialisms and double meanings–, as well as the links between the story and the performer, tend to be higher and stronger in the African-American tradition than in the white appropriation because it is their own language and culture. Nevertheless, as in other cases, these necessary generalizations may hide generational shifts, asymmetries, contradictions and surprises.

The analysis of blues musical discourse in relation to songwriting, hybridization and cultural translation has led us to propose two classifications of musical stories. The first one is thematic, and it has served to delimit and organize the song analysis according to the categories of: 1) home and identity; 2) travel; 3) blues; and 4) politics. The second classification is narrative, and it has been proposed as one of the results of the song analysis. Musical stories are predominantly driven by action or statement. The action-driven ones are defined by the announcement of the action to be carried out or to be suffered, or by the emphasis on a journey that is still ongoing. Statement-driven musical stories may be (among others) of celebration, acknowledgement or demand. These classifications allow us to analyze, compare and better

understand our object of study, and its approach may be useful to investigate the thematic and narrative dimension of other songs and music genres. In the analysis of the 10 selected songs, we have identified three main narrative strategies that are representative of the blues genre: 1) the predominance of a first person protagonist, and of the first person singular narrative, which may be combined with the first person plural –mostly in political songs; 2) the strategic approach to the culture, memory and experience of the addressees or ideal listeners, which sets an intimate link within musical communication; and 3) the formulation of open and provisional endings, which shun closure and maintain tension, often clinging to the idea of a better tomorrow.

The musical discourse of blues highlights different dimensions of hybridization processes; mainly stylistic hybridization but also identity hybridization, as they are irremediably interrelated. We understand stylistic hybridization both in the sense of dialogue or even "fusion" between different music genres or subgenres, and in relation to the imitation, recreation and transformation of certain voices from the tradition –whose inspiration, combination and reinterpretation is fundamental and potentially distinctive to the style of a musician or group. As Bajtin (1989: 94) points out, "a living utterance, having taken meaning and shape at a particular historical moment in a socially specific environment, cannot fail to brush up against thousands of living dialogic threads." Therefore, individual musical voices and their forms of expression are built primarily through interaction with the words and semiotic resources of other subjects. In contrast, identity hybridization refers to the construction of culturally hybrid identities, developed through dialogue with the other and with one's own culture –appropriated and conceptualized in several ways. Identity hybridization is intimately related to intercultural dialogue –a key process in the whole research–, and it is also found in the hybridization between the global conventions of blues and the signs of local identity that populate songs. The most obvious example is the articulation of blues in Spanish, whose development exposes hybridization as "a moment of crossing traditions and creation of something new, of acceptance of strangeness within oneself, [and] of distortion of one's own self and others' in a production that is perhaps strange to both" (Peñamarín, 2000: 45), and that creatively seeks a space for reconstructing its music and identity.

The analysis of blues musical discourse clearly exposes the bond between blues, daily experience, and identity, as well as with basic aspects and concepts of existence such as home, travel, blues and politics. The comparisons reveal the thematic narrative complexity of blues music, and its capacity to harbor contradictions between musical stories and the opinions of their authors (as in the case of Miss Lavelle and her hypothetical return to Mississippi). They also reveal how blues musical discourse develops through contrasting meaning-making processes around single themes (for instance, travel as a sign of freedom or as an imposition), and how it channels reflections on blues and politics that are linked to its consideration as music and feeling, to "race" and crisis, to history and everyday experience. In the analyzed political songs we also found original and enriching contrasts: the emphasis on the collective struggle of African-Americans against their traditionally white antagonists ("History") is combined with the self-criticism of intra-group discrimination by a black narrator that represents popular authority ("Negro Down"); and the reclamation of a committed collective identity, concerned about social struggle ("Asalto tras asalto"), is accompanied by a story about the abandonment of a character who is being evicted ("El blues de la crisis"). Much of the epic and mysterious appeal of the musical and sociocultural blues tradition lies in that negotiation and confrontation

of meaning; in the broadness and variability of their situations, and in their frequently inescapable ambivalence.

Accordingly, the musical discourse of blues appears as a complex and contradictory construction, formed by multiple sub-traditions, points of view and ways of doing, where the interesting thing to do is not so much to rigidly distinguish between reality and fiction, but to understand and problematize their interrelation, as well as the malleability and transformation (at least provisional) of identity and lived experience through music and song. Indeed, the analysis of blues songs problematizes the opposition between the categories of biography and fiction, since the universe of the songs is not fictional but neither fully autobiographical. Linked to the lives of many people, the stories emerge from an intermediate space. They are defined by creative articulation, by the employed strategies, by their particular recording and their expressive and communicative performance towards audiences. Frequently, traditional blues musicians play the role of a troubadour, a reporter, a messenger, and an expert in his community or in the world; that of the artist who emerges from the margins and develops an authorized musical voice in order to offer *his* story and *his* truth –his way of seeing and being in the world, and also a rarely explicit proposal on how to live among each other. Thus, the blues is also understood as a disposition, a state of mind and, often, a way of looking at and understanding culture that is grounded in music and memory-experience.

Apart from addressing the specific objectives linked to the key research concepts, we hope to have demonstrated the relevance of music as an object of communicative, artistic and sociocultural study marked by its informative richness. Music permeates the social and cultural sphere. Its naturalized sound and audiovisual presence has a transmedia dimension, and the focus on live performances and specialized scenes in urban contexts allows us to display a complex and attentive look at different issues, processes and disciplines. Finally, we draw on the suggestive words of the African-American civil rights leader Martin Luther King Jr. (1964): “In the particular struggle of the Negro in America there is something akin to the universal struggle of modern man. Everybody has the Blues. Everybody longs for meaning. Everybody needs to love and be loved. Everybody needs to clap hands and be happy. Everybody longs for faith.” This idea of an existential and expressive link between people of different geographic, sociocultural and “racial” origins is key to understand the global popularization of blues music. Thus, the poet Antonio Gamoneda (2007) talked about “Castilian blues” because he understood his own situation –that of the Spaniards during Francoism– through an intercultural dialogue with the African-American community, whose music inspired him to develop his poetic expression. This bond, always marked by the articulation of context and music, is found in the prolonged daily reproduction of the Austin and Madrid blues scenes, whose committed participants incorporate blues into their lives, identities, performances, cities, and scenes.

9. BIBLIOGRAFÍA

9.1. Libros y referencias académicas

Abel, Mark (2014): *Groove. An Aesthetic of Measured Time*. Leiden: Brill.

Abrahamson, Mark (2014): *Urban Geography. A Global Introduction.* Cambridge: Cambridge University Press.

Abril, Gonzalo (2003): *Cortar y pegar: la fragmentación visual en los orígenes del texto informativo*. Madrid: Cátedra.

_____. (2007): *Análisis crítico de textos audiovisuales*. Madrid: Síntesis.

Adelt, Ulrich (2010): *Blues Music in the Sixties. A Story in Black and White*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Aguiar, Luis y Waldfogel, Joel (2015): "Streaming Reaches Flood Stage: Does Spotify Stimulate or Depress Music Sales?", *International Journal of Industrial Organization*, Vol.57, marzo, pp.278-307.

Aladro Vico, Eva (2009): *Salvar el Teatro Albéniz. Historia de un blog.* Madrid: Fragua.

_____. (2018): "Los mapas, la vida digital y los mundos que descrubrimos", *Telos*, 16 de enero. http://bit.ly/2sUl4NM [Consulta: 16/01/2018].

Alexander, Michelle (2012): *The New Jim Crow. Mass Incarceration in the Age of Colorblindness*. Nueva York: The New Press.

Alonso, Luis Enrique (2003): *La mirada cualitativa en sociología.* Madrid: Fundamentos.

Alonso Recarte, Claudia (2012): *Mitografía y mitopoeia del jazz y del blues en la cultura estadounidense contemporánea*. Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid.

Alsina, Rodrigo (1999): *Comunicación intercultural.* Anthropos: Barcelona.

Anderson, Chris (2006): *The Long Tail: Why the Future of Business Is Selling Less of More*. Nueva York: Hyperion.

Anderson, Nels (2014 [1923]): *The Hobo. The Sociology of the Homeless Man*. Mansfield Centre: Martino Publishing.

Andreasson, Jasper y Johansson, Thomas (2014): "The Fitness Revolution. Historical Transformation in the Global Gym and Fitness Culture", *Sport Science Review*, Vol.XXIII, N.3-4, pp.91-112.

Ansell, Gwen (2005): *Soweto Blues: Jazz, Popular Music, and Politics in South Africa*. Nueva York: Continuum.

Appadurai, Arjun (2001): *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo: Trilce.

Ardèvol, Elisenda (1998): "Por una antropología de la Mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Vol.LIII, N.2.

Arnold, Kathleen R. (2004): *Homelessness, Citizeship and Identity. The Uncanniness of Late Modernity*. Nueva York: State University Press of New York.

Asad, Talal (1986): "The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology", en Clifford, J. y Marcus, G. (ed.): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, pp.141-164. Berkeley: University of California Press.

Atkinson, Paul (1990): *The Ethnographic Imagination. Textual Constructions of Reality*. Nueva York: Routledge.

Atton, Chris (2002): *Alternative Media.* Londres: SAGE.

_____. (2003): "What is 'Alternative' Journalism?", *Journalism*, Vol.4, N.3, pp.267-272.

Atton, Chris y Hamilton, James F. (2008): *Alternative Journalism.* Londres: SAGE.

Augé, Marc (2000): *Los no lugares. Espacios del anonimato.* Barcelona: Gedisa.

Aznar, Joan (2003): "Blues español", en Herzhaft, G. (ed.): *La Gran Enciclopedia del Blues*, pp. 54-56. Barcelona: Ma Non Troppo.

Bajtin, Mijail (1989): *Teoría y estética de la novela*. Taurus: Madrid.

Baker, Houston (1987): *Blues, Ideology, and Afro-American Literature. A Vernacular Theory*. Chicago: The University of Chicago Press.

Banfield, William (2010): *Cultural Codes. Makings of a Black Music Philosophy. An Interpretive History From Spirituals to Hip Hop.* Lanham: Scarecrow Press Inc.

Baraka, Amiri (LeRoi Jones) (2002 [1963]): *Blues People. Black Music in White America*. Nueva York: Harper Perennial.

_____. (2010 [1968]): *Black Music.* Nueva York: Akashic Books.

Barañano, Ascensión, García, José Luis, Cátedra, María y Devillard, Marie J. (eds.) (2007): *Diccionario de relaciones interculturales. Diversidad y globalización*. Madrid: Editorial Complutense.

Bateson, Gregory (1990 [1936]): *Naven. Un ceremonial Iatmul*. Barcelona: Júcar.

Beck, Ulrich (2008): *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización.* Barcelona: Paidós.

Becker, Howard S. (2008 [1982]): *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.

_____. (1997 [1963]): *Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance.* Nueva York: The Free Press.

Bell, Daniel (2006 [1973]): *El advenimiento de la sociedad post-industrial*. Madrid: Alianza.

Benedict, Ruth (2005 [1946]): *El crisantemo y la espada: Patrones de la cultura japonesa*. Madrid: Alianza.

Benjamin, Walter (2001 [1936]): "El narrador", en Benjamin, W.: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, pp. 111-134. Madrid: Taurus.

Bennett, Andy and Hodkinson, Paul (eds.) (2012): *Ageing and Youth Cultures. Music, Style and Identity*. Londres: Berg.

Bennett, Andy y Peterson, Richard A. (ed.) (2004): *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Benveniste, Émile (1999): *Problemas de lingüística general II*. México D.F.: Siglo Veintiuno.

Berger, Peter L. y Luckmann, Thomas (1991 [1966]): *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Nueva York: Penguin Books.

Beristáin, Helena (1995): *Diccionario de Retórica y Poética*. México D.F.: Editorial Purrúa.

Berliner, Paul F. (1994): *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.

Bernt, Matthias y Holm, Andrej (2013): "Exploring the Substance and Style of Gentrification: Berlin's 'Prenzlberg'", en Bernt, M.; Brittal, G. y Holm, A. (eds.): *The Berlin Reader: A Compendium on Urban Change and Activism*, pp.107-130. Bielefeld: Transcript.

Black, Jr., Charles L. (1979): "My World with Louis Armstrong", *Yale Review*, Vol. LXIX, N.1, otoño. http://moglen.law.columbia.edu/persp/black-armstrong.pdf [Consulta: 28/04/2018].

Black, Louis (2011): "Introduction", en Powell, A. y Freeman, D. (eds.): *The Austin Chronicle Music Anthology*, pp.xv-xxii. Austin: The University of Texas Press.

Boas, Franz (1920): "Methods of Ethnology", *American Anthropologist*, Vol.22, N.4, octubre-diciembre, pp.311-321.

Bourdieu, Pierre (1998 [1979]): *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

Brackett, LaToya (2017): "Kaepernick Flips the Script: Empowering the Silenced Black Athlete", *Fair Play. Revista de Filosofía, Ética y Derecho del Deporte*, Vol.10, pp.4-25.

Branch, Taylor (2013): *The King Years: Historic Moments in the Civil Rights Movement*. Nueva York: Simon and Schuster.

Brown, James (2007): *I feel good. Las memorias de James Brown*. Barcelona: Global Rhythm.

Bruynoghe, Yannick (1955): *Big Bill Blues. William Broonzy's Story as told to Yannick Bruynoghe*. Londres: Cassell & Company Limited.

Burke, Peter (2010): *Hibridismo cultural*. Madrid: Akal.

Burkes Sr., Major Lee (2000): *In the Shadow of Austin*. Austin: Lone Star Publishing.

Busch, Andrew (2015): "Crossing Over: Sustainability, New Urbanism, and Gentrification in Austin, Texas", *Southern Spaces Journal*, 19 de agosto. http://bit.ly/2LBktbl [Consulta: 05/12/2016].

Busch, Andrew; Bendele, Mavin y Martin, Anna (2007): "Ben Wash. Ben's Long Branch Barbecue – Austin, Texas", *Southern Foodways Alliance in association with the American Studies Department at the University of Texas, Austin, and the Central Texas Barbecue Association*, 30 de marzo. http://bit.ly/2LyPtJb [Consulta: 05/10/2016].

Cameron, William B. (1954): "Sociological Notes on the Jam Session", *Social Forces*, Vol.33 N.2, pp.177-182.

Carvalho, José Jorge de (2007): "Hibridación", en Barañano, A., García, J.L., Cátedra, M. y Devillard, M.J. (eds.): *Diccionario de relaciones interculturales. Diversidad y globalización*, pp.175-178. Madrid: Editorial Complutense.

Castañares, Wenceslao (1995): "Géneros realistas en television: Los 'reality shows'", *CIC. Cuadernos Información y Comunicación*, N.1, pp.79-91.

_____. (1997): "La television y sus géneros: ¿una teoría imposible?", *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, N.5, pp.167-181.

Castillo Roldán, Juan Miguel (2012): *Payola. Derecho e Industria Musical.* Santo Domingo: Ediciones Ferilibro.

Cayton, Horace R. y St. Clair Drake (2015 [1945]): *Black Metropolis: A Study of Negro Life in a Northern City*. Chicago: University of Chicago Press.

Charters, Samuel (1959): *The Country Blues*. Nueva York: Da Capo Press.

_____. (1963): *The Poetry of the Blues.* Nueva York: Oak Publications.

Checa-Artasu, Martín Manuel (2011): "Gentrificación y cultura: Algunas reflexiones", *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, Vol.XVI, N.914. http://www.ub.edu/geocrit/b3w-914.htm [Consulta: 11/12/2016].

Clayton, Buck (1995): *Buck Clayton's Jazz World*. Londres: Bloomsbury Publishing.

Clifford James y Marcus, George (eds.) (1966): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnograph*. Berkeley: University of California Press.

Cobo Piñero, María Rocío (2014): *La influencia del blues y el jazz en tres autoras afro-estadounidenses: Toni Morrison, Alice Walker y Gayl Jones*. Tesis doctoral: Universidad de Sevilla.

Cohen, Sara (1991): *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Oxford University Press.

_____. (1993): "Ethnography and popular music studies", *Popular Music*, Vol.12, N.2, pp.123-138.

Cohn, Lawrence (1993): *Nothing But The Blues. The Music and the Musicians*. Nueva York: Abbeville Press

Coll, Julio (1971): *Variaciones sobre el jazz*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

Conner, Thomas y Jones, Steve (2014): "Art to Commerce: The Trajectory of Popular Music Criticism", *IASPM Journal*, Vol.4, N.2, pp.8-23.

Cornis-Pope, Marcel y Neubauer, John (2002): *Towards a History of the Literary Cultures in East-Central Europe: Theoretical Reflections*. Nueva York: American Council of Learned Societies.

Cruces, Francisco (ed.) (2001): *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.

Cucó Giner, Josepa (ed.) (2013): *Metamorfosis urbanas. Ciudades españolas en la dinámica global*. Barcelona: Icaria.

Curtis, Megan E. y Bharucha, Jamshed J. (2010). “The Minor Third Communicates Sadness in Speech, Mirroring Its Use in Music”, *American Psychological Association*, Vol.10, N.3, pp.335-348.

Cushing, Steve (2010): *Blues before Sunrise. The Radio Interviews*. Illinois: University of Illinois.

D’Amico, Leonardo (2015): “La dimensión visual de la práctica instrumental: perspectivas teóricas, metodológicas y experiencias ‘fílmicas’ de investigación”, *TRANS - Revista Transcultural de Música*, N.19.

Davis, Angela (1999): *Blues Legacies and Black Feminism*. Nueva York: Vintage Books.

_____. (2016): *Freedom is a Constant Struggle. Ferguson, Palestine and the Foundations of a Movement*. Chicago: Haymarket Books.

Dayal, Samir (2004): “Blackness as Symptom: Josephine Baker and European Identity”, en Raphael-Hernandez, H. (ed.): *Blackening Europe. The African American Presence.* Nueva York: Routledge.

De Certeau, Michel (2000): *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana.

De la Ossa, Marco Antonio (2014): *Ángel, musa y duende: Federico García Lorca y la música.* Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Del Val, Fernán (2014): “Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

Del Val, Fernán y Fouce, Héctor (2016): “De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis”, *Methaodos. Revista de Ciencias Sociales*, Vol.4, N.1, pp.58-72.

De-Sousa Santos, Boaventura (1991): “Una cartografía simbólica de las representaciones sociales: Prolegómenos a una concepción posmoderna del derecho”, *Nueva Sociedad*, N.116, noviembre-diciembre, pp.18-38.

DeVeaux, Scott (1997): *The Birth of Bebop. A Social and Musical History*. Berkeley: University of California Press.

Díaz de Rada, Ángel (2010): “La lógica de la investigación etnográfica y la mediación computacional de la comunicación. Viejos problemas con un nuevo énfasis”, *Revista Chilena de Antropología Visual*, N.15, agosto.

_____. (2012): *El taller del etnógrafo.* Madrid: UNED.

Domínguez, Salvador (2002): *Bienvenido Mr. Rock... Los Primeros Grupos Hispanos 1957-1975*. Madrid: Fundación Autor-SGAE.

Donell Kohout, Martin (2013): “Duke-Peacock Records”, *Handbook of Texas Online*, 3 de mayo. https://tshaonline.org/handbook/online/articles/ebd01 [Consulta: 09/04/2017].

Downing, John (1984): *Radical Media: The Political Exprience of Alternative Communication.* Boston: South End Press.

Dreyer, Thorne; Embree, Alice; y Croxdale, Richard (eds.) (2016): *Celebrating The Rag. Austin’s Iconic Underground Newspaper*. Austin: The New Journalism Project.

Du Bois, W.E.B. (2012 [1903]). *The Souls of Black Folk*. Nueva York: Signet Classic.

Duncombe Stephen (1997): *Zines and the Politics of Alternative Culture*. Londres: Verso.

Echols, Alice (2000): *Scars of Sweet Paradise. The Life and Times of Janis Joplin*. Nueva York: Henry Holt & Company.

Eco, Umberto (1986), "¿El público perjudica a la televisión?", en de Moragas, M. (ed.): *Sociología de la Cultura de Masas. II. Estructura, funciones y efectos*. Barcelona: Gustavo Gili.

_____. (1994 [1973]): *Signo*. Colombia: Letra e.

Elliott, Richard (2002): "Where I Come From: Place, Race, Memory and Experience in Rap and Country Music. A Comparative Study." Open University: Trabajo de Fin de Máster. http://bit.ly/2GUwUM2 [Consulta: 30 de septiembre de 2014].

Ellison, Ralph (1995 [1945]): "Richard Wright's Blues", en Ellison, R., *Shadow and Act*, pp.77-95. Nueva York: Vintage International.

_____. (1970): "What America Would Be without Blacks", *Time Magazine*, 6 de abril.

Esteban Navarro, Miguel A. (1987): "La categorización política del franquismo. Un análisis de las principales aportaciones historiográficas", *C.I.H. Brocar*, N.13, pp.11-26.

Evans, David (1982): *Big Road Blues: Tradition and Creativity in the Folk Blues*. Berkeley: University of California Press.

_____. (1999): "Demythologizing the Blues, *Annual Meeting of the American Folklore Society*, Memphis, 22 de octubre.

Evans-Pritchard, Edward (1940): *The Nuer: A Description of the Modes of Livelihood and Political Institutions of a Nilotic People*. Oxford: Clarendon Press.

Fanon, Frantz (2008 [1952]): *Black Skin, White Masks*. Nueva York: Grove Press.

Faulkner, Robert R. y Becker, Howard S. (2009): *"Do You Know…?" The Jazz Repertoire in Action*. Chicago: University of Chicago Press.

Fernández McClintock, James W. (2007): "Estereotipos y esencialización", en Barañano, A., García, J.L., Cátedra, M. y Devillard, M. (eds.): *Diccionario de relaciones interculturales. Diversidad y globalización*, pp.119-124. Madrid: Editorial Complutense.

Filinich, María Isabel (1998): *Enunciación*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Finn, John y Lukinbeal, Chris (2009), "Musical Cartographies: Los Ritmos de los Barrios de la Habana", en Johansson, O. y Bell, T. L. (eds.): *Sound, Society and the Geography of Popular Music*. Surrey: Ashgate.

Finnegan, Ruth (1989): *The Hidden Musicians*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fishman, Mark (1980): *Manufacturing the News*. Austin: University of Texas Press.

Florida, Richard (2012): *The Rise of the Creative Class, Revisited*. Nueva York: Basic Books.

Floyd, Samuel (1995): *The Power of Black Music. Interpreting its History From Africa to the United States*. Nueva York: Oxford University Press.

Fonarow, Wendy (2006): *Empire of Dirt: The Aesthetics and Rituals of British Indie Music*. Middletown: Wesleyan University Press.

Fouce, Héctor (2002): *"El futuro ya está aquí". Música pop y cambio cultural en España. Madrid, 1978-1985*. Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid.

_____. (2012): "Entusiastas, enérgicos y conectados en el mundo musical", en García Canclini, N., Cruces, F., Castro Pozo, M.U. (eds.): *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales.* Barcelona: Ariel.

Fox, Aaron A. (2004): *Real Country. Music and Language in Working-Class Culture*. North Carolina: Duke University.

Franco, Jesús (2005): *Memorias del tío Jess.* Madrid: Santillana.

Frank, Thomas (2011): *La conquista de lo cool. El negocio de la cultura y el nacimiento del consumismo moderno*. Barcelona: Alpha Decay.

Franklin, Aaron y Mackay, Jordan (2015): *Franklin Barbecue: A Meat-Smoking Manifesto*. Nueva York: Ten Speed Press.

Frías, María (2004): "Nights of Flamenco and Blues in Spain: From Sorrow Songs to *Soleá* and Back", en Raphael-Hernandez, H. (ed.): *Blackening Europe. The African American Presence*, pp. 141-156. Nueva York: Routledge.

Friedman, Kinky (2005): *The Great Psychedelic Armadillo Picnic a 'Walk' in Austin*. London: Vintage.

Frith, Simon (1978): *The Sociology of Rock*. Londres: Constable.

_____. (1988): *Music for Pleasure. Essays on the Sociology of Pop*. Oxford: Polity Press.

_____. (1998): *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.

Frith, Simon, Straw, Will y Street, John (eds.) (2001): *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fry, Andy (2014): *Paris Blues. African American Music and French Popular Culture, 1920-1960*. Chicago: The University of Chicago Press.

Fusi, Juan P.; García Delgado, José L.; Juliá, Santos; Malefakis, Edward; y Payne, Stanley (2000): *Franquismo. El juicio de la historia.* Madrid: Temas de Hoy. Historia.

Gamoneda, Antonio (2007 [1982]): *Blues Castellano*. Madrid: Bartleby editores.

_____. (2017): "Aniversario de 'Blues castellano' de Antonio Gamoneda. 1966-2016; 1982-2017". Zamora: Museo Etnográfico de Castilla y León. http://bit.ly/2KNR7WK [Consulta: 12/04/2018].

García, Jorge (2012): *Jazz en la BNE. El ruido alegre*. Madrid: Biblioteca Nacional Española.

García, Antonio y Casado, Elena (2008): "La práctica de la observación participante. Sentidos situados y prácticas institucionales en el caso de la violencia de género", en Gordo, A. y Serrano, A. (eds.): *Estrategias y prácticas cualitativas de investigación social*. Madrid: Pearson Prentice Hall.

García Canclini, Néstor (2009): *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México y Colombia: Randon House Mondadori.

García Lorca, Federico (1933): "Teoría y juego del duende", *Federicogarcíalorca.net*, http://bit.ly/2JD5Uqk [Consulta: 10/11/2016].

_____. (1940): *Poeta en Nueva York*. México: Séneca.

García Martínez, José María (1996): *Del frox-trot al jazz flamenco: el jazz en España 1919-1996*. Madrid: Alianza.

García Pérez, Eva (2014): "Gentrificación en Madrid: de la burbuja a la crisis", *Revista de geografía Norte Grande*, N.58. http://bit.ly/2ksGIE5 [Consulta: 11/12/2016].

Garon, Paul (1996 [1975]): *Blues and the Poetic Spirit*. San Francisco: City Lights Books.

Garratt, Sheryl (2005): "Teenage Dreams", en Frith, S. y Goodwin, A. (eds.): *On Record. Rock, Pop, and The Written Word*. Londres: Routledge.

Gatchet, Roger D. (2012): "'I've Got Some Antique in Me': The Discourse of Authenticity and Identity in the African American Blues Community in Austin, Texas", *The Oral History Review*, Vol.39, N.2, pp.207-229.

Geertz, Clifford (2003 [1973]): *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

Genette, Gerard (1989): *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

George, Nelson (2004): *The Death of Rhythm & Blues*. Nueva York: Penguin Books.

Gillet, Charlie (2003): *Historia del rock: el sonido de la ciudad*. Barcelona: Robinbook.

Gilroy, Paul (1999): *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Londres: Verso.

_____. (2004): "Migrancy, Culture, and a New Map of Europe", en Raphael-Hernandez, H. (ed.): *Blackening Europe. The African American Presence*, pp.xi-xxii. Nueva York: Routledge.

Glass, Ruth (1964): *London: Aspects of Change*. Londres: MacGibbon & Kee.

Glenn, Cerise L. y Cunningham, Landra J. (2009): "The Power of Black Magic: The Magical Negro and White Salvation in Film", *Journal of Black Studies*, Vol.40, N.2, pp.135-152.

Goddard, Chris (1979): *Jazz Away From Home*. Nueva York: Paddington Press.

Goffman, Erving (1993 [1959]): *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.

Gold, Raymond L. (1958): "Roles in Sociological Field Observations", *Social Forces*, Vol.36, N.3, marzo, pp.217-223.

Gooding-Williams, Robert (ed.) (1993): *Reading Rodney King. Reading Urban Uprising*. Nueva York: Routledge.

Govenar, Alan (2008): *Texas Blues. The Rise of a Contemporary Sound*. College Station: Texas A&M University Press.

Grazian, David (2003): *Blue Chicago. The Search for Authenticity*. Chicago: University of Chicago Press.

Greimas, Algirdas Julius (1976): *Semántica Estructural*. Madrid: Editorial Gredos.

Greimas, Algirdas Julius y Courtés, Joseph (1990): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos.

Guasch, Oscar (2002): *Observación Participante*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

Guralnick, Peter (2002): *Sweet Soul Music. Rhythm & Blues and the Southern Dream for Freedom*. Edinburgh: Canongate Books Ltd.

Gussow, Adam (2007): *Journeyman's Road. Modern Blues Lives from Faulkner's Mississippi to Post 9/11 New York.*

H., David (1971): "Kerrville Folk Festival", en Dreyer, Thorne; Embree, Alice; y Croxdale, Richard (eds.) (2016): *Celebrating The Rag. Austin's Iconic Underground Newspaper*, pp.164-165. Austin: The New Journalism Project.

Hackett, Robert and Carroll, William (2006): *Remaking Media: The Struggle to Democratize Public Communication*. Nueva York: Routledge.

Hall, Suart (1991): "The local and the Global: Globalization and Ethnicity", en King, Anthony D. (ed.): *Culture Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, pp.19-39. Binghamton: Macmillan-State University of New York.

_____. (1992): "What is 'Black' in Black Popular Culture", en Dent, G. (ed.): *Black Popular Culture*, pp.21-33. Seattle: Bay Press.

Hall, Stuart y Jefferson, Tony (eds.) (1977 [1975]): *Resistance through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. London: Hutchinson & Co.

Hartman, Gary (2008): *The History of Texas Music*. College Station: Texas A&M University Press.

_____. (2014): "Antone, Clifford Jamal", *Handbook of Texas Online*, 8 de mayo. https://tshaonline.org/handbook/online/articles/fan63 [Consulta: 17/04/2018].

Head, James (2010): "Durst, Albert Lavada [Dr. Hepcat]", *Handbook of Texas Online*, 12 de junio. http://www.tshaonline.org/handbook/online/articles/fdu65 [Consulta: 17/04/2018].

Headlam, David (2002): "Appropriations of blues and gospel music in popular music", en Moore, A. (ed.): *The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music*, pp.158-187. Cambridge: Cambridge University Press.

Hebdige, Dick (2007 [1979]): *Subculture. The Meaning of Style*. London: Routledge.

Herzhaft, Gérard (2003): *La Gran Enciclopedia del Blues*, pp.54-56. Barcelona: Ma Non Troppo.

Hine, Christine (2004): *Etnografía virtual*. Barcelona: UOC.

Holt, Fabian (2007): *Genre in Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press.

Holt, Fabian y Wergin, Carsten (eds.) (2013): *Musical Performance in the Changing City*. Nueva York: Routledge.

Hood, Mantle (1971): *The Ethnomusicologist*. Nueva York: McGraw-Hill.

Hudson, Kathleen (2007): *Women in Texas Music. Stories and Songs*. Austin: University of Texas Press.

Hudson, Ray (2006): "Regions and place: music, identity and place", *Progress in Human Geography*, Vol.30, N.5, pp.626-634.

Hughes, Everett C. (1945): "Dilemmas and contradictions of status", *American Journal of Sociology*, L, pp.353-359.

Hughes, Richard B. (2012): "Joplin, Janis Lyn", en Jasinski, L.E. (ed.): *The Handbook of Texas Music*, pp.331-334. Denton: Texas State Historical Association.

Hughey, Matthew W. (2009): "Cinethetic Racism: White Redemption and Black Stereotypes in 'Magical Negro' Films", *Social Problems*, Vol.56, N.3, pp.543-577.

Hurston, Zora Neale (1931): "Hoodoo in America", *The Journal of American Folklore*, Vol.44, N.174, octubre-diciembre, pp.317-417.

_____. (2008 [1935]): *Mules and Men*. Nueva York: Harper Collins.

Hytönen-Ng, Elina (2013): *Experiencing 'Flow' in Jazz Performance*. Surrey: Ashgate.

Iglesias, Iván (2010a): *Improvisando la modernidad. El jazz y la España de Franco, de la Guerra Civil a la Guerra Fría (1936-1968)*. Tesis doctoral: Universidad de Valladolid.

_____. (2010b): "(Re)construyendo la identidad musical española: el jazz y el discurso cultural del franquismo durante la Segunda Guerra Mundial", *Historia Actual*, N.23, pp.119-135.

_____. (2013a): "Swinging Modernity. Jazz and Politics in Franco's Spain (1939-1968)", en Martínez, S. y Fouce, H. (eds.): *Made in Spain. Studies in Popular Music*, pp.101-112. Nueva York: Routledge.

_____. (2013b): "Hechicero de las pasiones del alma: El jazz y la subversión de la biopolítica franquista (1939-1959)", *TRANS - Revista Transcultural de Música*, N.17.

_____. (2017): *La modernidad elusiva. Jazz, baile y política en la Guerra Civil española y el franquismo (1936-1968)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Isolabella, Matías y Rossano, Salvatore (2015): "Filmar la frontera: Algunas reflexiones en torno al uso del medio audiovisual en la investigación etnomusicológica", *TRANS - Revista Transcultural de Música*, N.19. http://bit.ly/2LvWmLb [Consulta: 13/04/2017].

Jackson, Buzzy (2006): *Disfruta de mí si te atreves: Bessie Smith, Billie Holiday, Aretha Franklin, Janis Joplin, Tina Turner y las grandes mujeres que marcaron la historia del blues.* Barcelona: Alba editorial.

Jackson, Jane (2014): *Introducing Language and Intercultural Communication*. Nueva York: Routledge.

Jackson, Travis A. (2002): "Jazz as Musical Practice", en Johnson, B. (ed): *The Cambridge Companion to Jazz*, pp.83-95. Cambridge: Cambridge University Press.

Jacobs, Ronald N. (2000): *Race, Media and the Crisis of Civil Society. From Watts to Rodney King*. Cambridge: Cambridge University Press.

Jameson, Fredric (1993): "On 'Cultural Studies'", *Social Text*, N.34, pp.17-52.

Jasinski, Laurie E. (ed.) (2012): *The Handbook of Texas Music*. Denton: Texas State Historical Association.

Johnson, Stephen (ed.) (2012): *Burnt Cork. Traditions and Legacies of Blackface Minstrelsy*. Amherst: University of Massachusetts Press.

Junker, Buford (1960): *Field Work. An Introduction to the Social Sciences.* Chicago: The University of Chicago Press.

Jauss, Hans R. (1986): *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.

Jurado, Miquel (2005): *Tete. Casi autobiografía.* Madrid: Fundación autor.

Keil, Charles (1991 [1966]): *Urban Blues.* Chicago: University of Chicago Press.

_____. (2001 [1994]): "Las discrepancias participatorias y el poder de la música", en Cruces, F. (ed.): *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología*, pp.261-272. Madrid: Trotta.

_____. (2010): "Defining 'Groove'", *PopScriptum*, N.11 – *The Groove Issue*. Berlin: Humboldt-Universität.

King, Lovalerie (2008): *The Cambridge Introduction to Zora Neale Hurston*. Cambridge: Cambridge University Press.

King, Stephen A. (2011): *I'm Feeling the Blues Right Now: Blues Tourism and the Mississippi Delta*. Jackson: University Press of Mississippi.

Koselleck, Reinhart (1993): *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.

Kristeva, Julia (1969): *Séméiôtiké: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Edition du Seuil.

Kruse, Holly (2010): "Local Identity and Independent Music Scenes, Online and Off", *Popular Music and Society*, Vol.33, N.5, pp.625-639.

Kubik, Gerhard (1999): *Africa and the Blues*. Jackson: University Press of Mississippi.

Lakoff, George y Johnson, Mark (1995): *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.

Larsen, Gretchen (2017): "'It's a man's man's man's world': Music groupies and the othering of women in the world of rock", *Organization*, Vol.24, N.3.

Lashua, Brett, Cohen, Sara, y Schofield, John (2010): "Popular music, mapping, and the characterization of Liverpool", *Popular Music History*, Vol.4, N.2, pp.126-144.

Lauterbach, Preston (2011): *The Chitlin' Circuit and The Road to Rock 'n' Roll*. Nueva York: W.W. Norton.

Lawson, R.A. (2013): *Jim Crow's Counterculture. The Blues and Black Southerners. 1890-1954*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Lenore, Víctor (2015): *Indies, hipsters y gafapastas*. Madrid: Capitán Swing.

Lhamon Jr., W. T. (1998): *Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop*. Cambridge: Harvard University Press.

Linz, Juan J. (2000): *Totalitarian and Authoritarian Regimes.* Londres: Rienner.

_____. (2009): *Sistemas totalitarios y regímenes autoritarios.* Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

Lipsitz, George (2001 [1990]): *Time Passages. Collective Memory and American Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

_____. (2006): *The Possessive Investment in Whiteness. How White People Profit from Identity Politics*. Philadelphia: Temple University Press.

Lomax, Alan (1993): *The Land Where Blues Began*. Nueva York: The New Press.

Lomax, John A. (1910): *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads*. Nueva York: Sturgis and Walton.

_____. (1917): "Self-pity in Negro Folk-Songs", *The Nation*, Vol.105, N.2719, pp.141-145.

Lomax, John A. y Lomax, Alan (1934): *American Ballads and Folk Songs*. Nueva York: The Macmillan Company.

_____. (1936): *Negro Folk Songs as Sung by Lead Belly*. Nueva York: The Macmillan Company.

_____. (1947): *Best Loved American Folk Songs [Folk Song: U.S.A.]*. Nueva York: Grosset & Dunlap.

Long, Joshua (2010): *Weird City: Sense of Place and Creative Resistance in Austin, Texas*. Austin: University of Texas Press.

Longhurst, Brian (1995): *Popular Music and Society*. Cambridge: Polity Press.

López, Miguel (2016): *Imposible vivir así. The Last Waltz.* Madrid: Sílex Ediciones.

López Cano, Rubén (2007): "Música e Intertextualidad", *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica Musical*, N.104, pp.30-36.

_____. (2005): "Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global", *Nassarre. Revista aragonesa de musicología*, N.21/1, pp.59-76.

Lotman, Iuri (1996): *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Valencia: Frónesis Cátedra – Universitat de València.

Lott, Eric (2013): *Love & Theft. Blackface Minstrelsy and the American Working Class.* Oxford: Oxford University Press.

Lozano, Jorge, Peñamarín, Cristina y Abril, Gonzalo (1999): *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.

M'Baye, Babacar (2013): "In Search of Mahalia Jackson and Aminata Fall: A Comparative Study of Senegalese and African American Blues", en M'Baye, B. y Hall, A. (eds.): *Crossing Traditions: American Popular Music in Local and Global Contexts*, pp.101-119. Lanham: Scarecrow Press.

Mahar, William J. (1999): *Behind the Burnt Cork Mask. Early Blackface Minstrelsy and Antebellum American Popular Culture*. Urbana: University of Illinois Press.

McMillian, John (2011): *Smoking Typewriters: The Sixties Underground Press and the Rise of Alternative Media in America.* Nueva York: Oxford University Press.

Manetti, Giovanni (1995): "Los modelos comunicativos y la relación texto-lector en la semiótica interpretativa", en Grandi, R.: *Texto y contexto en los medios de comunicación. Análisis de la información*, pp.63-91. Barcelona: A. Bosch.

Manovich, Lev (2005): *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Malinowski, Bronislaw (1986 [1922]): *Los argonautas del Pacífico occidental I*. Barcelona: Planeta-De Agostini.

Marc, Isabelle (2013): "Submarinos Amarillos: Transcultural objects in Spanish Popular Music during Late Francoism", en Martínez, S. y Fouce, H. (eds.): *Made in Spain. Studies in Popular Music*, pp.115-124. Nueva York: Routledge.

Marcus, George E. (1995): "Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography", *Annual Review of Anthropology*, Vol.24, pp.95-117.

Márquez, Israel V. (2013): *Identidad, comunidad y diáspora en los cibermundos: una etnografía multi-situada.* Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid.

Marsalis, Wynton (2010): *Jazz. Cómo la música puede cambiar tu vida*. Barcelona: Paidós.

Martínez, Silvia and Fouce, Héctor (eds.) (2013): *Made in Spain*. *Studies in Popular Music*. Nueva York: Routledge.

Martín-Barbero, Jesús (2003): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Convenio Andrés Bello: Bogotá.

Massa, Dominic (2014): *New Orleans Radio*. Charleston: Arcadia Publishing.

Mason, Bruce L. (1996): "Moving toward Virtual Ethnography", *American Folklore Society News*, Vol.25, N.2, pp.4-6.

Maxwell, Madeline (1990): "The Authenticity of Ethnographic Research", *Journal of Childhood Communication Disorders*, Vol.13, N.1, pp.1-12.

McKinney, Karyn (2005): *Being White. Stories of Race and Racism.* Nueva York: Routledge.

Mead, Margaret (1993 [1928]): *Adolescencia, Sexo y Cultura en Samoa*. Barcelona: Planeta-Agostini.

Mellard, Jason Dean (2010): "Home with the Armadillo. Public Memory and Performance in the 1970s Austin Music Scene", *Journal of Texas Music History*, N.10, pp.8-21. http://www.txstate.edu/ctmh/publications/journal/vol10.html [Consulta: 17/04/2018].

Méndez, Antonio (2015): "Rock, subalternidad, nación. El caso del rock gitano en la Transición española", *Revista Eu-topías*, Vol.10, pp.67-75.

_____. (2016): *Comunicación musical y cultura popular*. Valencia: Tirant Humanidades.

Méndez, Ricardo (2002): "¿Del industrioso Madrid al Madrid post-industrial? En torno a dos siglos de industrialización urbana", *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, volumen extraordinario, pp.337-347.

Meyers, Jonathan Jay (2007): “Black Music Spaces and Subjectivity Formation: The Legacy of the Chitlin’ Circuit, Juke Joints, and the Preservation of The Victory Grill”. Trabajo de fin de máster: The University of Texas at Austin.

Mezzrow, Mezz y Wolfe, Bernard (1999 [1946]): *Really the Blues*. Edinburgh: Payback Press.

Middleton, Richard (1990): *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.

Molero, Julián (2015): *Batería, guitarra y twist. Pioneros del rock madrileño*. Madrid: La Fonoteca.

Monge, Luigi (2006): “Matchbox Blues”, en Komara, E. (ed.): *Encyclopedia of Blues*, p.660. Nueva York: Routledge.

Monson, Ingrid (1996): *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press.

_____. (2002): “Jazz Improvisation”, en Johnson, B. (ed): *The Cambridge Companion to Jazz*, pp.114-132. Cambridge: Cambridge University Press.

_____. (2007): *Freedom Sounds. Civil Rights Call Out to Jazz and Africa* Oxford: Oxford University Press.

Moon, Dreama G. y Holling, Michelle A. (eds.) (2016): *Race(ing) Intercultural Communication. Racial logics in a colorblind era*. Nueva York: Routledge.

Moore, Allan (ed.) (2002): *The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music.* Cambridge: Cambridge University Press.

Mora, Kiko y Viñuela, Eduardo (eds.) (2013): *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación*. Lleida: Universitat de Lleida.

Moradiellos, Enrique (2000): *La España de Franco (1939-1975). Política y Sociedad*. Madrid: Síntesis.

Mukařovský, Jan (2011): *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales.* Buenos Aires. Cuadernos de Plata.

Murchison, (2010): *Ethnography Essentials. Designing, Conducting, and Presenting your Research*. San Francisco: Jossey-Bass.

Murji, Karim y Solomos, John (eds.) (2015): *Theories of Race and Ethnicity. Contemporary Debates and Perspectives.* Cambridge: Cambridge University Press.

Murray, Albert (1970): *The Omni-Americans. Black Experience & American Culture.* Nueva York: Da Capo Press.

_____. (1976): *Stomping the Blues.* Nueva York: Da Capo Press.

_____. (1995): *The Hero and the Blues*. Nueva York: Vintage Books.

Negus, Keith (1992): *Producing Pop. Culture and Conflict in the Popular Music Industry*. Londres: Edward Arnold.

_____. (1996): Popular Music in Theory. Cambridge: Polity Press.

_____. (2005): *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós.

Nettl, Bruno (1960): "Musical Cartography and the Distribution of Music", *Southwestern Journal of Anthropology*, Vol.16, N.3, pp.338-347.

Nettl, Bruno y Russell, Melinda (eds.) (2004): *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*. Madrid: Akal.

Norkunas, Martha (2016): "Women's Narratives of Racialized and Gendered Space in Austin, Texas", *etnološka tribina* 39, Vol.46, pp.139-156.

Oliver, Paul (1959): *Bessie Smith*. Londres: Cassell.

_____. (1990 [1960]): *Blues fell this morning. Meaning in the blues*. Cambridge: Cambridge University Press.

_____. (1997 [1965]): *Conversation with the Blues*. Cambridge: Cambridge University Press.

_____. (1997 [1969]): *The Story of the Blues*. New England: Northeastern University Press.

_____. (2008): "Foreword", en Govenar, A.: *Texas Blues. The Rise of a Contemporary Sound*, pp.vii-ix. College Station: Texas A&M University Press.

Omi, Michael y Winant, Howard (1994): *Racial Formation in the United States*. Nueva York: Routledge.

Ordoñez, Marcos (2004): *Beberse la vida: Ava Gardner en España*. Madrid: Aguilar.

_____. (2015): *Big Time: la gran vida de Perico Vidal*. Barcelona: Libros del asteroide.

Owens, Tary (1987): "R.T. Williams Biographical Material". Texto inédito, consultado en Dolph Briscoe Center for American History, Tary Owens Papers.

Owens, Tary y Hardwig, Jay (1999): *Every Goodbye Ain't Gone: The Life and Times of the Grey Ghost*. Texto inédito, consultado en Dolph Briscoe Center for American History.

Owens, William (1993): *Tell Me a Story, Sing Me a Song: A Texas Chronicle*. Austin: University of Texas Press.

Palmer, Robert (1982): *Deep Blues: A Musical and Cultural History From the Mississippi Delta to Chicago's South Side to the World*. Nueva York: Penguin.

Panassié, Hugues (1943 [1934]): *The Real Jazz*. Nueva York: Smith & Durrell.

Papo, Alfredo y Fonollosa, José María (1951): *Antología de los Cantos Espirituales Negros.* Barcelona: Cobalto.

Park, Robert E. (1928): "Human Migration and the Marginal Man", *The American Journal of Sociology*, Vol.33, N.6, mayo, pp.881-893.

_____. (1999): *La ciudad y otros ensayos sobre ecología urbana*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

_____. (2014): "Editor's Preface", en Anderson, N.: *The Hobo. The Sociology of the Homeless Man*. Mansfield: Martino.

Patoski, Joe N. y Crawford, Bill (1993): *Stevie Ray Vaughan. Caught in the Crossfire*. Nueva York: Back Bay Books.

Patterson, Tiffany R. (2005): *Zora Neale Hurston and a History of Southern Life*. Philadelphia: Temple University Press.

Pedro, Josep (2012): *El blues en Madrid. Una exploración de la cultura musical en el espacio urbano*. Trabajo de fin de máster: Universidad Complutense de Madrid.

_____. (2014a): "*Crossroads*: Lenguaje y jerarquía de géneros musicales en la representación cinematográfica de la música negra", en Caldevilla, D, (ed.): *Lenguajes y persuasión: Nuevas creaciones narrativas*, pp.347-365. Madrid: ACCI.

_____. (2014b): "Jam Sessions in Madrid's Blues Scene: Musical Experience in Hybrid Performance Models", *IASPM Journal*, Vol.4, N.1, pp.73-86.

_____. (2014c): "'Me gusta como andas': hibridación y traducción cultural en el blues en castellano", *Comunicaciones. IV Congreso Internacional de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, pp.738-748. Bilbao: Universidad del País Vasco.

_____. (2016a): "The Globalization of Blues: Rural, Urban, Transatlantic", en Goss, B., Pedro-Carañana, J. y Gould M.R. (eds.): *Talking Back to Globalization: Performances, Practices and Interventions*, pp.81-103. Nueva York: Peter Lang.

_____. (2016b): "Leadbelly", en Williams, J. y Williams, K. (eds.): *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter*, pp.111-119. Cambridge: Cambridge University Press.

_____. (2016c): "An Intercultural History of Blues in Austin: From the Negro District to the Global Rock Circuit", *Atlantic Studies*, Vol.14, N.1, pp.66-81.

_____. (2016d): "La dimensión política del blues: tradición, traducción y blues en tiempos de crisis", en Ferri, J. (ed.): *Con la música a otra parte… entre la política y la sociedad*, pp.191-218. Granada: Libargo.

_____. (2017a): "'The Purest Essence of Jazz': The Appropriation of Blues in Spain during Franco's Dictatorship", en Johnson, B. (ed.): *Jazz and Totalitarianism*, pp.174-190. Nueva York: Routledge.

Peñalver Vilar, José Mª (2013): "Propuesta y diseño de modelos para la investigación en el jazz", *Musiker*, N.20, pp. 97-114.

Peñamarín, Cristina (1980): "Una aproximación interaccional al análisis del discurso", *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, N.12, pp.141-157.

_____. (1997): "El análisis de textos en una nueva clave. Discursos e imágenes sobre la inmigración en El País", *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, N.3, pp.145-166.

_____. (2000): "Fronteras interculturales en la comunicación", *Revista de Occidente*, N.234, pp.43-59.

_____. (2006): "Malentendido intercultural e intracultural", *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, N.4, pp.141-155.

_____. (2007): "El hogar y el mundo. La imaginación en los discursos informativos y publicitarios", *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, Vol.12, pp.169-184.

_____. (2014): "Esfera pública y construcción del mundo común. El relato dislocado", *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, Vol.19, pp.103-124.

_____. (2015): "Creatività e trasformazione culturale. Il dinamismo dei sistemi di significazione", *VS. Versus. Quaderni di studi semiotici*, N.121, pp.53-69.

Pérez-Agote, Alfonso; Tejerina, Benjamin; y Barañano, Margarita (eds.) (2010): *Barrios multiculturales. Relaciones interétnicas en los barrios de San Francisco (Bilbao) y Embajadores/Lavapiés (Madrid)*. Madrid: Trotta.

Pérez Triviño, José Luis y López Frías, Francisco J. (2017): "El deportista político ¿o politizado? El caso de Colin Kaepernick", *Fair Play. Revista de Filosofía, Ética y Derecho del Deporte*, Vol.10, pp.1-3.

Peterson, Richard y Kern, Roger (1996): "Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore", *American Sociologial Review*, Vol.61, N.5, octubre, pp.900-907.

Philipsen, Gerry (1975): "Speaking 'Like a Man' in Teamsterville: Culture Patterns of Role Enactment in an Urban Neighborhood", *Quarterly Journal of Speech*, Vol.61, febrero, pp.13-22.

Pinheiro, Ricardo Nuno Futre (2011): "The Creative Process in the Context of Jazz Jam Sessions", *Journal of Music and Dance*, Vol.1, N.1, enero, pp.1-5.

Polk O'Meara, Caroline y Tretter, Eliot (2013): "Sounding Austin. Live Music, Race, and the Selling of a City", en Holt, F. y Wergin, C. (eds.): *Musical Performance in the Changing City. Post-Industrial Contexts in Europe and the United States*. Nueva York: Routledge.

Porterfield, Nolan (1996): *Last Cavalier: The Life and Times of John A. Lomax, 1867-1948.* Champaign: University of Illinois Press.

Powell, Austin y Freeman, Doug (eds.) (2011): *The Austin Chronicle Music Anthology*. Austin: The University of Texas Press.

Pujol Baulenas, Jordi (2005): Jazz en Barcelona 1920-1965. Barcelona: Almendra Music.

Propp, Vladimir (1981 [1928]): *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.

Raphael-Hernandez, Heike (ed.) (2004): *Blackening Europe. The African American Presence*. Nueva York: Routledge.

Raoul, Rockin' (1972): "In Your Ear: Showcasing Austin Bands", en Dreyer, T.; Embree, A.; y Croxdale, R. (eds.) (2016): *Celebrating The Rag. Austin's Iconic Underground Newspaper*, pp. 170-172. Austin: The New Journalism Project.

Rauty, Raffaele (ed.) (1998): *Nels Anderson. On Hobos and Homelessness*. Chicago: The University of Chicago Press.

Reig Bravo, Jordi (2011): *La música tradicional valenciana. Una aproximació etnomusicològica*. Valencia: Institut Valencià de la Música.

Richardson, Jerry (1999): "B.B. King. Analysis of the Artist's Evolving Guitar Technique", en Tracy, S. (ed.): *Write Me A Few of Your Lines. A Blues Reader*, pp.282-307. Amherst: University of Massachusetts Press.

Roberts, David D. (2006): *The Totalitarian Experiment in Twentieth-Century Europe: Understanding the Poverty of Great Politics*. Nueva York: Routledge.

Roberts, Les (ed.) (2012): *Mapping Cultures. Place, Practice, Performance*. Basingstoke: Palgrave McMillan.

Robertson, Roland (1994): "Globalisation or glocalisation?", *Journal of International Communication*, Vol.1, N.1, pp.33-52.

Roca, Josep; Arellano, Blanca; y Moix, Monstserrat (2011): "Estructura urbana, policentrismo y sprawl: los ejemplos de Madrid y Barcelona", *Ciudad y Territorio. Estudios Territoriales*, XLIII (168), pp.299-321.

Rodríguez, Clemencia (2001): *Fissures in the Mediascape. An International Study of Citizens' Media*. Cresskill: Hampton Press.

Rodríguez, Israel (2015): *La nueva esfera pública en Puerto Rico: Etnografía del periodismo sobre corrupción en tres diarios nacionales.* Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid.

Romaguera i Ramió, Joaquim (2003): *El jazz y sus espejos II*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Romero Ruiz, María Isabel (2012): "Black States of Desire: Josephine Baker, Identity and the Sexual Black Body", *Revista de Estudios Norteamericanos*, N.16, pp.125-139.

Rorke, Tom y Copeland, Adam (2017): "Athletic Disobedience: Providing a Context for Analysis", *Fair Play. Revista de Filosofía, Ética y Derecho del Deporte*, Vol.10, pp.83-107.

Rothwell, Fred (2006): "United Kingdom and Ireland", en Komara, E. (ed.): *The Blues Encyclopedia*, pp.1019-1022. Nueva York: Routledge.

Salueña, Eduardo G. (2017): *Música para la libertad. Nuevas tecnologías, experimentación y proceso de fusión en el rock progresivo de la España de la Transición: el eje noroeste.* Avilés: Norte Sur Discos.

Sánchez-Biosca, Vicente (1995): *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valencia.

Sánchez Fuarrós, Iñigo (2017): "Mapping out the Sounds of Urban Transformation: The Renewal of Lisbon's Mouraria Quarter", in Guillebaud, C. (ed.): *Toward an Anthropology of Ambient Sound*, pp.153-167. Nueva York: Routledge.

Sartre, Jean-Paul (2008 [1938]): *La Náusea*. Buenos Aires: Losada.

Sassen, Saskia (2005): "The Global City: Introducing a Concept", *Brown Journal of World Affairs*, Vol.XI, N.2.

Schaefer, Alan (ed.) (2015): *Homegrown. Austin Music Posters 1967 to 1982*. Austin: University of Texas Press.

Schatzman, Leonard y Strauss, Anselm (1973): *Field Research. Strategies for a Natural Sociology*. Nueva Jersey: Prentice Hall.

Schutz, Alfred (1971): "Making Music Together: a Study in Social Relationship", en Brodersen, A. (ed.): *Alfred Schutz: Collected Papers II*, pp. 159-178. La Haya: Martinus Nijhoff.

Schwartz, Barry (2009): "Collective Forgetting and The Symbolic Power Of Oneness: The Strange Apotheosis of Rosa Parks", *Social Psychology Quarterly*, Vol.72, N.2, pp.123-142.

Sequera Fernández, Jorge (2013): "Las políticas de gentrificación en la ciudad neoliberal. Nuevas clases medias, producción cultural y gestión del espacio público. El caso de Lavapiés en el centro histórico de Madrid". Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Shank, Barry (1994): *Dissonant Identities: The Rock 'n' Roll Scene in Austin, Texas*. Nueva Inglaterra: Wesleyan University Press.

_____. (2007): "From Rice to Ice: the face of race in rock and pop", en Frith, S., Straw, W. y Street, J. (eds.): *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, pp. 256.271. Cambridge: Cambridge University Press.

Shaw, Arnold (1978): *Honkers and Shouters. The Golden Years of Rhythm & Blues*. Nueva York: Macmillan Publishing Company.

Shaw, Kate (2008): "Gentrification: What It Is, Why It Is, and What can be Done about It", *Geography Compass*, Vol.2, N.5, pp.1697-1728.

Small, Christopher (1998): *Music of the Common Tongue. Survival and Celebration in African American Music*. Nueva Inglaterra: Wesleyan University Press.

Soler García de Oteyza, Guillermo (2012): *Eco i Distorsió. Els conjunts de música moderna a la Barcelona dels seixanta*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

Steiger, Amy (2004): "Tommy Wyatt. Clip 2: Transcript. East Austin Clubs", *African-American Oral Histories, Lift Every Voice. A Toolkit of Texas African American History*. The Project in Interpreting the Texas Past: The University of Texas at Austin.

Stein, Rick (2014): *Sonobeat Records: Pioneering the Austin Sound in the '60s.* Gloucestershire: The History Press.

Steinberg, Jesse R. y Fairweather, Abrol (2012): *Blues Philosophy for Everyone. Thinking Deep About Feeling Low.* Malden: Wiley-Blackwell.

Straw, Will (1991): "Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music", *Cultural Studies*, Vol.5, N.3, pp.361-375.

Sullivan, Ruth K. (2009): "Tary Owens, Texas Folklorist and Musician: A Life Remembered", *Journal of Texas Music History*, Vol.9, N.1, pp.8-35. http://www.txstate.edu/ctmh/publications/journal/vol9.html [Consulta: 17/04/2018].

_____. (2013): "Williams, Roosevelt Thomas [Grey Ghost]", *Handbook of Texas Online*, 6 de mayo. https://www.tshaonline.org/handbook/online/articles/fwibe [Consulta: 19/04/2015].

Szwed, John F. (2000): *Jazz 101. A Complete Guide to Learning and Loving Jazz*. Nueva York: Hyperion.

_____. (2010): *Alan Lomax. The Man Who Recorded the World*. Nueva York: Viking.

Taylor, Yuval y Austen, Jake (2012): *Darkest America: Black Minstrelsy from Slavery to Hip-Hop*. Nueva York: W. W. Norton & Company.

Terzi, Cédric y Bovet, Alain (2005): "La composante narrative des controverses politiques et médiatiques. Pour une analyse praxéologique des actions et des mobilisations collectives", *Réseaux*, N.132, pp.111-132.

Tesler, Michael y Sears, David O. (2010): *Obama's Race: The 2008 Election and the Dream of a Post-Racial America*. Chicago: University of Chicago Press.

Teslow, Tracy (2014): *Constructing Race. The Science of Bodies and Cultures in American Anthropology.* Cambridge: Cambridge University Press.

Texas Monthly Staff (2013): "The 50 Best BBQ Joints …in the World! Franklin Barbecue", *Texas Monthly*, junio. http://bit.ly/2si9ElD [Consulta: 02/12/2016].

Tirro, Frank (2001): *Historia del Jazz Clásico*. Barcelona: Robinbook.

Titon, Jeff T. (1977): *Early Donwhome Blues: A Musical and Cultural Analysis.* Champaign: University of Illinois Press.

Theoharis, Jeanne (2013): *The Rebellious Life of Mrs. Rosa Parks*. Boston: Beacon Press.

Tracy, Steven C. (ed.): (1999). *Write me a few of your lines. A Blues Reader*. Amherst: University of Massachusetts Press.

Trasher, Frederic (1927): *The Gang. A Study of 1,313 Gangs in Chicago*. Chicago: University of Chicago Press.

Tretter, Eliot (2012): "Austin Restricted: Progressivism, Zoning, Private Racial Covenants, and the Making of a Segregated City", *Report Submitted to the Institute for Urban Policy Research Analysis*.

Tsioulakis, Ioannis (2013): "The Quality of Mutuality: Jazz Musicians in the Athenian Popular Music Industry", en Holt, F. y Wergin, C. (eds.): *Musical Performance in the Changing City. Post-industrial Contexts in Europe and the United States*, pp. 200-224. Nueva York: Routledge.

Tuchman, Gaye (1978): *Making News: A Study in the Construction of Reality*. Nueva York: The Free Press.

Turino, Thomas (2008): *Music as Social Life. The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press.

Turley, Alan C. (2000): *Music in the City. A History of Austin Music*. Cedar Park: Duckling Publishing.

_____. (2005): *Urban Culture. Exploring Cities and Cultures*. New Jersey: Pearson Prentice Hall.

Tylor, Edward B. (1971 [1871]): *Cultura primitiva*. Madrid: Ayuso.

Urban, Michael (2004): *Russia Gets the Blues: Music, Culture, and Community in Unsettled Times*. Nueva York: Cornell University Press.

Vallés, Miguel (1999): *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis.

Van Rijn, Guido (1997): *Roosevelt's Blues. African-American Blues and Gospel Songs on FDR.* Jackson: University Press of Mississippi.

_____. (2004): *The Truman and Eisenhower Blues. African-American Blues and Gospel Songs, 1945-1960*. London: Continuum.

_____. (2007): *Kennedy's Blues. African-American Blues on JFK.* Jackson: University Press of Mississippi.

Vázquez Montalbán, Manuel (2000): *Cancionero General del Franquismo 1939-1975*. Barcelona: Crítica.

Velasco, Honorio y Díaz de Rada, Ángel (2006 [1997]): *La lógica de la investigación etnográfica. Un modelo de trabajo para etnógrafos de escuela*. Madrid: Trotta.

Wacquant, Loïc (2004): "Ghetto", en Smelser, N. y Baltes, P. (eds.): *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*. London: Pergamon Press.

Wald, Gayle (2000): *Crossing the Line. Racial Passing in Twentieth Century U.S. Literature and Culture*. Durham: Duke University Press.

Wald, Elijah (2002): *Josh White: Society Blues*. Nueva York: Routledge.

_____. (2012): *The Dozens. A History of Rap's Mama*. Oxford: Oxford University Press.

Wassenich, Red (2007): *Keep Austin Weird. A Guide to the Odd Side of Town*. Atglen: Schiffer Book.

Weber, Max (1966): *The City*. Nueva York: The Free Press.

Weiss, Peter Okie (2012): *'Jive That Anybody Can Dig: Lavada 'Dr. Hepcat' Durst and the Desegregation of Radio in Central Texas, 1948–1963.* Trabajo de fin de master: University of Texas at Austin.

West, Cornel (2001): *Race Matters*. Boston: Beacon Press.

Wheat, John (2010): "Armadillo World Headquarters", *Handbook of Texas Online*, 9 de junio. http://www.tshaonline.org/handbook/online/articles/xda01 [Consulta: 17/04/2018].

Whyte, William F. (1971 [1943]): *La sociedad de las esquinas*. México: Editorial Diana.

Wirth, Louis (1998 [1928]): *The Ghetto*. New Brunswick: Transaction Publishers.

_____. (1938): "Urbanism as a Way of Life", *The American Journal of Sociology*, Vol.XLIV, N.1, julio, pp.1-24.

Wood, Roger (2003): *Down in Houston: Bayou City Blues*. Austin: University of Texas Press.

Wright, Richard (1960): "Foreword by Richard Wright", en Oliver, P. (1990): *Blues Fell This Morning. Meaning in the Blues*, pp.xiii-xvii. Cambridge: Cambridge University Press.

Wynn, Neil (ed.) (2007): *Cross the Water Blues. African American Music in Europe*. Jackson: University Press of Mississippi.

Zafra, Remedios (2004): *Habitar en (punto)net: estudios sobre mujer, educación e internet*. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba.

Zukin, Sharon (1987): "Gentrification: Culture and Capital in the Urban Core", *Annual Review of Sociology*, Vol.13, pp.129-147.

_____. (2000): *The Cultures of Cities*. Massachusetts: Blackwell Publishers.

Zúmel, Vicente (2006): "Spain", en Komara, E. (ed.): *The Blues Encyclopedia*, p. 914. Nueva York: Routledge.

9.2. Artículos en prensa y textos *on-line*

AEP (Asociación de Estudiantes Progresistas de Catalunya) (2011): "Vicenç Navarro: 'Por cada asesinato que cometió Mussolini, Franco cometió 10.000'", *Nueva Tribuna*, 15 de septiembre. http://bit.ly/2LBlVdN [Consulta: 17/04/2018].

Ahrens, Mareike (2015): "'Gentrify? No! Gentefy? Sí': Urban Redevelopment and Ethnic Gentrification in Boyle Heights", *aspeers*, N.8, pp.9-26. http://www.aspeers.com/sites/default/files/pdf/ahrens.pdf [Consulta: 05/12/2016].

Aldin, Mary Katherine (1994): "Lowell Fulson", *Living Blues*, Issue 115, junio, pp.10-27.

American-Statesman (2013): "Important events in state and national civil rights history", *Austin American-Statesman*, 27 de agosto. https://atxne.ws/2saVWBY [Consulta: 11/12/2017].

Aranda López, Fernando (2016): "Entrevista a Javier Vargas, líder de Vargas Blues Band", *Revista Mito*, 30 de marzo. http://bit.ly/2KXvH90 [Consulta: 09/04/2017].

Auber, Ariana (2016): "East Austin institution the Longbranch Inn now closed", *Austin 360*, 29 de noviembre. https://atxne.ws/2sjhs6G [Consulta: 19/12/2016].

Austin's East End Cultural Heritage District (s.f.): "How East Austin Became a Negro District", *Diverse Arts Culture Works*. http://bit.ly/2J8riCT [Consulta: 17/04/2018].

Balaguer, Artur (2011): "David Waterston, 'Whisky David', músico bohemio", *El País*, 5 de mayo. http://bit.ly/2IOLwhE [Consulta: 27/10/2016].

Beach, Patrick (2011): "Label of love: Eddie Stout's on a Mission", *Austin 360*, 19 de febrero. https://atxne.ws/2krjVIG [Consulta: 12/04/2017].

Bennett, Lerone (1967): "What's In a Name? Negro vs. Afro-American vs. Black", *Ebony*, N.23, noviembre, pp.46-54.

Bentley, Bill (1993): "At the Stating Gates of the Seventies," *The Austin Chronicle*, 3 de septiembre.

_____. (2015): "B.B. King Saved My Life. He played blues so we can find a way through ours", *The Austin Chronicle*, 15 de mayo. http://bit.ly/2xeiruN [Consulta: 17/05/2017].

Bernal Triviño, Ana I. (2016): "La transformación de un barrio que oculta la exclusión", *Público*, 4 de septiembre. http://bit.ly/2IPoJq7 [Consulta: 18/04/2018].

Big Mama Montse (2014): "Alfredo Papo", *Anuario del Blues 2013*, pp.30-33. Barcelona: Societat de Blues de Barcelona.

Blackstock, Peter (2017): "At 88, Miss Lavelle White still sings the blues, and a whole lot more", *American-Statesman*, 6 de julio. https://atxne.ws/2sfIQmj [Consulta: 23/07/2017].

Bock, Scott (2013): "Eddie Stout and Dialtone Records. 'This is What I Was Supposed to Do'", *Blues & Rhythm*, N.284, noviembre, pp.22-25.

_____. (2014a): "Lavelle White. 'Music is My Life – And My Life is Music'", *Blues and Rhythm*, N.290, junio, pp.18-19.

_____. (2014b): "Orange Jefferson. I'm a Real Bluesman", *Living Blues*, Issue 232, Vol.45, N.4, julio-agosto, pp.28-29.

_____. (2014c): “Henry ‘Blues Boy’ Hubbard. ‘I Just Fell in Love With T-Bone Walker Licks’, *Blues and Rhythm*, N.292, agosto, pp.20-22.

_____. (2015): “W.C. Clark. Blues is Not Made to be Turned Up Real, Real Loud”, *Living Blues*, Issue 235, Vol 46, N.1, enero-febrero, pp.20-26.

Buchele, Mose (2016): “Austin’s Population Is Booming. Why Is Its African American Population Shrinking?”, *KUT. Austin’s NPR Station*, 27 de enero. http://kut.org/post/austins-population-booming-why-its-african-american-population-shrinking [Consulta: 04/10/2016].

Buchholz, Brad (2012): “Church on Monday”, *Austin American-Statesman*, 8 de diciembre. https://atxne.ws/2xejmeJ [Consulta: 31/07/2017]

Bush, Ricky (2014): “The blues lives on in Spain”, *Back in the Day. A View of the Blues*, 11 de julio. http://bit.ly/2LAmHIj [Consulta: 28/01/2017].

Cardenal, Alfonso (2008): “Tonky de la Peña, la larga historia de un profesor de blues”, *El País*, 27 de diciembre. http://bit.ly/2xfQVgz [Consulta: 22/02/2017].

Carlyle, Erin (2016): “America’s Fastes-Growing Cities 2016”, *Forbes*, 8 de marzo. http://bit.ly/2JbqTzD [Consulta: 02/10/2016].

Carmichael, Stokely (1968): “Free Huey Rally”, Oakland, 17 de febrero. http://www.lib.berkeley.edu/MRC/carmichael.html [Consulta: 02/11/2017].

Carney, Hannah (2011): “Priced Out in the Shadow of Downtown Austin”, *Texas Observer*, 10 de noviembre. http://bit.ly/2IVcJ27 [Consulta: 10/10/2016].

Cerri, Livio (1947): “¿Qué es el boogie-woogie?”, *Ritmo y Melodía*, N.22, julio, no paginado.

Chief (2009): “Top 10 green U.S. cities”, *Mother Nature Network*, 16 de octubre. http://bit.ly/2sezhon [Consulta: 29/11/2016].

Cielo, Pepe (s.f.): “Jean Pierre Bourbon: la aventura”, *Pepe Cielo*. https://pepecielo.wordpress.com/jean-pierre-bourbon-la-aventura/ [Consulta: 11/10/2016]

Cooper, Brittney (2014): “Iggy Azalea’s post-racial mess: America’s oldest race tale, remixed”. *Salon*, 15 de julio. http://bit.ly/2sfKkNp [Consulta: 20 de septiembre de 2014].

Corcoran, Michael (1987): “Stevie Ray Vaughan: Straight From the Heart,” *The Austin Chronicle*, Vol.6, N.18, 15 de mayo.

_____. (2014a): “This Black History Minute has been brought to you by Ernie’s Chicken Shack. Get you a basket and have a seat”, *Arts and Labor Magazine*, 4 de febrero.

_____. (2014b): “Remembering Tony Von: Austin’s ‘TV on the Radio’”, *MichaelCorcoran.net*, 19 de julio. http://bit.ly/2xmjicM [Consulta: 17/04/2018].

_____. (2014c): “The 25 Most Significant and/or Notorious Nights in Austin Music History”, *Arts and Labor Magazine*, 19 de septiembre.

_____. (2015): “Texas Top 40: the greatest recordings from the music”, *MichaelCorcoran.net*, 21 de abril. https://bit.ly/2JQ5EAH [Consulta: 14/04/2018].

_____. (2016): “Michael Corcoran’s Texas Top 50. Rounding up the greatest Lone Star State recordings of all time”, *Lone Star Music Magazine*, 29 de julio. http://lonestarmusicmagazine.com/the-texas-top-50/ [Consulta: 26/03/2017].

_____. (2017): “20 Most Significant Nights in Austin Music History”, *MichaelCorcoran.net*, 24 de enero. http://www.michaelcorcoran.net/archives/4745 [Consulta: 14/04/2018].

Corrales, Bruno (2015): “The Criers: ‘No me identifico con conciertos que no den pie a bailar’”, *Mondo Sonoro*, 18 de diciembre. http://bit.ly/2KZCCP7 [Consulta: 04/08/2015].

Costa, José Manuel (1980): “Eric Burdon, el mito y su gloria”, *El País*, 9 de diciembre. http://elpais.com/diario/1980/12/09/cultura/345164404_850215.html [Consulta: 17/04/2018].

Cubillo, Oscar (s.f.): “Edu ‘Big Hands’. A machacar”, *Gaztelupeko Hotsak*, http://bit.ly/2IPYeka [Consulta: 09/01/2018].

Curtin, Kevin (2014): “Payback: Margaret Moser Retires”, *The Austin Chronicle*, 16 de mayo. http://bit.ly/2LxT9uM [Consulta: 24/04/2018].

Davis, John T. (1989): “W.C. Clark Gets His Due”, *The Austin Chronicle*, 20 de octubre.

De la Cruz, Luis (2012): “Los límites de la gentrificación en Malasaña”, *Somos Malasaña*, 21 de diciembre. http://bit.ly/2IMMxe1 [Consulta: 08/12/2016].

De Llauder, Manuel R. (1955): “Louis Armstrong y sus nuevos ‘Hot Five’ entusiasmaron a los ‘Hot Fans’ Barceloneses”, *El Noticiero Universal*, 24 de diciembre.

Del Solo, Ramón (2013): “Taj Mahal: la primera visita a España”, *Blues Vibe*, 12 de noviembre. https://bluesvibe.com/2013/11/12/taj-mahal-la-primera-visita-a-espana/ [Consulta: 24/04/2018].

Díaz, Carlos (1947): “Blues, viejos blues”, *Ritmo y Melodía*, N.21, junio, no paginado.

Díaz, Joy (2014): “How an Intervention Changed 12th & Chicon, Austin’s Most Infamous Intersection”, *KUT*, 27 de junio. http://bit.ly/2LBSx7h [Fecha de consulta: 12/08/2016].

Doyle, Patrick (2013): “Gary Clark Jr.: The Chosen One”, *Rolling Stone*, 24 de diciembre. https://rol.st/2L0j7G3 [Consulta: 12/07/2017].

Draper, Robert (1992): “O Janis”, *Texas Monthly*, octubre. http://www.texasmonthly.com/articles/o-janis/ [Fecha de consulta: 19/09/2016].

Dunbarn, Paul Laurence (1896): “We Wear the Mask”, *Poetry Foundation*. https://www.poetryfoundation.org/poems/44203/we-wear-the-mask [Consulta: 15/05/2018].

Dylan, Bob (2016): “Nobel Prize Banquet Speech”, Estocolmo, 10 de diciembre. https://www.nobelprize.org/mediaplayer/index.php?id=2700 [Consulta: 07/05/2018].

EFE (2016a): “Madrid ha pasado de 125 salas de música a 40 después de tres décadas de la muerte de Tierno Galván”, *EcoDiario*, 19 de enero. http://bit.ly/2IMtgtr [Consulta: 18/04/2018].

EFE (2016b): “Madrid superó en 2015 los niveles de todos los contaminantes atmosféricos”, *Agencia EFE*, 10 de abril. http://bit.ly/2xo1bDc [Consulta: 29/11/2016].

Escandón, Pelayo (2018): “El blues renace en Carabanchel”, *El País*, 30 de enero. https://elpais.com/ccaa/2018/01/29/madrid/1517235266_493667.html [Consulta: 04/03/2018].

Espina, Santi (2014): “Tonky de la Peña. El magisterio del blues”, *Anuario del Blues 2013*. Barcelona: Societat de Blues de Barcelona.

Fabuel, Vicente (2011): "Extravagante: Whisky David", *Efe Eme*, 15 de mayo. http://www.efeeme.com/extravagante-whisky-david/ [Consulta: 14/06/2018].

Fanjul, Sergio C. (2013): "Pobre barrio rico", *El País*, 31 de marzo. http://bit.ly/2ktxfMQ [Consulta: 18/04/2018].

Feit, Rachel (2012): "The Ghost of Developers Past. 128 years of Rainey Street", *The Austin Chronicle*, 25 de mayo. http://bit.ly/2LBsoFQ [Consulta: 10/10/2016].

Fernandez, Manny (2016): "Want Some of This Texas Barbecue? Get in Line. For 3 Hours or Longer", *New York Times*, 27 de enero. https://nyti.ms/2scPZof [Consulta: 18/04/2018].

Fernández-Cid, Antonio (1956): "Presentación de Lionel Hampton y su orquesta en el Carlos III", *ABC*, 15 de marzo, p.57.

Fisher, Rudolph (1927): "The Caucasian Storms Harlem", *The American Mercury*, Vol.XI, N.44, agosto, pp.393-398.

Fitzgerald, Soctt (1931): "Echoes of the Jazz Age", *Scribner's Magazine*, Vol.XC, N.5, noviembre, pp.459-465.

Flippo, Chet (1994): "Remembering the Cosmic Cowboy Years," *The Austin Chronicle*, 14 de enero.

Fouce, Héctor y Gómez-Pan, Pablo (2015): "Gustos y estilos juveniles. El caso del hipster", *Ctxt*, 20 de mayo. http://bit.ly/2xgWc7k [Consulta: 18/04/2018].

Freeman, Paul (2014): "Her classical path to the blues", *The Mercury News*, 23 de diciembre. https://bayareane.ws/2sb2aSa [Consulta: 14/07/2017].

García-Purriños, Rafa (2009): "*A pesar de todo* - Hilario Camacho. Crítica", *La Fonoteca*. http://lafonoteca.net/disco/a-pesar-de-todo [Consulta: 11/10/2016].

Gatchet, Roger (2014): "Greg Izor. Nothing Feels Better Than Playing", *Living Blues*, Issue 232, Vol.45, N.4, p.30.

Gil, Pablo (2016): "El discreto ahogo de las salas de conciertos de Madrid" *El Mundo*, 24 de julio. http://bit.ly/2IMMRtf [Consulta: 06/12/2016].

Gonzales, Michael A. (2015): "Gary Clark Jr. Blues Brother", *Wax Poetics*, Issue 63, pp.42-52.

Goñi, Ñaco (2010a): "Ñaco Goñi: Una vida por y para el blues", *La Taberna del Blues*, 26 de abril.

Goñi, Ñaco (2010b): "Malcolm y Tonky", *La Taberna del Blues*, 13 de septiembre.

Hall, Michael (1983): "Texas Flood. Stevie Rising", *The Austin Chronicle*, 8 de julio.

_____. (1990): "Stevie Ray Vaughan: Page 2", *The Austin Chronicle*, 31 de agosto.

Hardwig, Jay (1998): "The Beginning of the End", *The Austin Chronicle – Weekly Wire*, 29 de junio. http://bit.ly/2xi5al0 [Consulta: 26/05/2018].

Hartzog, Martha (1987): "We Got Some Stuff in Store. The Blues Reunion Concert of T.D. Bell & the Cadillacs", *The Austin Chronicle*, Vol.6 N.20, 12 de junio.

Harold, Ellen y Stone, Peter (s.f.): "Big Bill Broonzy", *Cultural Equity*. www.culturalequity.org/alanlomax/ce_alanlomax_profile_broonzy.php [Consulta: 15/04/2018].

Himes, Geoffrey (2015): "Princely Delight", *Texas Music*, N.64, pp. 56-61.

Hix, Megan (2016): "East Side's musical history provides insight into roots of gentrification", *The Daily Texan*, 2 de mayo. http://bit.ly/2scI3T0 [Consulta: 02/12/2016].

Hooks, LaDawnya; Lopez, Gilbert y Randle, Mya (2016): "Commentary: 12th and Chicon –a story of gentrification", *Austin American Statesman*, 18 de abril. https://atxne.ws/2ks11S9 [Consulta: 05/10/2016].

Hooper, Dave (1996): "End of the Line: The Passing of Grey Ghost", *Austin Chronicle*, 26 de julio. http://www.austinchronicle.com/music/1996-07-26/532322/ [Consulta: 30/03/2015].

Inurria, Angel Luis (1987): "Albert Collins no pudo con los ausentes en la apertura del Festival madrileño", *ABC*, 8 de noviembre.

Jamfeed Staff (2017): "Family, Music, & Love – The Life of the Peterson Brothers (Interview)", *Jamfeed*, http://bit.ly/2kuWrTm [Consulta: 14/07/2017].

Jet Lag (2008): "El mejor festival del mundo o la perfección del caos", *Ruta 66*, N.249, mayo, pp.36-39.

Johnson, Matthew (1990): "Honkin' Joe Houston", *Living Blues Magazine*, N.92, julio-agosto.

Jones, Steve (2014): "Birdlegg – Birdlegg", *Blues Blast Magazine*, 30 de agosto. http://www.bluesblastmagazine.com/birdlegg-birdlegg-album-review/ [Consulta: 14/04/2018].

Julià, Ignacio (2011): "De Los Manolos a Manel (La segunda transición)", *Ruta 66*, N.283, junio, p.3.

Jurado, Miquel (2008): "Un antes y un después para el jazz", *El País*, 19 de octubre. http://bit.ly/2KVrYIY [Consulta: 11/10/2014].

King, Martin Luther (1963): "I Have a Dream", Washington, 28 de agosto. http://www.americanrhetoric.com/speeches/mlkihaveadream.htm [Consulta: 20/10/2017].

_____. (1964): "Texto enviado al Festival de Jazz de Berlín". Disponible en la web *Jazz in Europe*. http://bit.ly/2ks7IUb [Consulta: 02/05/2018].

Langer, Andy (2016): "It's Time to Talk About Sixth Street in Austin", *Texas Monthly*, 2 de agosto. http://bit.ly/2INBRfn [Consulta: 05/12/2016].

L'Hommedieu, Richard (2015): "Indie Blues – Jackie Venson", *Making a Scene*, 22 de marzo. http://bit.ly/2IOSiIj [Consulta: 23/03/2015].

Leal, Jose F. (2015): "Un magnate indio cierra el Café Berlín de Madrid", *El Mundo*, 10 de diciembre. http://bit.ly/2IOkpXZ [Consulta: 07/12/2016].

Limnios, Michalis (2012): "Vicente Zúmel: La Hora del Blues", *Blues Gr.*, 11 de julio. http://bit.ly/2snUTOz [Consulta: 27/02/2017].

_____. (2013a) "Lewis Cowdrey: The Best Keep Diamond of Blues", *Blues Gr.*, 11 de febrero. http://bit.ly/2xkVdTS [Consulta: 27/02/2017].

_____. (2013b): "Kathy Murray y Bill Jones: Austin Blues Love", *Blues Gr.*, 9 de marzo. http://bit.ly/2KXxZVM [Consulta: 27/02/2017].

_____. (2014a): "César Crespo: Iberian Blues Party", *Blues Gr.*, 17 de enero. http://bit.ly/2Ja0iTy [Consulta: 27/02/2017].

_____. (2014b): "Josep Pedro: Blues Vibe With No Limits", *Blues Gr.*, 2 de marzo. http://bit.ly/2sggLuY [Consulta: 27/02/2017].

_____. (2014c): "Greg Izor: Let the Good Pleasures Roll", *Blues Gr.*, 7 de junio. http://bit.ly/2siOrsX [Consulta: 27/02/2017].

Lindner, Kelly E. (2015): "Savvy Women. Family Tradition", *Austin Woman*, julio, p. 32. http://bit.ly/2seJxwM [Consulta: 11/12/2017].

López Palacios, Iñigo (2013): "Spotify justifica su reparto de dinero", *El País*, 6 de diciembre. http://bit.ly/2IPlTxf [Consulta: 15/04/2017].

López Poy, Manuel (2016): "Informe Blues: Treinta años de sonidos afroamericanos en España", *Ruta 66*, N.334, febrero, pp.44-47.

Ludwig, Jamie (2016): "Jackie Venson's soulful indie-blues has already captured the attention of the She Shreds crew", *She Shreds Mag*, 11 de marzo. http://sheshredsmag.com/premiere-jackie-venson-escapes-mental-prison-video-always-free/ [Consulta: 11/03/2016].

Mailer, Norman (1957): "The White Negro", *Dissent. A Quarterly of Politics and Culture*, otoño. http://bit.ly/2shCUt1 [Consulta: 29/05/2014].

Malcolm X (1963): "Message to the Grass Roots", Detroit, 10 de noviembre. http://www.blackpast.org/1963-malcolm-x-message-grassroots [Consulta: 02/05/2018].

Malislow, Craig (2012): "Harold McMillan: Austin Art/Music Mainstay Says He Got Roughed Up by HPD Officer at Memorial Hermann", *Houston Press*, 13 de abril. http://bit.ly/2KW1p6H [Consulta: 02/12/2017].

Manrique, Diego (2013): "El hombre que no quiso pagar payola", *El País*, 12 de agosto. http://bit.ly/2krmsma [Consulta: 15/04/2017].

Marcos, Carlos (1999): "En el corazón del blues", *El País*, 30 de mayo.

Marcos, Carlos (2011): "Madrid 'blues'", *El País*, 12 de enero. http://elpais.com/diario/2011/01/12/madrid/1294835072_850215.html [Consulta: 22/02/2017].

Martín-Consuegra, María (2015): "José Luis Pardo: Dándole unas vacaciones al blues", *Efe Eme*, 27 de abril. http://bit.ly/2sgQvAF [Consulta: 14/04/2018].

Martínez, Héctor (2012): *Hard Times Blues*. Madrid: Autoproducido. http://bit.ly/2GTApSQ [Consulta: 11/04/2018].

McGlinchy, Audrey (2016): "Festival hopes to begin new chapter at 12th and Chicon, with city help", *Austin Monitor*, 8 de septiembre. http://bit.ly/2IOrHuV [Consulta: 10/10/2016].

McLeese, Don (1992): "Ghost's music haunts Texas blues", *Austin American-Statesman*, 15 de octubre, p.5.

Meyers, Jonny (2007): "Juke Joint Blues Boy Hubbard Remembers Austin's Chitlin' Circuit", *The Austin Chronicle*, 13 de julio. http://bit.ly/2ksuoDK [Consulta 30/05/2017].

Miñana, Fernando (2014): "Desahuciados del jazz", *Hoy*, 5 de noviembre. http://bit.ly/2LBUEbd [Consulta: 06/12/2016].

Moirón, Eugenio y Lera, Jorge (2006): "Entrevista con Tonky de la Peña", *La Taberna del Blues*, 4 de noviembre.

Monje, Carlos (2014): "Thomas Schindowski y Youkali Music. Jazz… y alrededores", *Diario Folk. Revista de actualidad musical*, 14 de abril. http://bit.ly/2l9hsTT [Consulta: 07/05/2018].

Montero, Juanma (2014): "Un blues en el Central", *Un Blues con Revolver*, 2 de octubre. http://bit.ly/2shnCUV [Consulta: 06/12/2016].

Montoliu Jr., Vicente (1950a): "Defensa del be-bop. I.", *Ritmo y Melodía*, N.45, junio.

Montoliu Jr., Vicente (1950b): "Defensa del be-bop. II.", *Ritmo y Melodía*, N.46, julio-agosto.

Montsalvatge, Xavier (1955a): "El jazz. Sidney Bechet", *Destino*, N.930, 4 de junio, p.39.

_____. (1955b): "Louis Armstrong en Barcelona." *Destino* N.957, diciembre, 10, p.39.

Moore, Scotty (s.f.): "City Coliseum. Austin, TX", *ScottyMoore.net*. http://scottymoore.net/austinCol.html [Consulta: 17/04/2018].

Moser, Margaret (1996): "The Scene Is Gone But Not Forgotten. The Evolution of Austin's White Blues", *The Austin Chronicle*, 9 de agosto. http://bit.ly/2siNxLW [Consulta: 17/05/2017].

_____. (1999): "Back Door Man. The Man Behind *More Oar*, Bill Bentley", *The Austin Chronicle*, 17 de diciembre. http://bit.ly/2KWavQP [Consulta: 14/05/2017].

_____. (2001): "Those Magic Moments. On the Eve of His Club's 26th Anniversary, Clifford Antone Remembers the Masters", Vol. 20, N.45, 6 de julio.

_____. (2003): "Bright Lights, Inner City. When Austin's Eastside music scene was lit up like Broadway", *The Austin Chronicle*, 4 de julio. http://bit.ly/2J6jB0d [Consulta: 17/05/2017].

_____. (2005): "When I'm 64. The Road No Longer Beckons, but Austin Does", *The Austin Chronicle*, 4 de febrero. http://bit.ly/2xhO2ff [Consulta: 24/04/2018].

_____. (2006): "I Saw the Light. The Night That Clifford Antone Died," *The Austin Chronicle*, 26 de mayo. http://bit.ly/2ILc07I [Consulta: 24/04/2018].

_____. (2014): "She's About a Mover", *Oxford American*, N.87, invierno, 1 de diciembre. https://www.oxfordamerican.org/item/374-she-s-about-a-mover [Consulta: 24/04/2018].

Musicians Off the Record (s.f.): "Musicians Off the Record", proyecto de investigación. Austin: The University of Texas at Austin. http://bit.ly/2IPNQVB [Consulta: 15/05/2018].

Navarro, Vicenç (2014): "La dictadura fue totalitaria, no sólo autoritaria: Clarificaciones a partir de la muerte de Juan Linz", *Público*, 25 de agosto. http://bit.ly/2LAEHSv [Consulta: 17/04/2018].

Neal, Rome (2003): "Ray Charles and His Music", *CBS News*, 1 de mayo. http://www.cbsnews.com/news/ray-charles-music-is-his-life/ [Consulta: 22/07/2017].

Neira, Fernando (2016): "'El primer blues es el llanto del recién nacido'", *El País*, 11 de abril. http://bit.ly/2xiT5vF [Consulta: 09/04/2017].

_____. (2017): "Más lúdico que ambicioso", *El País*, 4 de agosto. https://elpais.com/ccaa/2017/08/03/madrid/1501771559_890182.html [Consulta: 04/08/2017].

Nieto, Miguel Ángel (2012): "Aquellas matinales del Circo Price", *La Leyenda del Price 50 Aniversario (1962-1964)*, pp.14-28.

Noriega, José Luis (2016): "Muerte y reencarnación del jazz en Madrid", *El Estado Mental*, 5 de febrero. http://bit.ly/2ISnliz [Consulta: 11/10/2016].

O'Neal, Jim (1995): "Junior Wells", *Living Blues*, N.119, febrero, pp.8-29.

Ortiz, Ignacio (2016): "Gentrificación urbana: barrios infieles con sus vecinos", *El Mundo*, 28 de junio. http://bit.ly/2scqDXo [Consulta: 18/04/2018].

Oses, Pedro (1968): "John Mayall y los Blues Breakers", *Disco Expres*, N.2, 22 de diciembre, p.8.

Otto, Carlos (2014): "Renta antigua: la ley que amenaza a 60.000 autónomos y 100.000 empleados en España", *El Mundo*, 20 de diciembre. http://bit.ly/2IQRFda [Consulta: 06/12/2016].

Owens, Tary (1997): "The Blues Boy Hubbard Story", *Blues & Rhythm*, N.123, octubre, pp.4-8.

P.C.H. (1946): "El 'Jazz', el 'Swing' y el 'Boogie-Woogie'", *Ritmo y Melodía*, número extraordinario, enero, no paginado.

P.C.S. (1951): "Milton Mezz Mezzrow", *Club de Ritmo*, N.68, diciembre, p.3.

Papo, Alfredo (1985): "[Big Bill Broonzy]", *Solo Blues*, N.2, otoño, pp.18-19.

Paterna, María (2016): "El peligro de la gentrificación: así pueden echarte de tu barrio tus vecinos ricos", *Voz Pópuli*, 20 de julio. http://bit.ly/2xjoMoR [Consulta: 18/04/2018].

Patoski, Joe Nick (2006): "Okie Dokie Stomp. Clifford Antone called the tune and the world danced", *The Austin Chronicle*, 26 de mayo. http://bit.ly/2xi3lEw [Consulta: 24/04/2018].

Pedro, Josep (2011a): "Antihéroes: Una historia folk-blues de Austin", *Ruta 66*, N.280, marzo, pp.30-33. http://bit.ly/2sawD36 [Consulta: 13/08/2017].

_____. (2011b): "Pinetop Perkins: Casi cien años de blues", *Ruta 66*, N.287, noviembre, pp.36-38.

_____. (2013): "Cuando los rockeros tienen el blues", *Anuario del Blues 2012*, pp. 26-27. Barcelona: Societat de Blues de Barcelona.

_____. (2014d): "Historias de periodismo alternativo y activismo cultural", *Anuario del Blues 2014*, pp.50-52. Barcelona: Societat de Blues de Barcelona.

_____. (2015): "Madrid en vivo: rastreando la escena de blues en Madrid", *BluesVibe*, 22 de septiembre. http://bit.ly/2GTtCJ1 [Consulta: 15/04/2018].

_____. (2017b): "Musical Cartography: Mapping Austin Live Music", *BluesVibe*, 10 de febrero. http://bit.ly/2IOlzCP [Consulta: 15/04/2018].

Peiró, Patricia (2016): "La música en vivo resiste", *El País*, 19 de agosto. http://bit.ly/2GVZVH7 [Consulta: 06/12/2016].

Pérez Martín, Miguel (2016): "La música en vivo sube por segundo año consecutivo", *El País*, 23 de febrero. http://bit.ly/2GVBcCA [Consulta: 06/12/2016].

Piñero, Laura (2016): “El pequeño negocio de la música en vivo combate la asfixia”, *El País*, 15 de junio. http://bit.ly/2GVn5ND [Consulta: 06/12/2016].

Puchades, Juan (s.f.): “Vargas Blues Band. Y el blues se hizo latino”, *Vargas Blues Band* (web oficial). https://www.vargasblues.com/javier-vargas/# [Consulta 17/04/2018].

Pulido, Ignacio (2017): “La noche que el blues llegó a España”, *El Barco de Cristal*, 27 de marzo. http://bit.ly/2INVNPg [Consulta: 09/04/2017].

Ramírez, Marina (2013): “Saskia Sassen. ‘Madrid y Barcelona son ciudades globales pero debilitaras por la deuda nacional’”, *El Mundo*, 8 de junio.

Rodríguez, Javier (1985): “[Editorial]”, *Solo Blues*, N.1, verano.

_____. (2016): “Sin bluesmen… no hay blues”, *Anuario del Blues 2015*, pp.40-42. Barcelona: Societat de Blues de Barcelona.

Roving Eyes (1966): “Looking Around Town”, *Capital City Argus*, 2 de agosto, p.7.

Rubio, José Ramón (1987): “A romper el hielo”, *El País*, 8 de noviembre. http://elpais.com/diario/1987/11/08/cultura/563324407_850215.html [Consulta: 04/12/2016].

Russ (2015): “Sundaze Conversations #13: Willie Pipkin”, *Austin Daze*, 20 de mayo. https://austindaze.com/sundaze-conversations-13-willie-pipkin/ [Consulta: 14/07/2017].

S.f. (1930a): “Presentación de Josefina Baker en el Gran Metropolitano”, *ABC*, 11 de febrero, p. 42.

S.f. (1930b): “Josefina Baker en Madrid”, *Nuevo Mundo*, N.1882, 14 de febrero, p.32.

S.f. (1943): “Por qué combatimos la música negra”, Circular N.79, Vicesecretaría de Educación Popular, Delegación Nacional de Propaganda, Sección de Radiodifusión, 25 de junio de 1943.

S.f. (1958): [Sister Rosetta Tharpe], *Destino*, N.1072, 22 de febrero, p.37.

S.f. (1963a): “Una nueva estampa: los incansables del ‘twist’. En plena calle y a sólo 100 metros de la Cibeles”, *Pueblo*, 30 de diciembre.

S.f. (1963b): “‘Twist’ en las calles de Madrid”, *Pueblo*, 26 de febrero.

S.f. (2015): “Al otro lado del telón. Emilio Jiménez, programador de Populart Café Jazz”, *La Noche En Vivo*, N.69, noviembre. http://bit.ly/2JbvZvL [Consulta: 23/11/2016].

S.f. (2016a): “Austin Population History 1840-2016”, *Austin Texas Government*. http://bit.ly/2GVdwyn [Consulta: 02/10/2016].

S.f. (2016b): “Padrón Municipal de Habitantes Ciudad de Madrid”, Área de Gobierno de Economía y Hacienda, Subdirección General de Estadística, 13 de junio. http://bit.ly/2ksFqJl [Consulta: 02/10/2016].

S.f. (2016c): “Austin Area Economic Summary”, U.S. Bureau of Labor Statistics, 31 de agosto. http://bit.ly/2HOoZjG [Consulta: 02/10/2016].

S.f. (2016d): “EPA de Madrid”, *Datosmacro*. http://bit.ly/2Lz7RBy [Consulta: 02/10/2016].

Santos, Elena (2015): “Madrid, a través de las canciones que mencionan sus rincones (MAPA INTERACTIVO)”, *Huffington Post*, 15 de mayo. http://bit.ly/2sgooBG [Consulta: 13/02/2017].

Smith, Jordan (2012): "'Working 'The Corner'", *The Austin Chronicle*, 13 de julio. http://bit.ly/2Lz8fQw [Consulta: 05/12/2016].

Snider, Kim (2012): "My Love Affair with Rhythm & Blues Began in Taylor, Texas", *American-Statesman*, 28 de septiembre. https://atxne.ws/2L0U7yu [Consulta: 05/12/2017].

Sociedad de Blues de Madrid (2012): "Historia", *Sociedad de Blues de Madrid*. http://www.sociedaddebluesdemadrid.com/blues-en-madrid/ [Consulta: 17/04/20187].

Solius (1958): "El jazz en Barcelona", *Destino*, N.1070, 8 de febrero, p.29.

Soto Carmona, Álvaro y Martínez Lillo, Pedro (2011): "La naturaleza del franquismo", *El País*, 8 de junio. http://bit.ly/2sbpqzt [Consulta: 17/04/2018].

Steinberg, R.U. (1989): "The Grey Ghost", *Living Blues*, N.89, noviembre-diciembre, pp.22-24.

Stith, Deborah S. (2014a): "Singer and guitar slinger Jackie Venson, 24, poised to take off", *Austin American-Statesman*, 7 de julio, https://atxne.ws/2kr901M [Consulta: 14/07/2017].

_____. (2014b): "Skylark Lounge creates a warm homage to East Austin heritage", *Austin 360*, 21 de julio. https://atxne.ws/2GUP8gi [Consulta: 25/04/2017].

Stokes, Martin (ed.): (1997): *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg.

The Austin Music Census (2015): *Data-Driven Assessment of Austin's Commercial Music Economy*. Austin: Titan Music Group for the City of Austin Economic Development Department's Music & Entertainment Division. http://bit.ly/2sdstqU [Consulta: 16/04/2018].

Theis, Michael (2016): "Downtown Austin hotel sues Sixth Street venue over loud music", *Austin Business Journal*, 29 de diciembre. http://bit.ly/2GWMPJA [Consulta: 08/01/2017].

Thompson, James G. (1942): "Should I Sacrifice to Live 'Half-American?'", *Pittsburgh Courier*, 31 de enero. http://bit.ly/2siQCwD [Consulta: 17/04/2018].

Tomko, Gene (2013): "Birdlegg: I Never Lost Sight of My Dream", *Living Blues*, Issue 227, Vol.44, N.5, octubre, pp.18-25.

Uitti, Jake (2012): "Strength in the Blues – An Interview with Cornel West", *The Monarch Review*, 9 de septiembre. http://bit.ly/2GVo68p [Consulta: 11/10/2017].

Valiño, Xavier (2011): "El Franquismo contra el rock. Tapando culos, tetas, paquetes… por vicio", *Ruta 66*, N.279, febrero, pp.74-76.

Ventura, Michael (1998): "Will a Matchbox Hold My Clothes?", *The Austin Chronicle*, 20 de marzo. https://www.austinchronicle.com/columns/1998-03-20/523038/ [Consulta: 25/09/2017].

_____. (2001): "Look Ma, No Hands! How the underground press evolved into the alternative press", *The Austin Chronicle*, 7 de septiembre. http://bit.ly/2JaorJz [Consulta: 17/05/2017].

Villalba, Enrique (2015): "La crisis pulveriza evolución de la población madrileña", *Madridiario*, 24 de abril. http://bit.ly/2L2pskz [Consulta: 02/10/2016].

Villarino, Ángel y Zuil, María (2016): "Gentrificados vs. Gentrificadores (La batalla por el centro de Madrid)", *El Confidencial*, 16 de octubre. http://bit.ly/2xfrVWs/ [Consulta: 18/04/2018].

Vine, Katy (2012): “Of Meat and Men”, *Texas Monthly*, febrero. http://www.texasmonthly.com/food/of-meat-and-men/ [Consulta: 05/12/2016].

Vogel, Adrián (2008): “La Música de El Mundano: Extorsión y Payola (1)”, *Efe Eme*, 28 de junio. http://bit.ly/2GRUFnX [Consulta: 15/04/2017].

Von Bernewitz, Robert (2015): “The Peterson Brothers - An interview with Glenn and Alex. ‘We do this because we love what we do’”, *Musicguy247*, 18 de septiembre. http://bit.ly/2skDaaD [Consulta: 25/04/2018].

VV.AA. (1997): “Houston Special”, *Living Blues*, N.131, enero-febrero, pp.14-49.

VV.AA. (2010): “Giants of Texas Blues Guitar”, *Big City Rhythm & Blues*, junio-julio, pp.11-26.

Walters, Chris (1986): “Rolling With the T-Bird Rhythm”, *The Austin Chronicle*, Vol.5 N.13, 28 de febrero.

Watson, M. A. (s.f.): “The Nat ‘King’ Cole Show”, The Museum of Broadcast Communications. http://www.museum.tv/eotv/natkingcole.htm [Consulta: 15/04/2018].

West, Cornel (2012): “Blues”, *Blues for Smoke*, episodio 17, The Museum of Contemporary Art. https://www.youtube.com/watch?v=1DGvWboGz3I [Consulta: 21/11/2017].

Whatman, Robert (2006): “Interview With Johnny Williams Part 2: East Austin Blues”, *Brown Eyed Handsome Soul*, 19 de junio. http://bit.ly/2J7ahsL [Consulta: 01/08/2017].

Widner, Cindy (2012a): “McMillan ‘Traumatized’ by Houston Cops”, *The Austin Chronicle*, 20 de abril. http://bit.ly/2se4YgA [Consulta: 02/12/2017].

Widner, Cindy (2012b): “McMillan Case Dismissed in Houston”, *The Austin Chronicle*, 18 de mayo. http://bit.ly/2sjHtD7 [Consulta: 02/12/2017].

Williams, Rhys (2015a): “Cesar Crespo & The Pinball’s Blues Party – Guitar Player”, *Blues Blast Magazine*, 28 de marzo. http://bit.ly/2LzWM3p [Consulta: 14/04/2018].

_____. (2015b): “Sherwood Fleming – Blues Blues Blues”, *Blues Blast Magazine*, 29 de julio. http://bit.ly/2GUQIP9 [Consulta: 26/05/2018].

Yansak, Carly (2013): “Mardi Gras Indians and Po’ Boys. Chef Darold Gordon brings New Orleans traditions to Austin”, *The Austin Chronicle*, 9 de febrero. http://bit.ly/2xdjPh8 [Consulta: 12/08/2016].

Zehr, Dan (s.f.): “Inheriting Inequality”, *Austin American-Statesman In-depth*. http://projects.statesman.com/news/economic-mobility/ [Consulta: 17/04/2018].

9.3. Selección discográfica

Allen Toussaint. *The Bright Mississippi* (Nonesuch Records, 2009).

B.B. King. *Singin’ the Blues* (Crown, 1956).

_____. *My Kind of Blues* (EMI, 1961).

_____. *Live at the Regal* (ABC, 1965).

_____. *Indianola Mississippi Seeds* (ABC, 1970).

_____. *Live in Cook County Jail* (ABC, 1971).

B.B. King & Bobby Bland. *Together for the First Time… Live* (Dunhill, 1974).

Bessie Smith. *The World's Greatest Blues Singer* (CBS, 1970).

Big Bill Broonzy. *The Anthology* (Not Now Music, 2011).

_____. *Portraits in Blues. An Evening with Big Bill Broonzy* (Storyville, 1973).

Big Mama Thornton. *Hound Dog. The Peacock Recordings* (Geffen, 1992).

Black Keys. *The Big Come Up* (Alive, 2002).

_____. *Chulahoma: The Songs of Junior Kimbrough* (Fat Possum, 2006).

Buddy Guy. *First Time I Met the Blues. 1958-1963 Recordings* (Soul Jam Records, 2015).

Champion Jack Dupree. *I'm Happy to Be Free* (Vogue, 1971).

Charley Patton. "I Shall Not Be Moved" (Paramount, 1929).

Días de Blues. *Días de Blues* (De la Planta, 1972).

Etta James. *Her Best – The Chess 50th Anniversary Collection* (Geffen, 1997).

Fats Domino. *They Call Me The Fat Man* (The Legendary Imperial Recordings, 2016).

Gil Scott-Heron. "Me and the Devil" (XL Recordings, 2010).

Howlin' Wolf. *Howlin' Wolf* (Chess Records, 1962).

_____. *The Howlin' Wolf Album* (Cadet, 1969).

J.B. Lenoir. "Eisenhower Blues" (Parrot, 1954).

_____. *Alabama Blues* (CBS, 1966).

_____. *Crusade* (Polydor, 1970).

Jackie Brenston and His Delta Cats. "Rocket 88 / Come Back Where You Belong" (Chess, 1951).

James Brown. "Say It Loud – I'm Black and I'm Proud" (King Records, 1968).

Jimmy Reed. *Jimmy Reed at Carnegie Hall* (Vee-Jay, 1961).

Junior Wells. *Hoodoo Man Blues* (Delmark Records, 1965).

King Curtis. *Trouble in Mind* (Tru-Sound Records, 1992)

King Curtis & Champion Jack Dupree. *Blues at Montreux* (Atlantic, 1972).

Last of The Great Mississippi Delta Bluesmen. *Live in Dallas* (The Blue Shoe Project, 2007).

Leadbelly. “Bourgeois Blues” (Musicraft, 1938).

Lonnie Donegan. “Rock Island Line” (Decca, 1954).

Louis Jordan. *20th Century Masters: The Millenium Collection: Best of Louis Jordan* (Geffen, 1999).

Mamie Smith. “Crazy Blues” (Okeh, 1920).

Manal. *Manal* (Mandioca, 1970).

Mezz Mezzrow. *The Mezz Mezzrow Collection 1928-55* (Fabulous, 2016).

Mississippi Fred McDowell. *Lord Have Mercy* (Doxy Music, 2011).

Muddy Waters. *Muddy Waters At Newport* (Chess Records, 1960).

_____. *Electric Mud* (Cadet, 1968).

_____. *Hard Again* (Blue Sky, 1977).

_____. *I’m Ready* (Blue Sky, 1978).

_____. *Muddy Waters. The Chess Box* (Geffen, 1989).

Nina Simone. *Sings the Blues* (4 Men With Beards, 2011).

Papa Charlie Jackson. *Papa Charlie Jackson Vol.1 (1924-1926)* (Document Records, 1991).

R.L. Burnside. *A Ass Pocket of Whiskey* (Matador, 1996).

_____. *Come On In* (Fat Possum, 1998).

Robert Cray. *Strong Persuader* (Mercury, 1986).

Robert Johnson. “Me and the Devil Blues” (Vocalion, 1938).

Scarecrow. *This is Blues Hip-Hop* (Autoproducido, 2011).

Sidney Bechet. *The Sidney Bechet Story* (CBS, 1975).

_____. *Shake It and Break It* (Le Chant Du Monde-Jazz Characters, 2009).

Skip James. *Greatest of The Delta Blues Singers* (Melodeon, 1965).

Son House. *Father of Folk Blues* (Columbia, 1965).

Songhoy Blues. *Music in Exile* (Transgressive Records, 2015).

VV.AA. *African Blues* (World Music Network, 1998).

VV.AA. *Mistakes Were Made: Five Years of Raw Blues, Damaged Livers & Questionable Business Decisions. A Broke & Hungry Records Retrospective* (Broke & Hungry Records, 2011).

VV.AA. *Texas Harmonica Rumble* (Dialtone Records, 2006).

VV.AA. *The Roots of Hip Hop. From Church To Gangsta* (Harte, 2008).

VV.AA. *The Roots of Rap (Classic Recordings From The 1920's and 30's)* (Yazoo, 1996)

VV.AA. *The Rough Guide to Desert Blues* (World Music Network, 2010).

Yusef Lateef. *The Blue Yusef Lateef* (Atlantic, 1968).

9.3.1. Escena de blues en Austin y blues de Texas

13th Floor Elevators. *The Psychedelic World of the 13th Floor Elevators* (International Artists, 1966).

Albert Collins. *Frostbite* (Alligator Records, 1980).

Anson Funderburgh & The Rockets featuring Sam Myers. *Sins* (Hep Cat Records, 2009).

Birdlegg. "Good Time Blues / Blues Jumped On a Rabbbit" (Tight Fit Records, 1990).

_____. *Meet Me On The Corner* (Autoproducido, 2005).

_____. *Birdlegg* (Dialtone Records, 2013).

_____. *Extra Mayo* (Rymdklang Rekords, 2015).

Blind Lemon Jefferson. *King of The Country Blues* (Yazoo, 2005).

Bobby Bland. *Two Steps from the Blues* (Duke-Peacock Records, 1961).

Carolyn Wonderland. *Live Texas Trio* (Bismeaux Records, 2015).

Clarence Gatemouth Brown. *Real Life* (Rounder Records, 1986).

Darius Jackson. *Darius Jackson* (Violet Crown Recording, 2016).

David Bowie. *Let's Dance* (EMI, 1983).

David Isey. *Holding On: Dreamers, Visionaries, Eccentrics and Other American Heroes* (Shanachie, 2005).

Eastside Kings. *Eastside Kings* (Dialtone Records, 2016).

Elias Haslanger. *Church on Monday* (Cherrywood Records, 2012).

_____. *Live at the Gallery* (Cherrywood Records, 2014).

Gary Clark Jr. *Blak and Blu* (Warner Bros., 2012)

_____. *The Story of Sonny Boy Slim* (Warner Bros., 2015).

Greg Izor & the Box Kickers. *I Was Wrong* (Shortstack, 2010).

_____. *Close To Home* (Tangle Eye, 2013).

_____. *The 13 14* (Tangle Eye, 2016).

Grey Ghost. *Grey Ghost* (Catfish Records, 1987).

_____. *Grey Ghost* (Spindletop Records, 1992).

Hosea Hargrove. *I Love My Life* (Fedora, 1998).

_____. *Party's On Me* (Enter City, 1998).

_____. *Tex Golden Nugget* (Dialtone Records, 2010).

Jackie Venson. *Live at Strange Brew* (Autoproducido, 2016).

_____. *Transcends* (Autoproducido, 2017).

Jai Malano. *Rocket Girl* (Rhythm Bomb Records, 2015).

James Polk. *Go With The Flow* (Twink Records, 2007).

James Polk & Company. *You Know The Feeling.…!* (Trilogy Records, 1984).

_____. *When Evening Comes* (Twink Records, 2008).

James Polk and The Brothers. "Power Struggle / Never Give Him Up" (Twink Records, 1969).

_____. "Just Plain Funk / Black Door Jeanne" (Twink Records, 1969).

_____. "Stick-To-It-Tive-Ness / The Robot" (Sonobeat Records, 1969).

Janis Joplin. *This is Janis Joplin 1965* (James Gurley, 1995).

_____. *Janis* (Columbia, 1975).

Jimmie Vaughan. *The Essential* (Epic, 2003).

Jimmie Vaughan Trio featuring Mike Flanigin. *Live at C-Boys* (Proper Records, 2017).

Joe Doucet. *Houston's Third Ward Blues* (Dialtone Records, 2007).

Joe Houston. *Blows Crazy* (Ace, 2000).

Johnny Winter. *The Progressive Blues Experiment* (Sonobeat Records, 1968).

Kathy and The Kilowatts. *Groovin' With Big D!* (Lectro Fine Records, 2015).

Kenny Dorham. *Quiet Kenny* (New Jazz-RVG remasters, 2006 [1959]).

Lightnin' Hopkins. *Free Form Patterns* (International Artists, 1968).

Freddy King. *Freddy King Sings* (King Records, 1961).

_____. *Let's Hide Away and Dance Away with Freddy King* (King Records, 1961)

Freddie King. *Texas Cannonball* (Shelter Records, 1972).

_____. *Larger than Life* (RSO, 1975).

_____. *Palace of The King* (Blue Moon, 1991).

Lavelle White. "Teen-Age Love / If (I Could Be With You)" (Duke, 1958).

_____. "Yes, I've Been Crying / Stop These Teardrops" (Duke, 1959).

_____. "Stolen Love / You're The Most" (Duke, 1960).

_____. “Just Look At You Fool / Tide Of Love” (Duke, 1961).

_____. “Why Young Men Go Wild / Run To You” (Duke, 1963).

_____. “Everybody’s Got Somebody / The Best Part of Me” (Duke, 1965).

_____. *Miss Lavelle* (Antone’s Records, 1994).

_____. *It Haven’t Been Easy* (Antone’s Records, 1996).

_____. *Into the Mystic* (Antone’s Records, 2003).

Leadbelly. *Leadbelly “Live”. New York 1947 & Austin, Texas 1949* (Document records, 2004).

Lewis Cowdrey. *It’s Lewis* (Antone’s Records, 1994).

Long John Hunter and Tom “Blues Man” Hunter. *One Foot in Texas* (Doc Blues, 2003).

Lou Ann Barton. *Old Enough* (Asylum Records, 1982).

Mance Lipscomb. *Texas Sharecropper and Songster* (Arhoolie Records, 1960).

_____. *You’ll Never Find Another Man Like Mance* (Arhoolie Records, 1978).

Marcia Ball, Angela Strehli y Lou Ann Barton. *Dreams Come True* (Antone’s Records, 1990).

Matthew Robinson. *Bad Habits* (Fedora, 1998).

Matthew Robinson & the Texas Blues Band. *Matthew Robinson & the Texas Blues Band* (Dialtone Records, 2003).

Matthew Robinson & The Jelly Kings. *Work That Jelly!* (One Man and His Dog Music, 2014).

Mike Milligan and the Altar Boyz. *Going Up* (Doc Blues Records, 2007).

_____. *Holdin’ On* (MMETEX Productions, 2009).

Oscar Ornelas. *Oscar Ornelas* (Self-produced, 2017).

Paul Oscher. *Knockin’ On The Devil’s Door* (Viceroots, 1996).

_____.*The Deep Blues of Paul Oscher* (Blues Planet Records, 1997)

_____. *Down in the Delta* (Blues Fidelity, 2005).

_____. *Bet On The Blues* (Blues Fidelity, 2010).

Pinetop Perkins & Willie “Big Eyes” Smith, *Joined at the Hip* (Telarc, 2010)

Pinetop Perkins. *Pinetop Perkins & Friends* (Stoneagle Music, 2008).

Ray Charles. *Ain’t it So* (Atlantic, 1979).

_____. *Do I Ever Cross Your Mind* (Columbia, 1984)

_____. *The Spirit of Christmas* (Columbia, 1985).

Ray Reed. *Where the Trinity Runs Free* (Dialtone Records, 2008).

Reverend KM Williams. *When I Rise* (Dialtone Records, 2010).

Robert Shaw. Lavada Durst (Dr. Hepcat) y Whistlin' Alex Moore, *Giants of Texas Country Blues Piano* (Wolf Records, 1981).

Sherwood Fleming. "No Life for a Working Man / Going Back Home" (C&F, 1968).

_____. "Peace, Love & Understanding / Big City Packer" (Kent, 1970).

_____. "Good Woman / Holdin' On" (Highland Records, 1970).

_____. *Blues, Blues, Blues* (Dynaflow Records, 2015).

Shiva's Headband. *Take Me To The Mountains* (Capitol Records, 1969).

Stevie Ray Vaughan. *Texas Flood* (Epic, 1983).

_____. *Couldn't Stand the Weather* (Epic, 1984).

_____. *Soul to Soul* (Epic, 1985).

_____. *In Step* (Epic, 1989).

T-Bone Walker. *The Complete Imperial Recordings, 1950-1954* (EMI, 1991).

_____. *T-Bone Blues* (Atlantic, 1989).

T.D. Bell & Erbie Bowser. *It's About Time* (Spindletop Records, 1992).

Texas Eastside Kings. *Texas Eastside Kings* (Dialtone Records, 2003).

Texas Redemptors featuring Tary Owens, Maryann Price, Orange Jefferson and Pepi Plowman. *Milagros* (Catfish Jazz, 2002).

The Blues Specialists. *N2Deep* (Ariel, 2000).

The Daylighters [con Clarence Smith-Sonny Rhodes]. "Never Let You Go / Something Is Wrong" (Domino Records, 1961).

The Fabulous Thunderbirds. *The Fabulous Thunderbirds* (Chrysalis, 1979).

The Larry Harris Band. *Memphis Muscle* (Autoproducido, 2015).

_____. *BBQ Blues & Relics* (Autoproducido, 2017).

The Peterson Brothers. *The Peterson Brothers* (Blue Point Records, 2015).

The Suitcase Brothers featuring Jerry Portnoy & Paul Oscher. *A Long Way From Home* (Autoproducido, 2014).

The Texas Horns. *Blues Gotta Holda Me* (Vizztone, 2015).

Tom Blues Man Hunter. *Down in the Bottoms* (CD Baby, 2016).

VV.AA. *Antone's Women: Bringing You the Best in Blues* (Antone's Records, 1992).

VV.AA. *I Pity The Fool (The Duke Records Story)* (One Day Music, 2013).

VV.AA. *The Texas Trumpets Featuring the Eastside Band* (Dialtone Records, 1999).

W.C. Clark with The Cobras & Stevie Vaughan. “My Song / Rough Edges” (Hole Records, 1979).

W.C. Clark Blues Revue, *Something for Everyone* (Drippin’ Records, 1986).

W.C. Clark, *Heart of Gold* (Black Top Records, 1994).

_____. *Texas Soul* (Black Top Records, 1995).

_____. *Lover’s Plea* (Black Top Records, 1998).

_____. *From Austin With Soul* (Alligator Records, 2002).

_____. *Deep in the Heart* (Alligator Records, 2004)

_____. *Were you there?* (Autoproducido, 2011).

Willie Nelson. *Live from Austin, TX* (New West Records, 1990).

Willie Nelson & Wynton Marsalis. *Two Men With the Blues* (Blue Note Records, 2008).

Woody Russell. *Up Against It* (CUTS, 2010).

Z.Z. Hill. *In Memorium 1935-1984* (Malaco Records, 1985).

9.3.2. Escena de blues en Madrid y música afroamericana en España

Adrian Costa Blues Band. *Adrian Costa Blues Band* (Gaztelupeko Hotsak, 2015).

Alex Caporuscio. *Alex Caporuscio* (Gaztelupeko Hotsak, 2010).

Antonio Serrano. *Antonio Serrano and His Romantic Harmonica* (ToCo / PolyGram, 1991).

_____. *Harmonious* (Harmonious Records, 2013).

Birdlegg. *The Blues Tornado Live* (Solo Blues, 2016).

Buck Clayton and Jimmy Witherspoon. *Live in Paris* (Jazz Vogue, 1961).

Buck Clayton All-Stars. *1961* (Storyville Records, 1996).

Buddy Miles with the Tonky Blues Band. *Fat Foot - The Blues Side* (Topcat Records, 2013).

Caledonia Blues Band. *Just Rhythm Blues* (Cambayá, 1989).

César Crespo & The Pinball’s Blues Party. *Guitar Player* (Dog Sound Recordings, 2014).

Chocolate Blues Express. *Directo en Vallekas* (Nox, 1994).

Claudio Gabis. *Convocatoria* [I y II] (Fonocal, 2013).

Danny del Toro. *Bad Beat* (Audiovisuals de Sarrià, 2017).

Delbert McClinton. “Midnight Communion” (New West Records, 2005).

Dolphin Blues Band. *Papa Blues* (Serrano, 1985).

Don Byas – George Johnson. *Those Barcelona Days 1947-1948* (Fresh Sound Records, 1997).

Duolian String Pickers. *Still a Long Way to Walk* (Autoproducido, 2013).

Edu Bighands. *Blues* (Autoproducido, 2015).

Edu Manazas & Whiskey Tren. *Beethoven Hot Sessions Vol.1* (Guindilla Producciones, 2004).

_____. *Beethoven Hot Sessions Vol. 2* (Guindilla Producciones, 2009).

_____. *El Paso* (Guindilla Producciones, 2010).

_____. *Mô es bar* (Guindilla Producciones, 2012).

El Jordan y sus Moco de Pavo All Estars. *Mi tierra y mis raíces* (Youkali, 2015).

Els 4 Gats. *L'Home Solter* (Edigsa, 1964).

Fede Aguado y Osi Martínez. *Con el corazón en la mano* (Autoproducido, 1999).

_____. *2 Balas Perdidas* (Autoproducido, 2007).

_____. *Veinte años no es nada* (Autoproducido, 2014).

Fede Aguado y Osi Martínez + Txus Blues & Jose Bluefingers, *Juntos y revuletos* (Blues & Boogie L'Hospitalet, Bad Music, Societat de Blues de Barcelona, 2015).

Fede Aguado y su banda, *El corredor* (Autoproducido, 2010).

Fernando Beiztegui. *I Asked for Water… and She Gave Me Gasoline* (Habitación 101, 2014).

_____. *Long Road Blues* (Habitación 101, 2015).

Fernando García Morcillo. *Unreleased Madrid Jazz Sessions 1964-1981* (Fresh Sound Records, 1999).

Flaco Barral. *Uyyyuyuy!!* (Youkali, 2017).

Flying Gallardos. "Ron Negrita" (Producciones Twins, 1989).

Gaby Jogeix. *Hermosa Beach* (Gaztelupeko Hotsak, 2011).

Gatos Bizcos. *Can't Believe My Eyes* (Gaztelupeko Hotsak, 2012).

_____. *Eurovegas* (Sweet Records, 2015).

Guillem D'Efak. *Blues* (Concèntric, 1965).

Harmonica Coixa Blues Band. *Harmonica Coixa Blues Band* (Blau, 1988).

Harmonica Zúmel Blues Band. *Stratto Blues* (PDI, 1988).

José Luis Pardo. *13 Formas de Limpiar una Sartén* (Autoproducido, 2014).

José Luis Pardo & The Mojo Workers. *Country & City Blues* (Gaztelupeko Hotsak, 2008).

_____. *Live in Madrid* (Autoproducido, 2013).

Juan Bourbon, Juan Scotch & Juan Beer. *Juan Bourbon, Juan Scotch & Juan Beer* (2006).

_____. *Second Floor* (La Bourboneta Records, 2010).

King Bee. *Po' Boys* (Autoproducido, 2012).

Laia Bastús. *Come and Go* (Habitación 101, 2014).

Lazy Boots. *Lazy Boots* (Autoproducido, 2016).

Lazy Lester, *One More Once* (Karonte-Cambayá, 2010).

Lionel Hampton. *Jazz Flamenco* (RCA-Victor, 1956).

Lluis Coloma. *7 Nights At Central* (Fresh Sound Records, 2009).

Los Buenos y Julián Granados. *Todas sus Grabaciones (1968-1970)* (Rama Lama, 1998).

Los Bluesfalos. *Mi Guitarra y el Blues* (Cambayá, 1990).

Los Estudiantes. *El Rock and Roll de "Los Estudiantes"* (Phillips, 1959).

Los Penúltimos. *Pequeñas victorias* (Autoproducido, 2014).

Lone Star. *Concierto Teatro Infanta Beatriz. Madrid 1968* (Lone Star Music, 2010).

Los Reyes del K.O. *Coll vs. Costa* (Gaztelupeko Hotsak, 2002).

_____. *Home Made Blues* (Gaztelupeko Hotsak, 2004).

_____. *Hot Tin Roof* (Gaztelupeko Hotsak, 2006).

_____. *Live in Yorkschlösschen Berlin* (Gaztelupeko Hotsak, 2008).

_____. *It's Fiesta Time* (Gaztelupeko Hotsak, 2010).

Louis Armstrong & His All Stars. *Historic Barcelona Concerts at the Windsor Palace 1955* (Fresh Sound Records, 2000).

Madrid Blues Ghetto. *Madrid Blues Ghetto* (Escuela de Blues de Madrid, 2014).

Mágicas Palas. *Seminario del blues* (Almacén de análisis, 2013).

Malcolm Scarpa & Ñaco Goñi y Los Jokers. *Doin' Our Kind* (Cambayá, 1991).

_____. *Berriz Blues Sessions* (Gaztelupeko Hotsak, 1997).

Mermelada. *Coge el tren* (Zafiro, 1979).

Mingo – Sanpa & Bárez Bros. *Home Town Blues* (Autoproducido, 2015).

Ñaco Goñi. *Blues con los colegas* (Moco de Pavo Production-Ñaco Goñi Discos, 2006).

_____. *Blues con los colegas, Vol.II* (Ñaco Goñi Discos-Armonet Producciones, 2012).

_____. *30 Años* (Gaztelupeko Hotsak, 2014).

Ñaco Goñi y los Bluescavidas. *Nada que perder* (Autoproducido, 2003).

Ñaco Goñi & Xulián Freire. "*CambaYá te digo…"* (Karonte-Cambayá, 2013).

Nola Brass Band. *Back From New Orleans* (Autoproducido, 2015).

Pata Negra. *Pata Negra* (Mercury, 1981).

_____. *Rock Gitano* (Mercury, 1983).

_____. *Guitarras Callejeras* (Nuevos Medios, 1985 [1979])

_____. *Blues de la frontera* (Nuevos Medios, 1987).

Pedro Iturralde. *Jazz Flamenco Vols. 1 y 2* (Warner, 1996).

Pedro Iturralde Quartet featuring Hampton Hawes (Hispavox, 1997).

Quique Gómez y Luca Giordano. *Chicago "3011 Studios" Sessions* (GG Records, 2013).

Quique Gómez & His Vipers. *Dealin' with the Blues* (Sweet Records, 2017).

Raimundo Amador. *Noche de Flamenco y Blues* (Universal, 1998).

Raspa García & The Crawfish. *Boogie Woogie Voodoo* (Autoproducido, 2014).

Red House. *Red House* (Paella Records, 1998).

Robbie & The Savoy Rumblers. *Robbie & The Savoy Rumblers* (Folc Records, 2017).

Smash. *Todas sus grabaciones (1969-1978)* (Rama Lama, 2001).

Smiling Jack Smith. *First Night with The Blues* (Autoproducido, 1996).

Smiling Jack Smith y David Gwynn. *Now That Truth Was Gone* (Autoeditado, 2010).

_____. *Simple Pleasure* (Audiomatic, 2014).

Sleepy Roosters. *Chicago Roosters* (Habitación 101, 2017).

Stevie Zee y Ñaco Goñi. *Blues Reunion* (Autoproducido, 2010).

Susan Santos. *Electric Love* (Paella Records, 2014).

Tete Montoliu. *En el San Juan* (Nuevos Medios, 1996).

Tete Montoliu y Pilar Morales. *Historia de un amor* (Blue Moon, 2006).

Tete Montoliu Trio. *A Tot Jazz!* (Fresh Sound Records, 2007).

The 44 Dealers. *"Got a better deal?"* (Handmade Records, 2014).

The Criers. *Sexercise* (Cowbell Business Records, 2015).

The Forty Nighters. *One in Five Million* (Autoproducido, 2012).

The Howlin's. *Aullando a la luna llena* (Habitación 101, 2018).

The Lucky Makers. *Glad Tidings* (Autoproducido, 2016).

The Mojo Glove. *No Half Steppin'* (Autoproducido, 2017).

The Tremendous. *Churros & Hot Dogs* (Locos por el jazz, 2012).

Tonky Blues Band. *Blues Corner* (Coquette Discs, 1987).

_____. *Piedra Rodante* (Cambayá, 1992).

_____. *Groovin' the blues* (Cambayá, 1994).

Vargas Blues Band. *All Around Blues* (Cambayá, 1991).

_____. *Madrid-Memphis* (3 Cipreses, 1992).

_____. *Blues Latino* (3 Cipreses, 1994).

_____. *Texas Tango* (Dro, 1995).

VV.AA. *Blackcelona* (Discmedi, 2012).

VV.AA. *Jazz en Barcelona 1920-1965* (Fresh Sound Records, 2005).

VV.AA. *Jazz en el cine negro español* (Fresh Sound Records, 2006).

VV.AA. *La Leyenda del Price. 50 Aniversario (1962-1964)* (Rama Lama, 2012).

VV.AA. *Los blues de la ciudad* (Sociedad de Blues de Madrid, 2012).

VV.AA. *Live from Antone's. Tenth Anniversary Anthology Vol.1* (Antone's Records, 1986).

Willie Buck with José Luis Pardo & Quique Gómez. *Songs For Muddy. The Madrid Session* (Gaztelupeko Hotsak, 2011).

Whisky David. *Rusty Rock* (Ariola, 1975)

Whiskey Tren, *Directamente* (Autoproducido, 1999).

Xulián Freire y Ñaco Goñi. *El blues ke te cuén* (Marsha Producciones, 2010).

Xulián Freire. *Saint Valentine's Blues* (Habitación 101, 2014).

Xulián Freire & Fernando Lamas. *Heavy Fuel Papa* (Habitación 101, 2015).

9.4. Selección filmográfica

Barrionuevo, Andrea. *Club de Reyes* (Pocket Rocket Films, 2016).

Berg, Amy J. *Janis: Little Girl Blue* (Disarming Films-Jigsaw Productions, 2015).

Blank, Les. *The Blues Accordin' to Lightnin' Hopkins* (Flower Films, 1970).

Bravo, Liana; Del Castillo, Alberto; y Castaño, Javier. "Mad City Blues" (Reportaje audiovisual, trabajo universitario, Grado en Comunicación Audiovisual y Periodismo, 2014). https://www.youtube.com/watch?v=1PDfGHf3GLM [Consulta: 14/04/2018].

Conn, Scott. *Dirt Road to Psychedelia: Austin, Texas during the 1960s* (SRC Productions, 2007).

Costa, Pedro. *¡Que vienen los Beatles!* (Radiotelevisión Española, 1995).

Crosland, Alan. *El Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, Warner Bros. Pictures, 1927).

García Berlanga, Luis. *Bienvenido Mr. Marshall* (UNINCI, 1953).

Hartzog, Martha y Owens, Tary, *Texas Blues Legends Reunion* (Texas Blues Reunion Project, Black Arts Alliance, Texas Folklife Resources, Alta Vista Productions, Catfish Records, 1987). https://www.youtube.com/watch?v=H1l2BV7auAo [Consulta: 14/04/2018].

Harto, Joshua y Garcia, Liz W. *Memphis Beat* (TNT, 2010-2011).

Herrera Batallán, Gael y Morello, Margherita. *Los Reyes del K.O.* (Oroboro Films, 2007).

Hill, Walter. *Crossroads* (Columbia, 1986).

Karlok, Dan. *Antone's. Home of The Blues* (Koch vision, 2004).

Landis, John. *The Blues Brothers* (Universal Pictures, 1980).

López González, Daniel. *España en blues* (Documental web, 2017, TFG, Grado en Periodismo, Universidad de Castilla-La Mancha). http://bit.ly/2kv3BHd [Consulta: 20/05/2018].

Parks, Gordon. *Shaft* (Metro-Goldwyn-Mayer, 1971).

_____. *Leadbelly* (Paramount, 1976).

Parks Jr., Gordon. *Superfly* (Warner Bros. Pictures, 1972).

Pedro, Josep. "Fede Aguado: Cuando el blues se hace propio" (Reportaje audiovisual, 2012). https://vimeo.com/52320828 [Consulta: 14/04/2018].

Pérez Fabián, David. *Clamores Jazz, 30 Años* (DPF Producciones, 2012).

Martín, José Luis. *Barna Blues. La història del blues a Barcelona* (Bad Music Blues, 2012).

_____. *Hondarribia Crossroads: El Punto de Encuentro* (Bad Music Blues, 2012).

McMillan, Harold y Carter, Sandra. *Austin Texas: East Side Blues* (Diverse Arts Culture Works, 1991). https://www.youtube.com/watch?v=cizV6kxFYI4 [Consulta: 14/04/2018].

Scorsese, Martin. *The Last Waltz* (United Artists, 1978).

_____. (Productor). *Martin Scorsese Presents the Blues: A Musical Journey* (PBS, 2003).

Simon, David. *The Corner* (HBO, 2000).

_____. *The Wire* (HBO, 2002-2008).

_____. *Tremé* (HBO, 2010-2013).

Solt, Andrew, *La Historia del Rock 'n' Roll* (Time-Life y Warner Bros., 2008).

Szalapski, James, *Heartworn Highways,* (Navarre Corporation, 1981).

Winter, Terence. *Boardwalk Empire* (Temporada 4) (HBO, 2013).

Zwigoff, Terry. *Ghost World* (United Artists, 2001).

Apropiación, diálogo e hibridación: Escenas de blues en Austin y Madrid

Resumen

Esta tesis doctoral analiza la música blues como fenómeno artístico, comunicativo y sociocultural mediante un estudio comparativo de las escenas de blues en Austin, Texas y en Madrid (España), dos capitales de referencia con una relación diferenciada respecto a la tradición original del género. Conocida y promocionada como "la capital mundial de la música en vivo", Austin está histórica, geopolítica y socioculturalmente inserta en la tradición del blues, mientras que Madrid, históricamente alejada, lleva décadas incorporándose a ella mediante una compleja práctica musical, colectiva y cotidiana. A pesar de su reconocimiento desigual (tanto en sus respectivos estados como en la cultura global del blues), las dos escenas ocupan un lugar análogo en la esfera pública *underground* y son muy similares en estructura y organización. Comparten prácticas sociales y musicales, textos, discursos, relatos, imaginarios y formas de expresión, y algunos de sus participantes han desarrollado vínculos colaborativos transatlánticos en torno al blues y la música en vivo.

La tesis se enmarca en los estudios sobre las relaciones entre identidades, culturas y globalización, y extiende el interés por revalorizar las culturas populares y por replantear los conceptos y objetos del análisis comunicacional. Consta de nueve capítulos. En los tres primeros planteamos el diseño de la investigación, el marco teórico y la metodología de la investigación. Exponemos el desarrollo de los estudios sobre blues desde los años 1930 y lo vinculamos a los estudios nacionales e internacionales sobre músicas populares. A continuación, planteamos y redefinimos los conceptos teóricos que guían la investigación: escena musical, género musical, apropiación, diálogo intramusical, diálogo intercultural, e hibridación. Metodológicamente, la tesis se define por tres estrategias entrelazadas: documentación; etnografía; y análisis comparativo de los procesos dialógicos. La investigación etnográfica, multi-situada y comparativa, explora el desarrollo de los contextos, autores y obras representativas de las escenas estudiadas, así como la relación entre sus participantes y su vínculo con la industria musical, los medios y el periodismo alternativo. Articulado a través de distintos casos de estudio, el análisis comparativo de los procesos dialógicos (apropiación, diálogo e hibridación) se realiza desde una perspectiva semio-antropológica de los procesos comunicativos, que permite entenderlos como el fundamento de la construcción colectiva de prácticas sociales, universos simbólicos y estrategias de identidad y memoria.

El cuarto capítulo de la tesis proporciona una contextualización espaciotemporal del blues y de sus escenas en Austin y Madrid. Plantea un recorrido amplio desde la globalización del blues hasta la conceptualización de las escenas estudiadas, y las compara a partir de sus identidades culturales y de sus características y transformaciones urbanas. Reflexionamos sobre las relaciones establecidas entre los participantes de las escenas musicales, sobre el estilo de vida *outsider* de los músicos de blues y sobre su creciente interconexión y colaboración transnacional. Además, abordamos la relación de los músicos con la industria musical y la producción discográfica, e investigamos el desarrollo del periodismo alternativo en relación a

las escenas estudiadas. El análisis de los procesos dialógicos ocupa los tres siguientes capítulos. Se inicia con el análisis de las formas de apropiación, que indaga en la construcción de sentido sobre el blues y relaciona los contextos y las trayectorias de apropiación de los participantes con el eclecticismo, la especialización musical y el "purismo". La conclusión es que la escena de blues madrileña –más alejada de la tradición original del género– puede considerarse más "purista" que la escena austinita –más próxima a la tradición original y más abierta al eclecticismo bajo la etiqueta "blues". No obstante, encontramos y categorizamos diversas formas de eclecticismo en ambas escenas.

Analizamos los procesos de diálogo en su vertiente intramusical e intercultural. El estudio del sistema de convenciones musicales e interaccionales del blues confirma que los músicos de Austin y Madrid emplean cotidianamente un lenguaje musical común para comunicarse, interactuar e improvisar en distintas circunstancias y eventos. En este sentido, conceptualizamos las *jam sessions* de blues como eventos performativos híbridos, definidos por su orientación democrática y por la persistencia de ciertos roles y relaciones jerárquicas, propios de la *performance* presentacional. A través de los discursos y memorias de los participantes, de sus encuentros, asociaciones y conflictos, el análisis sobre el diálogo intercultural nos aproxima a las experiencias de la comunidad afroamericana desde la segregación de *Jim Crow* hasta la era "post-racial". Confirmamos que los participantes de la escena austinita atribuyen una mayor importancia a la dimensión étnica o "racial" del blues que los de Madrid, que generalmente dialogan con la negritud del género desde la distancia, a partir de múltiples textos y de las visitas ocasionales de músicos afroamericanos. No obstante, descubrimos también la importancia fundamental de la "raza" y la diferencia "racial" en la recepción histórica de la música afroamericana en Madrid, España y Europa, así como en el tipo de construcción de autenticidad predominante en la escena de blues madrileña –en sus producciones, repertorios y modos de interpretación.

El capítulo sobre hibridación se plantea en relación a la composición musical, la tradición afroamericana del blues y su apropiación y traducción lingüística-cultural en Madrid. Confirmamos que en las escenas estudiadas predomina la interpretación y personalización del repertorio común sobre la composición propia, cuya importancia, no obstante, resulta fundamental. Nos centramos en el análisis de 10 canciones originales, compuestas por representantes destacados de las escenas de blues en Austin y Madrid y cuyos relatos discutimos en relación a los discursos y las experiencias de sus autores. Proponemos una clasificación temática para ordenar y analizar los relatos seleccionados y otra narrativa como resultado del análisis. Los relatos del blues problematizan la contraposición categórica de biografía y ficción y revelan ciertas estrategias predominantes como la narración en primera persona, la aproximación estratégica a la cultura y memoria-experiencia del destinatario, y el planteamiento de finales abiertos y provisionales, que rehúyen la clausura y mantienen la tensión. Por último, planteamos las conclusiones del trabajo en un nuevo capítulo, donde incidimos en el conocimiento acumulado sobre el blues, sobre las escenas estudiadas y sobre los procesos dialógicos de apropiación, diálogo e hibridación. Proporcionamos una síntesis del contenido y destacamos los resultados, las clasificaciones y las aportaciones de la investigación.

Appropriation, Dialogue and Hybridization: Blues Scenes in Austin and Madrid

Abstract

This doctoral thesis analyzes blues music as an artistic, communicative and sociocultural phenomenon through a comparative study of the blues scenes in Austin, Texas and Madrid (Spain), two reference capitals with a different relationship regarding the genre's original tradition. Known and promoted as the "live music capital of the world", Austin is historically, geopolitically and socioculturally immersed in the blues tradition, while Madrid, historically distant, has been incorporated into it for decades through a complex, collective and daily musical practice. Despite their unequal recognition (both in their respective states and in global blues culture), the two scenes occupy an analogous place in the underground public sphere and are very similar in structure and organization. They share social and musical practices, texts, discourses, stories, imaginaries and forms of expression, and some of their participants have developed transatlantic collaborative bonds around blues and live music.

The thesis is framed within studies about the relationships between identities, cultures and globalization, and it extends the interest in revaluating popular cultures and rethinking the concepts and objects of communication analysis. It consists of nine chapters. The first three include the research design, the theoretical framework, and the methodology. We expose the development of blues studies from the 1930s, and we link it to national and international popular music studies. Then we propose and redefine the theoretical concepts that guide the research: music scene, music genre, appropriation, intramusical dialogue, intercultural dialogue, and hybridization. Methodologically, the thesis is defined by three intertwined strategies: documentation; ethnography; and comparative analysis of dialogical processes. The multi-situated comparative ethnography explores the development of the contexts, authors and representative works of the studied scenes, as well as the relationship between its participants and with music industry, media and alternative journalism. Articulated through different case studies, the comparative analysis of dialogic processes (appropriation, dialogue and hybridization) follows a semiotic-anthropological perspective of communicative processes, understanding them as the basis of the collective construction of social practices, symbolic universes and strategies of identity and memory.

The fourth chapter of the thesis provides a spatio-temporal contextualization of the blues and of the Austin and Madrid blues scenes. It offers a wide-ranging journey through the globalization of blues and a conceptualization of the studied scenes, whose comparison grows out of the discussion about their cultural identities and their urban characteristics and transformations. We reflect on the relationships established between music scenes participants; on the outsider lifestyle of blues musicians; and on their growing interconnection and transnational collaboration. In addition, we address the musicians' relationship with music industry and record production, and we investigate the development of alternative journalism in relation to the studied scenes. The analysis of dialogic processes is developed in the three following chapters. It begins with the analysis of appropriation forms, which explores the

construction of meaning about blues, and relates the different appropriation contexts and trajectories with musical eclecticism, specialization and "purism". The conclusion is that Madrid's blues scene –the one that is farthest from the genre's original tradition– may be considered more "purist" than the Austin scene –which is closer to the original tradition and more open to eclecticism under the label "blues". However, we discover and categorize two different forms of eclecticism in each scene.

We then analyze the processes of intramusical and intercultural dialogue. The study of blues musical and interactional system of conventions confirms that Austin and Madrid musicians use a common musical language to communicate with each other, interact and improvise in different circumstances and events of their everyday lives. Moreover, we conceptualize blues jam sessions as hybrid performance events, defined by their democratic orientation and the persistence of certain hierarchical roles and relationships, typical of presentational performances. Through the discourses and memories of the participants, as well as through their encounters, associations and conflicts, the analysis of intercultural dialogue brings us closer to the experiences of the African-American community from Jim Crow segregation to the current "post-racial" era. We confirm that the participants of the Austin scene give a greater importance to the ethnic or "racial" dimension of blues than those of Madrid, who generally initiate dialogues with the genre's blackness from a distance, based on multiple texts and on the occasional visits of African-American musicians. However, we also discovered the fundamental importance of "race" and "racial" difference in the historical reception of African-American music in Madrid, Spain and Europe, as well as in the prevailing type of authenticity construction in Madrid's blues scene –in their productions, repertoires and modes of interpretation.

The chapter about hybridization is proposed in relation to songwriting, to the African-American blues tradition, and to its appropriation and linguistic-cultural translation in Madrid. We confirm that in the studied scenes, the performance and personalization of the common repertoire predominates over original songwriting, which is nonetheless fundamental. We focus on the analysis of 10 original songs, composed by prominent representatives of the Austin and Madrid blues scenes, and whose stories we discuss in relation to the discourses and experiences of their authors. We propose a thematic classification to organize and analyze the selected songs-stories, and a narrative classification as a result of the analysis. These blues stories problematize the categorical opposition between biography and fiction, and also reveal certain predominant strategies such as the first-person narrative, the strategic approach to the culture and memory-experience of the ideal listener, and the formulation of open and provisional endings that shun closure and maintain tension. Finally, we present the general conclusions in a new chapter, where we highlight the accumulated knowledge about the blues; about the Austin and Madrid blues scenes; and about the analyzed dialogic processes (appropriation, dialogue and hybridization). We offer a condensed summary of its contents, and we explain the research results, as well as the proposed classifications and contributions.

Anexo 1
Fuentes periodísticas y documentales consultadas

A. Textos verbovisuales

1. Periódicos

Estados Unidos:

The New York Times (1851).
- http://www.nytimes.com/; https://www.facebook.com/nytimes/

Austin:

- Activos:

Austin American-Statesman (1871), periódico diario de referencia.
- http://www.statesman.com/; https://www.facebook.com/statesman

The Daily Texan (1900), periódico diario universitario de The University of Texas.
- http://www.dailytexanonline.com/; https://www.facebook.com/dailytexan?fref=ts

The Villager (1973), periódico comunitario dedicado a la comunidad afroamericana.
- http://www.theaustinvillager.com/; https://www.facebook.com/thevillagerandblackregistrycompany

The Austin Chronicle (1981), periódico cultural alternativo de referencia.
- http://www.austinchronicle.com/; https://www.facebook.com/AustinChronicle?fref=ts

The Austin Times (1997), periódico comunitario orientada a la diversidad cultural.
- http://theaustintimes.com/; https://www.facebook.com/TheAustinTimes/

Austin Business Journal (1981), periódico económico de Austin.
- www.austinbusinessjournal.com; https://www.facebook.com/ATXBizJournal?ref=br_rs

Austin 360 (2009), periódico cultural perteneciente a *Austin American Statesman*.
- http://www.austin360.com/
- https://www.facebook.com/austin360/timeline

- Inactivos:

The Rag (1966-1977), periódico *underground* vinculado a la contracultura.
- Consulta *online*: *The Rag Blog*, http://www.theragblog.com/; https://www.facebook.com/TheRagBlog/

Austin Sun (1974-1978), periódico vinculado a la contracultura.

España:

- Activos:

La Vanguardia (Hemeroteca) (1881), diario español editado en Barcelona.
- http://www.lavanguardia.com/index.html; https://www.facebook.com/LaVanguardia?fref=ts

ABC (Hemeroteca) (1903), diario español.
- http://www.abc.es/; https://www.facebook.com/ABCes/

El País (1976), diario español.
- http://elpais.com/; https://www.facebook.com/elpais?fref=ts

El Mundo (1989), diario español.
- http://www.elmundo.es/; https://www.facebook.com/elmundo?fref=ts

Madridiario (2001), periódico digital de la Comunidad de Madrid.
- http://www.madridiario.es/

2. Revistas

Estados Unidos:

- Activas:

Downbeat (1935), revista de jazz de referencia.
- http://downbeat.com/

Rolling Stone (1967), revista de rock de referencia.
- http://www.rollingstone.com/; https://www.facebook.com/RollingStone/?fref=ts

Living Blues (1970), revista de blues de referencia.
- http://www.livingblues.com/; https://www.facebook.com/Living-Blues-169528073086515/?ref=ts&fref=ts

Big City Rhythm & Blues (1995), revista de blues.
- http://www.bigcitybluesmag.com/; https://www.facebook.com/bigcityblues

Blues Blast Magazine (2007), revista *online* de blues.
- http://www.bluesblastmagazine.com/; https://www.facebook.com/BluesBlastMagazine/

Blues Junction, revista *online* de blues.
- http://www.bluesjunctionproductions.com/our_blues_family

- Inactivas:

Blues Revue Magazine, revista de blues.

Texas:

Texas Monthly (1973), revista cultural mensual, editada en Austin.

- http://www.texasmonthly.com/; https://www.facebook.com/Texas-Monthly-54405870363/

Lone Star Music Magazine (1999), revista musical mensual, editada en San Marcos.
- http://www.lonestarmusic.com/; https://www.facebook.com/LoneStarMusic

Austin:

- Activas:

Rock Star Magazine (c.2013), revista musical.
- http://rockstarmagazine.com/; https://www.facebook.com/Rockstar.Magazine.Austin/timeline

Austin Monthly, revista cultural mensual.
- http://www.austinmonthly.com/; https://www.facebook.com/AustinMonthly

- Inactivas:

Austin Blues Monthly (1994-1996), revista de blues.
- https://www.facebook.com/Austin-Blues-Monthly-192805485429/

Austin Downtown Arts Magazine (1994-2004), revista sobre arte, editada por Diverse Arts.
- Selección de textos en: http://diversearts.org/adam-archive

Reino Unido:

Blues & Rhythm – The Gospel Truth (1984), revista de blues.
- http://www.bluesandrhythm.co.uk/; https://www.facebook.com/Blues-Rhythm-The-Gospel-Truth-367930156632729/info/?tab=page_info

Suecia:

Jefferson Blues Magazine (1968), revista de blues.
- http://www.jeffersonbluesmag.com/; https://www.facebook.com/Jeffersonblues/

Madrid:

- Activas:

Enlace Funk (1996), revista de soul/funk.
- http://www.enlacefunk.com/; https://www.facebook.com/enlacefunkmagazine/?fref=ts

ExPerpento (2004), revista de ocio y cultura.
- http://experpento.com/que-es-experpento/; https://www.facebook.com/pages/Revista-ExPERPENTO/47453345792?fref=ts

Madrid en Vivo (2009), revista cultural de la asociación *La Noche en Vivo* (2001).
- http://lanocheenvivo.com/madrid-en-vivo/Listado.aspx?a=2009; https://www.facebook.com/Lanocheenvivooficial/?fref=ts

(+34) Blues (2016), revista *online* de la Escuela de Blues de Madrid.
- https://issuu.com/escueladebluesdemadrid

- Inactivas:

Solo Blues (1985-1998), revista trimestral de blues.
- Acceso a la publicación a través de conversaciones con su creador, Javier Rodríguez, y con aficionados-expertos como Ramón del Solo.
- Consulta *online*: *Solo Blues*, http://solo-blues.blogspot.com.es/

España:

- Activas:

Ruta 66 (1985), revista musical especializada en rock.
- http://www.ruta66.es/; https://www.facebook.com/ruta66mag?fref=ts

Mondo Sonoro (1994), revista musical especializada en pop-rock.
- http://www.mondosonoro.com/; https://www.facebook.com/mondosonoro

Efe Eme (1998), revista musical especializada en pop-rock.
- http://www.efeeme.com/; https://www.facebook.com/RevistaEfeEme?fref=ts

Muzikalia (2000), revista musical *online*.
- http://muzikalia.com/; https://www.facebook.com/muzikalia/timeline

SoulSpain (2008), revista musical *online*, especializada en soul, funk y R&B.
- http://www.soulspain.com/

Anuarios de Blues (2009), editado por la Sociedad de Blues de Barcelona.
- http://societatbluesbarcelona.org/

Fanzines monográficos sobre blues producidos por la asociación *Bad Music*
- López Poy, Manuel (ed.): *Robert Johnson. Cien años en la encrucijada.*
- López Poy, Manuel (ed.): *Al compás de los raíles: el blues y el ferrocarril.*

- Inactivas:

Jazz Magazine (1935-1936), revista de jazz editada por el Hot Club de Barcelona.
- Consulta *online* a través de ARCA (Arxiu de Revistes Catalanes Antigues), Biblioteca de Catalunya: http://mdc2.cbuc.cat/cdm/search/collection/jazzmag

Destino (1937-1980), semanario cultural.
- Consulta *online* a través de ARCA (Arxiu de Revistes Catalanes Antigues), Biblioteca de Catalunya: http://www.bnc.cat/digital/destino/

Ritmo y Melodía (1943-1952), revista musical de jazz.
- Consulta en los fondos de la Biblioteca Nacional (18/09/2014-19/09/2014).

Dau al Set (1948-1952), revista de arte.
- Publicación de un número dedicado al blues: N.22, febrero I (1951)

- Consulta *online* a través de ARCA (Arxiu de Revistes Catalanes Antigues), Biblioteca de Catalunya: http://mdc2.cbuc.cat/cdm/search/collection/dauset
- Consulta *online* a través del libro de la exposición "El mundo de Dau al Set" http://www.triarte.es/catalogos/Cat%20Dau%20al%20Set.pdf

Disco Expres (1968-1979), revista musical.
- Consulta en los fondos de la Biblioteca Nacional (18/09/2014-19/09/2014)
- Consulta *online*: *La web sense nom* http://lwsn.net/article/disco-expres.

Ritmo y Blues (1995-2000), revista de música negra.
- Conocimiento de la publicación a través de discusiones *online* sobre revistas musicales de blues.
- Acceso a la publicación a través de la compra de segunda mano.

SBB Blues Magazine (Sociedad de Blues de Barcelona), revista de blues.
- http://societatbluesbarcelona.org/

3. Páginas web especializadas

Austin:

Texas Music Museum (1984).
- Fundado y dirigido por Clay Shorkey, catedrático de Trabajo Social en la Universidad de Texas en Austin.
- http://www.texasmusicmuseum.org/; https://www.facebook.com/texasmusicmuseum

Diverse Arts Culture Works (1994), *A Multicultural and Multidisciplinary Non Profit Arts Organization.*
- Fundado por el productor cultural y músico Harold McMillan.
- http://www.diversearts.org/

Austin Blues Society (2006), web de la Sociedad de Blues de Austin.
- http://www.austinbluessociety.org/; https://www.facebook.com/theaustinbluessociety

The End of Austin (2011). *An exploration of urban identity in the middle of Texas.*
- Proyecto de investigación sobre la identidad urbana de Austin, Texas.
- http://endofaustin.com

Arts + Labor Magazine (2014), web cultural.
- http://www.artslabormagazine.com/; https://www.facebook.com/artsandlabor

Austin While Black (2014), web dedicada a la experiencia de los austinitas negros.
- http://www.austinwhileblack.com/; https://www.facebook.com/austinwhileblack?ref=br_rs

Nueva York:

Talking About The Blues (1984). *Celebrating Our Heritage and Preserving Blues Music.*
- Compañía *Race + Film + Music*
- http://www.talkingboutheblues.com/

España:

- Activas:

La Fonoteca (2008), web especializada en música española.
- http://lafonoteca.net/; https://www.facebook.com/lafonoteca/?fref=ts

Blues Vibe. *Análisis y escritura musical* (2011).
- Web musical de creación propia.
- http://bluesvibe.com/

Sociedad de Blues de Madrid (2012).
- http://www.sociedaddebluesdemadrid.com/

- Inactivas:

La Taberna del Blues (1999-2013), web especializada en blues en España.
- http://www.tabernablues.com

Bluespain (2002-2012), web especializada en blues en España.
- http://bluespain.creatuforo.com/

Grecia:

Blues Gr. *Keep the Blues Alive* (2000), web especializada en blues.
- http://blues.gr/; https://www.facebook.com/Blues.Gr/

4. Blogs

Austin:

- Activos:

Michael Corcoran (2011).
- http://www.michaelcorcoran.net/

- Inactivas:

Harold McMillan's Blog.
- Selección de textos: http://diversearts.org/blogs/harold-mcmillan

Madrid:

- Activos:

Solo Blues (2011), Javier Rodríguez.
- http://solo-blues.blogspot.com.es/

Let's Get It On (2011), Sergio "Brown Sugar" Fernández.
- http://letsgetiton11.blogspot.com.es/?view=magazine

Un blues con revólver (2014), Juanma Montero.
- http://unbluesconrevolver.blogspot.com.es/

Jaime Massieu (2015), Jaime Massieu.
- http://jaimemassieu.com/blog/adios-mr-allen/

España:

La Ruta Norteamericana (2008), Fernando Navarro, *El País*.
- http://blogs.elpais.com/ruta-norteamericana/

Colombia:

Historias del blues (2000), Diego Martínez.
- https://historiasdelblues.wordpress.com/about/

B. Textos sonoros

5. Programas de radio

Austin:

- Activos

Music with Jay Trachtenberg (1985).
- KUTX, 98.9, (KUT, 1921), http://kutx.org/

Blues at Sunrise (2012), DJs Beenjammin' y Lana P.
- KVRX (1988), http://www.kvrx.org/schedule/programs/5456

Blue Monday with Mike Buck (2014).
- Sun Radio (2009), https://www.facebook.com/bluemondaywithmikebuck/?fref=ts; http://sunradio.com/; https://www.facebook.com/SunRadioTX/

Under the X in Texas, Ted Branson.
- KOOP 91.7 FM, Austin, Texas.
- https://www.facebook.com/Under-the-X-in-Texas-101282889963800/
- http://www.koop.org/programs/under-the-x-in-texas

- Inactivos:

The Rosewood Ramble (1948-1963), Lavada "Dr. Hepcat" Durst.
- KVET, Austin (1946). Grabaciones disponibles en: https://www.youtube.com/watch?v=hY9fFQEsR8E

T.V. on the Radio (1954-1979), Tony Von.
- KTAE Taylor, Texas.

Blue Monday Show (1983-2014), Larry Monroe.
- KUT, Austin (1921): 1983-2010, http://kut.org/; https://www.facebook.com/kutradio
- Sun Radio - KDRP-LP (2009): 2011-2014,
- http://sunradio.com/; https://www.facebook.com/SunRadioTX/

Twine Time (1979-2016), Paul Ray.
- KUT, Austin (1921)
- https://www.facebook.com/TWINE-TIME-121902754497104/

Madrid:

- Activos:

Sateli 3 (1998), Charlie Faber.
- Radio 3, http://www.rtve.es/alacarta/audios/sateli-3/

Blanco y Negro (2000), Eugenio Moirón.
- Radio Carcoma (2000); Onda Latina "la radio diferente" (2007-2014), http://blancoynegroblues.blogspot.com.es/; http://www.nodo50.org/ondalatina/

El Sótano (2005), Diego R. J.
- Radio 3, http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-sotano/; https://www.facebook.com/El-S%C3%B3tano-De-Radio-3-153166351392793/

Ruta 61 (2008), Justin Coe.
- Radio 3, http://www.rtve.es/alacarta/audios/ruta-61/

La Cofradía de Blues (2012), Claudio Gabis.
- Radio Círculo, Círculo de Bellas Artes, http://radiocirculo.es/
- Con la colaboración de Ramón del Solo, Carlos Díez, Jorge Senno y Adrian Lattes
- Podcasts: http://www.ivoox.com/podcast-cofradia-del-blues_sq_f160975_1.html

Seis por Tres - 6x3 (2012), Santiago Bustamante.
- Radio 3, http://www.rtve.es/alacarta/videos/6x3-masterclass-en-video/; https://www.facebook.com/seisportres

Saltamontes (2012), Ángel Lobo.
- Radio 3, http://www.rtve.es/alacarta/audios/saltamontes/; https://www.facebook.com/ElSaltamontesRadio3/timeline

Blues de Verdad (2013), Javier "Jay Bee" Rodríguez.
- Autoproducido. https://www.youtube.com/user/BluesdeVerdad/videos

Luna Blusera (2014), Laura Garrido.
- Radio Enlace, http://www.radioenlace.org/spip.php?page=programa&id_rubrique=276; https://www.facebook.com/Luna-Blusera-782495375160324/timeline

Límite 78 (2014), Moni "Cash" García.
- Radio Carcoma, https://www.facebook.com/L%C3%ADmite-78-720220621401156/?fref=ts ; http://lte78.blogspot.com.es/

Efecto Escena, Mayte Camino.

- Libertad FM, https://www.facebook.com/efecto.madrid
- https://www.facebook.com/Efecto-Escena-M%C3%BAsica-203017143206604/?fref=ts
- http://efectomadrid.podomatic.com/

- Inactivos:

Tren 3 (1979-2007), Jorge Muñoz.

- Radio 3, Programa de 30 aniversario: http://www.rtve.es/alacarta/audios/30-aniversario/30-aniversario-tren-3-01-07-09/535810/

El Sonido de los Pantanos (1984-1989), Ramón del Solo y Carmen Ropero.

- Onda Verde, Radio Mercurio

El Aullido del Diablo (2012-2013), David Rivallo.

- http://www.ivoox.com/podcast-aullido-del-diablo_sq_f152502_1.html

Barcelona:

La Hora del Blues (1981), Vicente Zúmel.

- Radio Pica; http://www.lahoradelblues.com/acerca.htm

C. Textos audiovisuales

6. Programas de televisión

Austin:

- Activos

Austin City Limits (1976).

- PBS-KLRU
- http://acltv.com/; https://www.facebook.com/austincitylimitstv/?fref=ts

Troubadour, TX (2011).

- London Broadcasting Company (Dallas, TX) y 41 Entertainment
- http://troubadourtx.com/; https://www.facebook.com/troubadourtxtv/?ref=ts&fref=ts

Songwriters across Texas, Pitt Garrett and Vickie Garrett.

- CW KNVA Austin
- http://www.songwritersacrosstexas.com/
- https://www.facebook.com/TheTexasSongwriter/timeline

- Inactivos:

Now Dig This (c. 1965), Richard "Cactus" Pryor.

- KTCB (1952)
- http://www.texasarchive.org/library/index.php?title=KTBC_Open_House%2C_Part_1_-_Studio_Tour%2C_December_1960&gsearch=ktbc

- http://www.artslaboraustin.com/this-black-history-minute-has-been-brought-to-you-by-ernies-chicken-shack-get-you-a-basket-and-have-a-seat/

España:

- Activos:

Los conciertos de Radio 3.
- La 2 de Televisión Española, http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-conciertos-de-radio-3/; https://www.facebook.com/losconciertosderadio3/.

Repertorio. *La música en vivo no está en crisis*.
- Solidaria TV, https://www.facebook.com/repertoriomusicaenvivo

Blues a l'estudi, Dani Nel.lo.
- TV3, http://www.ccma.cat/tv3/bluesalestudi/

Late Motiv (2016), Andreu Buenafuente.
- Canal #0 (Movistar), http://www.latemotiv.com/

- Inactivos:

Jazz entre amigos (1984-1991), Juan Claudio Cifuentes "Cifu".
- TVE, http://www.rtve.es/alacarta/videos/jazz-entre-amigos/

7. Documentales y reportajes audiovisuales

Austin:

Heartworn Highways (James Szalapski, 1981). Navarre Corporation. [Documental sobre el cantautor Townes Van Zandt].

Texas Blues Legends Reunion (Martha Hartzog & Tary Owens, 1987). Texas Blues Reunion Project, Black Arts Alliance, Texas Folklife Resources, Alta Vista Productions y Catfish Records. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=H1l2BV7auAo

Austin Texas: East Side Blues (Harold McMillan & Sandra Carter, 1991). Diverse Arts, The Blues Family Tree Project Collection.

Antone's. Home of the Blues (Dan Karlok, 2004). SilverStar Entertainment.

Dirt Road to Psychedelia: Austin, Texas during the 1960s (Scott Conn, 2007). SRC Productions.

España:

Los Reyes del K.O. (Herrera Batallán, Gael y Morello, Margherita, 2007). Oroboro Films. Extracto disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=slhEKPyUXjA.

Hondarribia Crossroads. El punto de encuentro (José Luis Martín, 2012). Bad Music.

Barna Blues. La historia del blues a Barcelona. (José Luis Martín, 2012). Bad Music. Tráiler disponible en: https://vimeo.com/44036794

Mad City Blues (Liana Bravo, Alberto del Castillo y Javier Castaño, 2014). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=1PDfGHf3GLM

D. Lugares de documentación

8. Bibliotecas:

Austin:

- Universidad de Texas en Austin:

Austin Public Library - Faulk Central Library (1926) (800 Guadalupe Street)
- http://library.austintexas.gov/es/faulk-central-library

Perry-Castañeda Library (1977) (101 East 21st Street)
- https://www.lib.utexas.edu/pcl

Fine Arts Library (1979) (E. William Doty Fine Arts Building)
- http://www.lib.utexas.edu/fal

Madrid:

Biblioteca Nacional de España (1711) (Paseo de Recoletos, 20-22)
- http://www.bne.es/es/Inicio/index.html

- Universidad Complutense de Madrid:

Biblioteca de Ciencias de la Información (Av. Complutense, s/n)
- http://biblioteca.ucm.es/inf

Biblioteca de Ciencias Políticas y Sociología (Campus de Somosaguas, s/n, Pozuelo de Alarcón)
- http://biblioteca.ucm.es/cps

Biblioteca de Geografía e Historia (Calle del Prof. Aranguren, 5)
- http://biblioteca.ucm.es/ghi

Biblioteca María Zambrano (Calle del Prof. Aranguren, s/n)
- http://biblioteca.ucm.es/mariazambrano

Biblioteca de Comercio y Turismo (Av. de Filipinas, 3)
- http://biblioteca.ucm.es/cyt

9. Centros

Austin:

Austin History Center (1933) (810 Guadalupe St)

- http://library.austintexas.gov/ahc

  - Consulta *online*:

"The Neal Douglass Photograph Collection"
http://texashistory.unt.edu/explore/collections/NDPC/

"Austin Streets", http://www.austinlibrary.com/ahc/streets/default.htm

Harry Ransom Center (1957) (300 W 21st St)

- www.hrc.utexas.edu
- Consulta de las grabaciones del escritor y activista John Beecher a músicos de blues (Babe Stovall; Lee Jackson).

Dolph Briscoe Center for American History (1991) (2300 Red River Street)

- https://www.cah.utexas.edu/index.php

  - Consulta presencial de documentación perteneciente a:

John Avery Lomax Family Papers (1842, 1853-1986),
http://www.lib.utexas.edu/taro/utcah/00013/cah-00013.html

UT Folklore Center Archives (c.1928-1981) (incluye: John Lomax, William Owens, Tary Owens, John Henry Faulk, Américo Paredes, etc.),
http://www.lib.utexas.edu/taro/utcah/00385/cah-00385.html

Alan Govenar Collection (c.1950-1991), http://www.lib.utexas.edu/taro/utcah/01967/cah-01967.html

Tara Veneruso Collection (1993-1997), http://www.lib.utexas.edu/taro/utcah/00490/cah-00490.html

  - Consulta *online*:

"Sounds like Texas. Highlights from our Music Collections",
https://www.cah.utexas.edu/news/press_release.php?press=press_SoundsLikeTexas

"Texas Poster Art Collection", Briscoe Center Digitizes Extraordinary Texas Poster Art Collection, http://www.cah.utexas.edu/feature/tpa/essay.php

"Willie Nelson. Texas Icon", http://www.cah.utexas.edu/music/

"The Littlejohn and Hickman Archives: Photographs of African American Lives", https://www.cah.utexas.edu/exhibits/littlejohn_hickman.php

"The Power of His Camera: Spider Martin and the Civil Rights Movement",
http://www.cah.utexas.edu/news/press_release.php?press=press_spider_martin

South Austin Popular Culture Center (2005) (1516-B S Lamar Blvd)

- http://southpop.org/

  - Consulta *online*:

"A Tribute to Antone's, Austin's Home of the Blues", http://southaustincenter.org/2011/08/19/a-tribute-to-antones/

"Soap Creek Saloon Retrospectacle: 1973 to 1985", http://southaustincenter.org/2011/08/29/soap-creek-saloon-retrospectacle-1973-to-1985/

"The Austin – San Francisco Connection", http://southpop.org/2013/11/26/the-austin-san-francisco-connection/

"The Austin – San Antonio Connection: So Close and Yet So Far Out", http://southpop.org/2014/07/18/the-austin-san-antonio-connection-so-close-and-yet-so-far-out/

Madrid:

Círculo de Bellas Artes de Madrid (1880) (Calle Alcalá, 42)

- http://www.circulobellasartes.com/

  - Exposiciones visitadas presencialmente:

"Jazz, jazz, jazz", Sala Goya, 14/10/2015-24/01/2016, http://www.circulobellasartes.com/exposiciones/jazz-jazz-jazz/

  - Participación en el programa de radio *La Cofradía del Blues* (23/07/2013; 31/10/2016).

Centro Cultural Conde Duque (1969) (Calle Conde Duque, 9)

- http://condeduquemadrid.es/evento/una-cronica-del-jazz-madrid/

  - Exposiciones visitadas presencialmente:

"Una crónica del jazz en Madrid", vestíbulo principal, 25/10/2016-30/11/ 2016, http://condeduquemadrid.es/evento/una-cronica-del-jazz-madrid/; "Fondos gráficos y documentales del diario ABC. ¿Cómo fueron los primeros contactos del jazz con la ciudad de Madrid?"

Espacio Función Lenguaje (Calle del Dr. Fourquet, 18)

- http://funcionlenguaje.com/espacio-lenguaje/

  - Exposiciones visitadas presencialmente:

Exposición-homenaje pictórico a Howlin' Wolf por Mark Howie, 15/01/2016.

10. Museos

Austin:

George Washington Carver Museum & Cultural Center (1926) (1165 Angelina Street)

- Exposiciones visitadas presencialmente:

"Families Gallery," https://www.austintexas.gov/department/carver-exhibits

"Children's Gallery," https://www.austintexas.gov/department/carver-exhibits

- Consulta *online*:

"L.C. Anderson High School," https://www.austintexas.gov/department/carver-exhibits

Texas Music Museum (1984) (1009 E 11th Street)

- Exposiciones visitadas presencialmente:

"Growing the Tradition of Austin Music"

"The Many Faces of Texas Blues",
http://www.texasmusicmuseum.org/blues%20gallery/TheManyFacesofTexasBlues/index.html

"The Historic Victory Grill Exhibit",
http://www.texasmusicmuseum.org/victory%20gallery/THEVICTORYGRILLAUSTINTX/index.html

Anexo 2
Observación participante

1. Observación participante presencial en lugares de interacción musical (O.P.p.) (Total: 93)

Austin (Total: 49)

O.P.p.1: Ebenezer Baptist Church (1875), 1010 E 10th Street.
- http://www.thestoneofhelp.org/

O.P.p.2: The University of Texas at Austin (1883), Austin, TX 78712.
- http://www.utexas.edu/

O.P.p.3: The Driskill Hotel (1886), 604 Brazos St.
- http://www.driskillhotel.com/

O.P.p.4: Johnnie's Antiques (1918), 911 E 6th St.
- http://www.johnniesantiques.com/

O.P.p.5: Threadgill's Old No. 1 (1933), 6416 N Lamar Blvd.
- http://www.threadgills.com/

- **O.P.p.6: Threadgill's World Headquarters** (1996), 301 West Riverside Drive.
  - http://www.threadgills.com/

O.P.p.7: George Washington Carver Museum (1933), 1165 Angelina Street.
- http://www.austintexas.gov/department/george-washington-carver-museum-and-cultural-center

O.P.p.8: Doris Miller Recreation Center (1944), 2300 Rosewood Ave.
- https://www.austintexas.gov/department/delores-duffie-recreation-center

O.P.p. 9: Historic Victory Grill (1945), 1104 E 11th Street.
- https://tshaonline.org/handbook/online/articles/xdv02

O.P.p.10 The Continental Club (1957), 1315 S Congress Ave.
http://www.continentalclub.com/Austin.html

- **O.P.p.11: The Continental Club Gallery** (2008), 1315 S Congress Ave.
  http://www.continentalclub.com/Austin/Confidential/newgallery.html

O.P.p.12: Broken Spoke (1964), 3201 S Lamar Blvd.
- www.brokenspokeaustintex.com

O.P.p.13: Longbranch Inn (1965-2016), 1133 E 11th St.
- https://www.facebook.com/Longbranch-Inn-124307997745686/?rf=115959511759237

O.P.p.14: Donn's Depot (1972), 1600 W 5th St.
- http://www.donnsdepot.com/

O.P.p.15: Hole in The Wall (1974), 2538 Guadalupe St.
- http://www.holeinthewallaustin.com/

O.P.p.16: Antone's (1975), 305 E 5th Street.
- http://www.antonesnightclub.com/

- **O.P.p.17: Antone's Record Store** (1987), 2928 Guadalupe St.
http://antonesrecordshop.com/content/

O.P.p.18: Maggie Mae's (1978), 323 E 6th Street.
- http://www.maggiemaesaustin.com/

O.P.p.19: T.C.'s Lounge (1978-2011), 1413 Webberville Rd.

O.P.p. 20: Cactus Café (1979), 2247 Guadalupe St.
- http://cactuscafe.org/

O.P.p. 21: Bass Concert Hall (1981), 2350 Robert Dedman Dr.
- http://texasperformingarts.org/venues/bass_concert_hall

O.P.p. 22: Waterloo Records (1982), 600A N Lamar Blvd.
- http://www.waterloorecords.com/

O.P.p. 23: Texas Music Museum (1984), 1009 E 11th St.
- http://www.texasmusicmuseum.org/

O.P.p. 24: Ruth's Chris Steak House (1985), 107 W 6th St.
- http://www.ruthschris.com/restaurant-locations/austin

O.P.p. 25: South by Southwest (SXSW) (1987).
- https://www.sxsw.com/

O.P.p. 26: Ruby's BBQ (1988-2018), 512 W 29th St.
- http://rubysbbq.com/

O.P.p. 27: Saxon Pub (1990), 1320 S Lamar Blvd.
- http://thesaxonpub.com/

O.P.p. 28: Elephant Room (1991), 315 Congress Ave.
- http://www.elephantroom.com/

O.P.p. 29: Pete's Dueling Piano Bar (1992), 421 E 6th Street.
- http://www.petesduelingpianobar.com/

O.P.p. 30: Central Market (1994), 4001 N Lamar Blvd.
- www.centralmarket.com

O.P.p. 31: Stubb's BBQ (1996), 801 Red River St.
- http://www.stubbsaustin.com/

O.P.p. 32: Ritz Theater - Alamo Drafthouse Cinema (1997), 320 E 6th Street.
- https://drafthouse.com/austin/theater/ritz

O.P.p. 33: Fado Irish Pub Austin (1997), 214 W 4th St.
- http://www.fadoirishpub.com/austin/

O.P.p. 34: Cheapo Discs (1998-2012), 914 N Lamar Blvd.
- https://www.facebook.com/cheaporecords/

O.P.p. 35: Austin City Limits Music Festival (2002), 2100 Barton Springs Rd.
- http://www.aclfestival.com/

O.P.p. 36: The Chuggin' Monkey (2002), 291 E 6th St.
- www.thechugginmonkey.com

O.P.p. 37: The Dizzy Rooster (2003), 306 E 6th St.
- www.dizzyrooster.com

O.P.p. 38: Kenny Dorham's Backyard (2004), 1106 E 11th St.
- https://www.facebook.com/KennyDorhamsBackyard/

O.P.p. 39: Mean Eyed Cat (2004), 1621 W 5th St.
- http://themeaneyedcat.com/

O.P.p.40: Friend's (2007), 208 E 6th Street.
- http://www.friendsbar.com/

O.P.p.41: Blue Moon Rock 'n' Blues (2010), 422 E 6th Street.
- http://bluemoonbarngrill.weebly.com/

O.P.p.42: Trailer Space (2008-2015), 1401 Rosewood Ave.
- http://trailerspacerecords.blogspot.com.es/

O.P.p.43: Banger's Sausage Home & Beer Garden (2011), 79 Rainey St.
- https://www.bangersaustin.com/

O.P.p.44: Moontower Saloon (2012), 10212 Manchaca Rd.
- http://www.moontowersaloon.com/

O.P.p.45: Skylark Lounge (2013), 2039 Airport Blvd.
- http://skylarkaustin.com/

O.P.p.46: Brass House (2013-2016), 115 San Jacinto Blvd.
- www.brasshouseaustin.net

O.P.p.47: C-Boy's Heart & Soul (2014), 2008 S Congress Ave.
- http://cboysheartnsoul.com/

O.P.p.48: Dozen Street (2014), 1808 E 12th St.
- https://www.facebook.com/DozenStreet/

O.P.p.49: Big Easy Bar & Grill (2014), 1806 E 12th St.
- https://www.facebook.com/barandgrillbigeasy/

Madrid: (Total: 44)

O.P.p.50: Teatro Circo Price (1868/2007), Ronda de Atocha, 35.
- http://www.teatrocircoprice.es/web/index.php

O.P.p.51: Teatro Lara (1880/1994), Calle Corredera Baja de San Pablo, 15.
- http://www.teatrolara.com/

O.P.p.52: Círculo de Bellas Artes (1880), Calle Alcalá, 42.
- www.circulobellasartes.com

O.P.p.53: Festival de Jazz de Madrid (1961).
- http://www.festivaldejazzmadrid.com/2016/

O.P.p.54: Sala La Riviera (1964), Paseo Bajo de la Virgen del Puerto, s/n.
- http://www.salariviera.com/

O.P.p.55: Toni Martin Discos (1976), Calle de Martín de los Heros, 18.

O.P.p.56: La Fídula (1978), Calle de Las Huertas, 57.
- https://www.facebook.com/lafidula.espectaculos

O.P.p.57: Sala El Sol (1979), Calle Jardines, 3.
- http://www.elsolmad.com/portada/home.php

O.P.p.58: Sala Clamores (1981), Calle de Alburquerque, 14.
- http://www.salaclamores.es/

O.P.p.59: Joy Eslava (1981), Calle del Arenal, 11.
- http://www.joy-eslava.com/Joy_Madrid/Bienvenida.html

O.P.p.60: Café Central (1982), Plaza del Angel, 10.
- http://www.cafecentralmadrid.com/

O.P.p.61: La Coquette Blues Bar (1984), Calle de las Hileras, 14.
- https://www.facebook.com/pages/La-Coquette-Blues-Bar/335324683222436

O.P.p.62: Discos La Metralleta (1985), Calle del Postigo de San Martín, 1.
- http://www.discoslametralleta.com/

O.P.p.63: Casa Patas (1985), Calle Cañizares, 10.
- http://www.casapatas.com/

O.P.p.64: Teatro Nuevo Apolo (1987), Plaza Tirso de Molina, 1.
- http://www.summummusic.com/

O.P.p.65: Radio Carcoma (1988), Calle Siena, 41.
- https://www.radiocarcoma.com

O.P.p.66: Café Jazz Populart (1989), Calle de Las Huertas, 22.
- http://cafepopulart.com/

O.P.p.67: Irish Rover (1995), Av. de Brasil, 7.
- http://www.theirishrover.com/

O.P.p.68: The Maderfaker (1996), Calle de San Vicente Ferrer, 17.
- www.maderfaker.com

O.P.p.69: MOE Club (1998), Av. de Alberto Alcocer, 32.
- http://moeclub.com/

O.P.p.70: La Boca Club (1999-2015), Calle Echegaray, 11.
- http://labocaclub.com/

O.P.p.71: El Plaza Jazz Club (2000), Calle de Martín de los Heros, 3.
- http://www.elplazajazzclub.es/

O.P.p.72: Gruta 77 (2000), Calle Cuclillo, 6.
- http://www.gruta77.com/

O.P.p. 73: Marula Café (2002), Calle de Caños Viejos, 3.
- http://www.marulacafe.com/

O.P.p.74: Tempo Club (2002), Calle del Duque de Osuna, 8.
- http://www.tempoclub.net/

O.P.p.75: El Junco (2004), Plaza de Sta. Barbara, 10.
- http://es.eljunco.com/#!conciertos

O.P.p.76: Sala Barco (2004), Calle del Barco, 34.
- http://www.barcobar.com/

O.P.p.77: Bogui Jazz (2005), Calle del Barquillo, 29.
- http://bogui.es/jazz/

O.P.p.78: Soul Station (2009-2013), Cuesta Santo Domingo, 22.
- https://www.facebook.com/SoulStationMadrid

O.P.p.79: Taberna Alabanda (2010), Miguel Servet, 15.
- https://www.facebook.com/taberna.alabanda/?fref=ts

O.P.p.80: Intruso Bar (2011), Calle de Augusto Figueroa, 3.
- http://www.intrusobar.com/

O.P.p.81: Café Berlín (2012-2016), Calle de Jacometrezo, 4.
- http://berlincafe.es/

- **O.P.p.82: Café Berlín** (2016), Costanilla de los Ángeles, 20.
  - http://berlincafe.es/

O.P.p.83: Escuela de Blues de Madrid (2011), Calle Matilde Hernández, 36.
- http://escueladebluesdemadrid.es/

O.P.p.84: Bodega del Águila (2012), Calle Águila, 14.
- http://conancarmona.wix.com/bodegadelaguila

- **O.P.p.85: Elefante Güin** (cierre en 2011), Calle Reina, 1.

O.P.p.86: Blues Oscuro Casi Negro (2012), Costanilla de los desamparados 11.
- https://www.facebook.com/BluesOCN/

O.P.p.87: Festival Cultura Inquieta (2012), Teatro Auditorio Federico Garcia Lorca (Getafe).
- http://culturainquieta.com/es/festival-culturainquieta-2015.html

O.P.p.88: Albatros Blues Festival (2013), "El Vagón" de Mejorada del Campo.

O.P.p.89: Collage Drinks & Arts (2014), Calle Mancebos, 2.
- https://www.facebook.com/collagedrink/

O.P.p.90: Leganés Blues Festival (2015), Teatro Rigoberta Menchu (Avda. Rey Juan Carlos I, 100, Leganés).
- https://www.facebook.com/Leganes-Blues-Festival-South-Side-753545714682666/

O.P.p.91: Café Bar Lady Madrid, Calle de la Santísima Trinidad, 26.
- https://www.facebook.com/pages/Caf%C3%A9-Bar-Lady-Madrid/286435088133396

O.P.p.92: Sala Penélope, Calle Hilarión Eslava, 34.
- http://salapenelope.com/

O.P.p.93: Habitación 101 - Juke-joint Fuencarral, Calle Cueva de Montesinos, 94.
- Residencia privada y lugar de encuentro, grabación musical y celebración de *jam sessions* informales.

2. Observación participante *online*

2.1. Creación y desarrollo de *Blues Vibe* (23/03/2012), página web especializada y comunidad de *Facebook* dedicadas al análisis y la escritura musical.
- http://bluesvibe.com/
- https://www.facebook.com/BluesVibe



Muestra de la interfaz de la web *Blues Vibe*. Archivo "Austin, Texas"

2.2. Participación en grupos de *Facebook*

Grupos *online* de lengua inglesa (G.onl.) (Total: 10)

G.onl.1: Austin Blues Society, https://www.facebook.com/groups/austinbluessociety/?fref=ts

G.onl. 2: East Austin Stories, https://www.facebook.com/groups/2217570130/?fref=ts

G.onl. 3: Austin Film Society, https://www.facebook.com/groups/afs1985/?fref=ts

G.onl.4: Austin Jazz Alliance, https://www.facebook.com/groups/117161897350/?fref=ts

G.onl.5: **Houston Blues Museum**,
https://www.facebook.com/groups/HoustonBluesMuseum/?fref=ts

G.onl. 6: King Biscuit Blues Festival,
https://www.facebook.com/groups/93372606776/?fref=ts

G.onl. 7: **The Real Blues Forum**,
https://www.facebook.com/groups/163835903692878/?fref=ts

- **G.onl. 8: The RBF Book Forum**,
  https://www.facebook.com/groups/491498834216678/?fref=ts

- **G.onl. 9: RBF – The AFBF Files**,
  https://www.facebook.com/groups/1422520274630418/?fref=ts

G.onl.10: The Real Caucasian Blues Forum,
https://www.facebook.com/groups/realcaucblues/?fref=ts

Grupos *online* de lengua hispana (G.onl.) (Total: 10)

G.onl.11: Blues en La Taberna del Blues,
https://www.facebook.com/groups/tabernablues/?fref=ts

G.onl.12: Blues Máfia!, https://www.facebook.com/groups/219975458123531/?fref=ts

- **G.onl.13: + Tur-Bando Blues**,
  https://www.facebook.com/groups/1378466892392565/?fref=ts

G.onl.14: Blues for Refugees Concert,
https://www.facebook.com/groups/1005065672848619/?fref=ts

G.onl.15: Blues Dance Madrid,
https://www.facebook.com/groups/669117386447267/?fref=ts

G.onl.16: Bad Music, https://www.facebook.com/groups/badmusictv/?ref=ts&fref=ts

G.onl.17: Yo también canto blues…,
https://www.facebook.com/groups/232652256773635/?fref=ts

G.onl.18: Happening Madrid, https://www.facebook.com/groups/Happennig2013/?fref=ts

G.onl.19: A Todo Jazz Radio 3, https://www.facebook.com/groups/228590410070/?fref=ts

G.onl. 20: Jazz in Spain, https://www.facebook.com/groups/228590410070/?fref=ts

2.3. Recogida de datos en *Facebook* sobre la apropiación musical en la escena de blues en Madrid

Selección de "los 10 discos que más te han marcado o influido en la vida"

Participantes (15)**:** Eugenio Moirón (Madrid, 1954), Rafaela Velasco (Madrid, 1957), Fede Aguado (Madrid, 1965), Jorge "Bluesbreaker" Lera (Madrid, 1967), Jorge Biancotti (Buenos Aires, 1967), Rafa Sideburns (Cádiz, 1967), J.b. Boni (Madrid, 1969), Osi Martínez (Madrid, 1969), Phineas Sánchez (Madrid, 1969), Larry Mendoza (Madrid, 1972), Oscar Linares (Girona, 1975), Sergio "Brown Sugar" Fernández (Madrid, 1977); Raspa García (Madrid, 1981), Andrea Capalbo (Corigliano Calabria, 1983) y Javi Suárez (Madrid, 1989).

Ítems contabilizados: 157.

Fechas: 29/09/2014 – 30/10/2014.

Clasificación en categorías:

- **"Invasión Británica"** (rock, blues-rock, rock progresivo), 20,38% (32/157):

Blind Faith; Cream (*Wheels of Fire*, 1968; *Best of Cream*, 1969); Dire Straits (*Dire Straits*, 1978; *Alchemy*, 1984); Eric Clapton ("Wonderful Tonight"); Fleetwood Mac (*Live*, 1980); Jethro Tull (*Thick as a Brick*, 1972; *Bursting Out*, 1978); John Mayall (*Blues Giant*, 1968; *The Turning Point*, 1969; *USA Union*, 1970; *Jazz Blues Fusion*, 1971); King Crimson (*Islands*, 1971); Led Zeppelin (*IV*, 1971); Mark Knopfler ("Mississippi Blues"); Mike Oldfield (*Ommadawn*, 1975); Pink Floyd (*The Dark Side of The Moon*, 1973; *The Wall*, 1979); Police (*Synchronicity*, 1983); Queen (*Jazz*, 1978); Rolling Stones ("Dead Flowers", 1971; *It's only rock and roll*, 1974; *A Bigger Bang*, 2005); *Sonny Boy Williamson and The Yardbirds* (1966); Ten Years After; The Beatles (*Revolver*, 1966); Traffic ("Feelin' Alright", 1968; "Empty Pages", 1970); Van Morrison (*Into the Music*, 1979).

- **Blues afroamericano**, 18,47% (29/157):

Albert King (*Born Under a Bad Sign*, 1967); B.B. King (*Live at the Regal*, 1965); Big Bill Broonzy (Recopilatorio); Big Maceo & Tampa Red (*Worried Life Blues*); Buddy Guy (grabaciones en sellos Chess y Vanguard); Buddy Guy & Junior Wells (*It's my life baby!*, 1966); Clarence Gatemouth Brown; Freddie King (*Lets Hide Away And Dance Away*, 1961); Jimmy Witherspoon (*Jazz Me Blues: The Best of*, 1998); Johnny Guitar Watson (años 1950); Junior Wells (*Hoodoo Man Blues*, 1965); Lightnin' Hopkins; Luther Snakeboy Johnson ("Get Down to the Nitty Gritty"; *They Call Me The Snake*, 1992); Muddy Waters (*The Original Hoochie Coochie Man*); Professor Longhair (*Rock 'n' Roll Gumbo*, 1974); Robert Johnson (*The Complete Recordings*, 1990); Skip James; Snooks Eaglin (*Legacy of the Blues*. Vol.2); Sonny Boy Williamson (*One Way Out*, 1968); Sonny Terry & Brownie McGhee (*Back Home Blues*); Sonny Terry, J.C. Burris, Sticks McGhee (*On The Road*, 1959); Taj Mahal (*Six Days On The Road*, 1970); The Legendary Blues Band (*Life of Ease*, 1980); VV.AA. (Recopilatorio *Los Reyes del Blues*: Muddy Waters, John Lee Hooker y Howlin' Wolf);

- **Escena de folk y rock psicodélico** (EE.UU.), 14,01% (22/157):

Allman Brothers (*Live at the Fillmore East*, 1971; *Brothers and Sisters*, 1973); Bob Dylan (*The Freewheelin' Bob Dylan*, 1963; "Girl from the North Country", feat. Johnny Cash, 1969); Canned Heat ("On The Road Again", 1968); Creedence (*Green River*, 1969; "Bad Moon Rising", 1969; "Down on the Corner", 1969; "Travellin' Band", 1970; *Pendulum*, 1970;); Flamin' Groovies (*Los esperados*, 1978); J. Geils Band, (*"Live" Full House*, 1972); Jimi Hendrix (*The Jimi Hendrix Experience BBC Sessions*, 1998); Johnny Winter (*Live Johnny Winter And*, 1971); Maria Muldaur (*Maria Muldaur*, 1973); Rare Earth (*Get Ready*, 1969); Santana (*Santana en Buenos Aires*, 1973); Simon & Gafunkel (*Bridge Over Troubled Water*, 1970); The Band (*The Last Waltz*, 1978); The Doors (*L.A. Woman*, 1971); The Eagles (*Hotel California*, 1972); Tom Petty ("License to Kill").

- **Jazz** (clásico; moderno; *latin*), 7,64% (12/157):

Baden Powell (*Tristeza en guitarra*, 1966); Bebo Valdés y Diego "el Cigala" (*Lágrimas Negras*, 2003); Bill Evans (1960); Buddy Tate (Colección *Los Grandes del Jazz*); Charlie Parker ("Laura"); Clifford Brown (*Ojos Morenos*); Django Reinhardt & Stephane Grappeli (Recopilatorio); Kurt Elling (*Flirting with twilight*, 2001); Louis Armstrong (*Un rey llamado Satchmo*); Miles Davis (*Workin'*, 1956); Preservation Hall Jazz Band; VV.AA. (*Calle 54*, 1954).

- **Rock en España** (urbano; heavy; punk), 7,01% (11/157):

Barón Rojo (*En un lugar de la marcha*, 1985); Extremoduro ("So payaso", 1996); La Fuga (*Mira*, 1998); La Polla Records (*Salve*, 1984); Leño (*Corre, Corre*, 1982); Platero y Tú; Reincidentes (*Algazara*, 1998); Siniestro Total (*¿Cuándo se come aquí?*, 1982); Triana (*El Patio*, 1975).

- **Hard Rock** (anglosajón), 6,37% (10/157):

AC/DC (*If You Want Blood You've Got It*, 1978); *Back in Black*, 1980); Black Sabbath (*Heaven and Hell*, 1980); Deep Purple (*Made in Japan*, 1972).

- **Blues blanco** (EE.UU.), 3,82% (6/157):

Andy J. Forest & The Snapshots (*Andy J. Forest & Snapshots*, 1982); Fabulous Thunderbirds (*Girls Go Wild*, 1979); Paul Butterfield Blues Band (*East-West*, 1966; *Live*, 1970); Ronnie Earl; The Blues Brothers (película *The Blues Brothers*, 1980).

- **Cantautores**, 3,82% (6/157):

Amancio Prada (*Vida e Morte*, 1974); Daniel Viglietti (*Trópicos*, 1973); Lluis Llach (*Barcelona Gener de 1976*, 1976); Luis Eduardo Aute ("Jacques"); Pablo Milanés ("Yolanda"); Serrat (*Mediterráneo*, 1971).

- **Soul y R&B contemporáneo**, 3,18% (5/157):

Los Canarios ("Get On Your Knees", 1968); R. Kelly (*12 Play*, 1993); Sade (*Lovers Rock*, 2000); VV.AA. (Banda sonora *Boomerang*, 1992); VV.AA. (Recopilatorio *Lo Mejor del Soul*).

- **Country**, 3,18% (5/157):

Guy Clark (*Old No. 1*, 1975); Hank Williams ("Move it On Over", 1947; "Jambalaya", 1952); Johnny Cash (*At Folsom Prison and San Quentin*, 1976); Tony Rice (*The Bluegrass Album Band, I & II*, 1981-82).

- **Flamenco**, 1,91% (3/157):

Angelillo; Bebo Valdés y Diego "el Cigala" (*Lágrimas Negras*, 2003); Camarón (*Potro de rabia y miel*, 1991).

- **Pop-rock contemporáneo**, 1,91% (3/157):

Bruce Springsteen (*The River*, 1980); Michael Jackson (*Thriller*, 1982); The Pretenders.

- **Pop-rock italiano**, 1,91%, (3/157):

883; Tinturia ("Jovanotto"); Vasco Rossi.

- **Punk anglosajón**, 1,27% (2/157):

The Clash (*London Calling*, 1979); Ramones (*End of The Century*, 1980).

- **Rock argentino**, 1,27% (2/157):

Sui Géneris (*Adiós Sui Géneris*, 1975); I (Calamaro).

- **Blues en España**, 0,64% (1/157):

Caledonia Blues Band (*Blues for the Mother*, 1990).

- **Tango**, 0,64% (1/157):

Julio Sosa (“Uno”).

- **Rock ‘n’ roll**, 0,64% (1/157):

Jerry Lee Lewis (*Last Man Standing*, 2006).

- **Reggae**, 0,64% (1/157):

Bob Marley (*Legend*, 1984).

- **Hip hop**, 0,64% (1/157):

Public Enemy (*Apocalypse 91*, 1991).

- **“Clásica”**, 0,64% (1/157):

Guisseppe Di Stefano (“Una furtiva lágrima”, 1955).

3. Colaboración con asociaciones e instituciones relacionadas con el blues

Austin:

Texas Music Museum (1984). Celebrating the diverse traditions of Texas music. http://texasmusicmuseum.org/

Colaboración como voluntario en la realización de entrevistas y la organización de eventos en el museo de la música texana.

- Contacto interpersonal prolongado con el doctor Clay Shorkey, director del museo y catedrático de trabajo social en la Universidad de Texas en Austin.
- Contacto interpersonal prolongado con Saira Morgan, aficionada-experta al blues, investigadora musical y coordinadora de visitas para niños en el museo.
- Contacto interpersonal ocasional con Aaron Pyle; voluntario en el museo y manager. asistente de finanzas de la facultad *Butler School of Music*, Universidad de Texas en Austin.

Diverse Arts Culture Works (1994). A multicultural and multidisciplinary non-profit arts organization. http://www.diversearts.org/

Publicación de entrevistas en profundidad presenciales realizadas por el autor a músicos de la escena de Austin:

- “A Meeting with Matthew Robinson”, http://www.diversearts.org/content/meeting-matthew-robinson [Consulta: 01/12/2016].
- “W.C. Clark: Soulin’ the Blues”, http://www.diversearts.org/content/wc-clark-soulin%E2%80%99-blues [Consulta: 01/12/2016].
- “Mike Milligan: Harp Attack”, http://www.diversearts.org/content/mike-milligan-harp-attack [Consulta: 01/12/2016].

- "James Polk: Recipes from the Doctor", http://www.diversearts.org/content/james-polk-recipes-doctor [Consulta: 01/12/2016].
- "Jeff Lofton: Jazz to the People", http://www.diversearts.org/content/jeff-lofton-jazz-people [Consulta: 01/12/2016].
- "Woody Russell: Musical Communication", http://www.diversearts.org/content/woody-russell-musical-communication [Consulta: 21/03/2017].
- "Mel Davis: The Talk of a Blues Specialist", http://diversearts.org/content/mel-davis-talk-blues-specialist [Consulta: 21/03/2017].
- "Blues Boy Hubbard: Black Music and Race Relation in East Austin", http://www.eastendculturaldistrict.org/cms/culture-art-music/blues-boy-hubbard-%E2%80%A8black-music-and-race-relations-east-austin; http://diversearts.org/content/blues-boy-hubbard-%E2%80%A8black-music-and-race-relations-east-austin [Consulta: 21/03/2017].
- "Harold McMillan: Inspirational Commitment in Austin, Texas", http://diversearts.org/content/harold-mcmillan-inspirational-commitment-austin-texas [Consulta: 21/03/2017].

Madrid:

Sociedad de Blues de Madrid (2012). Entidad sin fines de lucro dedicada a la difusión del blues en la región de Madrid. http://www.sociedaddebluesdemadrid.com/

- Publicación del trabajo de fin de máster realizado por el autor: "El blues en Madrid: Una exploración de la cultura musical en el espacio urbano" en su web oficial, http://www.sociedaddebluesdemadrid.com/wp-content/uploads/2012/08/josep-pedro-el-blues-en-madrid-una-exploracic3b3n-de-la-cultura-musical-en-el-espacio-urbano.pdf [Consulta: 21/03/2017].

- Publicación de entrevistas en profundidad realizadas por el autor a músicos vinculados a la escena de blues en Madrid.

    - "Tail Dragger: manteniendo vivo el legado de Howlin' Wolf", entrevista realizada junto a Eugenio Moirón, http://www.sociedaddebluesdemadrid.com/tail-dragger/ [Consulta: 21/03/2017].
    - "Ñaco Goñi: Vida de blues", http://www.sociedaddebluesdemadrid.com/naco-goni-vida-de-blues-una-entrevista-de-josep-pedro/ [Consulta: 21/03/2017].
    - "Flaco Barral: After-hippie, after ego, after blues", http://www.sociedaddebluesdemadrid.com/flaco-barral-after-hippie-after-ego-after-blues/ [Consulta: 21/03/2017].
    - "Xulián Freire: Nuevos tiempos para los viejos blues", http://www.sociedaddebluesdemadrid.com/xulian-freire-nuevos-tiempos-para-los-viejos-blues/ [Consulta: 21/03/2017].

- Miembro del jurado en el "I Concurso de blues para bandas noveles", organizado por la Sociedad de Blues de Madrid (El Intruso, 25/01/2013).

- Miembro del jurado en el "II Concurso de blues para bandas noveles", organizado por la Sociedad de Blues de Madrid (El Intruso, 25/01/2014).

- Realización de la conferencia “How we got the blues: Huellas y relatos del blues en España” (por parte del autor), seguida del concierto de Fede Aguado y Ñaco Goñi. Taberna Alabanda, 13/11/2015.

- Incorporación como vocal a la Junta Directiva de la Sociedad de Blues de Madrid (24/02/2015 – 20/09/2016).

Barcelona:

Societat de Blues de Barcelona (2005). http://societatbluesbarcelona.org/

- Realización de la conferencia “Historia del blues en Madrid [En construcción]” (por parte del autor), seguida del concierto de Ñaco Goñi y Xulián Freire. Oorganizada por la Sociedad de Blues de Barcelona y Bad Music (Centre Cultural Collblanc – La Torrasa, L’Hospitalet, 17/01/2014).

Grecia:

Blues.Gr. (2000), Keep the blues alive. http://blues.gr/

- Contestación a la entrevista *online* realizada por Michalis Limnios, “embajador del blues en Grecia”, a Josep Pedro en tanto escritor y periodista musical.
- http://blues.gr/profiles/blogs/interview-with-spanish-music-writer-and-scholar-josep-pedro-of

4. Participación en programas de radio

Madrid:

Blanco y Negro (2000), dirigido por el periodista alternativo Eugenio Moirón, Radio Carcoma (12/04/2013; 26/04/2013).

Blues en Sociedad (2017), dirigido por el periodista alternativo de blues Eugenio Moirón, M21, la radio pública municipal del Ayuntamiento de Madrid (02/03/2018).

La Cofradía del Blues (2012), dirigido por el músico argentino Claudio Gabis con la colaboración del periodista alternativo Ramón del Solo, Radio Círculo (23/07/2013; 31/10/2016).

5. Participación en programas de televisión *online*

Madrid:

Jazz Club Blues, dirigido por José Manuel Torrego y Marta Arteaga, Experienty TV.

Grabación realizada en La Coquette Blues Bar (23/11/2015). La sesión también contó con la participación como entrevistados de Albert Inauen (propietario de La Coquette), Eugenio Moirón (tesorero de la Sociedad de Blues de Madrid) y Jorge Biancotti (presidente de la Sociedad de Blues de Madrid entre 2012 y 2017).

6. Grabaciones audiovisuales de música directo y difusión *online* (Total: 96)

Austin (Total: 42)

- **Vimeo:**

G.A.1. East Side Blues Syndicate – I'm Ready; **G.A.2.** Lavelle White & East Side Blues Syndicate – Merry Christmas Blues; **G.A.3.** Texas Eastside Kings – Two Steps From the Blues; **G.A.4.** Eastside Blues Syndicate – I Got Love If You Want It; **G.A.5.** Jeff Lofton's Electric Thang – Fluoride Head Blues; **G.A. 6.** Jeff Lofton Trio – Ballad; **G.A. 7.** Jeff Lofton Trio – Jammin' the blues; **G.A.8.** East Side Blues Syndicate – Every Day I Have The Blues; **G.A.9.** Lavelle White & East Side Kings – Get Down With Me; **G.A.10.** Matthew Robinson & The Peterson Brothers – Who's Loving My Baby Tonight; **G.A.11.** Texas Eastside Kings – Further Up Down The Road; **G.A.12.** East Side Blues Syndicate – Sittin' On Top of the World; **G.A.13.** Dr. James Polk & Centerpeace Jazz Band – Alone Together; **G.A.14.** Matthew Robinson – Cross My Heart; **G.A.15.** W.C. Clark Blues Revue – You Gonna Get What's Coming To You; **G.A.16.** Mike Milligan & The Altar Boyz – Won't You Want a Man Like Me; **G.A.17.** Texas Eastside Kings – Wonderful World; **G.A.18.** Matthew Robinson & The Peterson Brothers Band – Blues at Midnight; **G.A.19.** Lavelle White & East Side Blues Syndicate – Living for the City; **G.A.20.** Mike Milligan & The Altar Boyz – You Know I Love You, Baby; **G.A.21.** Pinetop Perkins – Down in Mississippi; **G.A.22.** The Austin Jazz All-Stars – Swingin' Hard; **G.A. 23.**W.C. Clark & East Side Blues Syndicate – Got My Mojo Workin'; **G.A.24.** Lavelle White & East Side Blues Syndicate – You Got Me Running; **G.A.25.** Pinetop Perkins – Grinder Man Blues; **G.A.26.** Mike Milligan's Harp Attack; **G.A.27.** W.C. Clark – Take Me To The River; **G.A.28.** Dr. James Polk & Centerpeace Jazz Band – Blue Train; **G.A.29.** The Blues Specialists – Green Onions; **G.A. 30.** The Blues Specialists – If Love Was Money; **G.A.31.** W.C. Clark Blues Revue – Groovy Blues.

- **YouTube:**

G.A.32. Birdlegg – Restraining Order Blues; **G.A.33.** Hosea Hargrove – Woke Up This Morning; **G.A.34.** Bluesday Tuesday Jam at the Big Easy Bar and Grill – feat. EmJae Ross. **G.A.35.** Eddie & The Evereadys feat. Hosea Hargrove – Rock Me Baby. **G.A.36.** Eddie & The Evereadys feat. Hosea Hargrove – Love My Life. **G.A.37.** Lazy Lester & Moeller Brothers feat. Greg Izor. **G.A.38.** Paul Oscher – Live blues at C-Boys; **G.A.39.** Paul Oscher – Rollin' & Tmblin'; **G.A.40.** Matthew Robinson – I Asked For Water; **G.A.41.** Eddie & The Evereadys feat. Birdlegg – If You Love Me Like You Say; **G.A.42.** Ray Reed – Deep Blues.

Madrid (Total: 66)

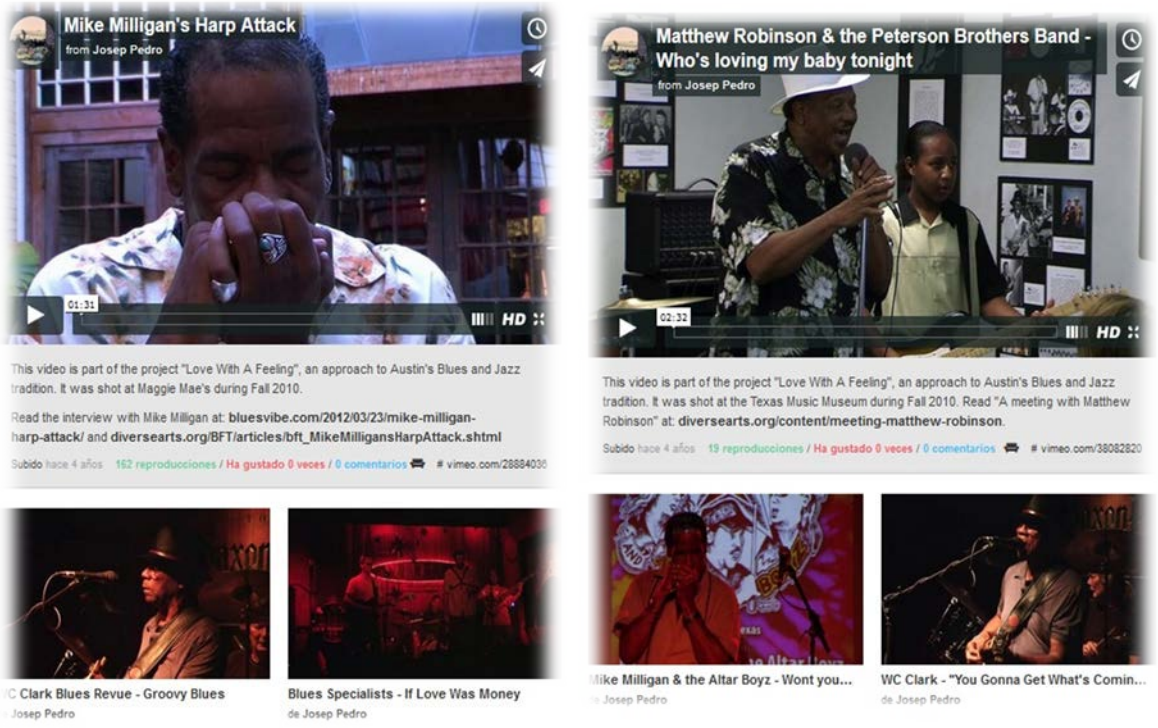
- **Vimeo:**

G.A.43. Malcolm Scarpa & Los Goñi – Country Blues; **G.A.44.** Xulián Freire & Ñaco Goñi – Armónica Boogie; **G.A.45.** Xulián Freire & Ñaco Goñi – Built For Comfort; **G.A.46.** Stevie Zee & Ñaco Goñi – T-Bone Shuffle; **G.A.47.** Los Tres Julianes – Can't Judge a Book by the Cover; **G.A.48.** Stevie Zee & Ñaco Goñi – You'll Be Mine; **G.A.49.** Los Tres Julianes – I'm Ready; **G.A.50.** Tonky Blues Band & Enrico Crivellaro – Get Down to the Nitty Gritty; **G.A.51.** Fede Aguado y su banda – La calle del ayer; **G.A.52.** Fede Aguado y su banda – Ni en la maleta ni en el alma; **G.A.53.** Fede Aguado y su banda – Dices que no tengo *feeling*; **G.A.54.** Stevie Zee & Ñaco Goñi – Blues Inside Me; **G.A.55.** Xulián Freire, Jorge García y Luis Goñi – Shake Your Boogie; **G.A.56.** Xulián Freire, "Raspa" García y Luis Goñi – Big Chief; **G.A.57.**

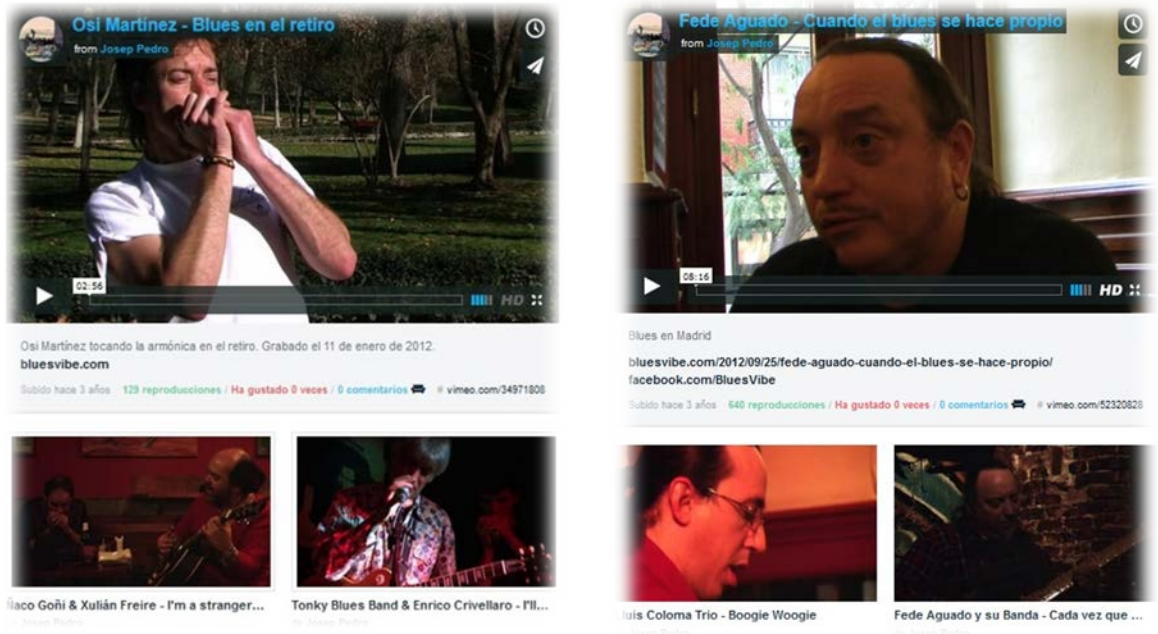
Los Tres Julianes **–** Blue Mood; **G.A.58.** Malcolm Scarpa – Beautiful Eyes; **G.A.59.** Fede Aguado y su banda – Enchufado; **G.A.60.** Ñaco Goñi & Xulián Freire – John Henry; **G.A.61.** Tonky Blues Band & Enrico Crivellaro – I'll Play The Blues For You. **G.A.62.** Tonky Blues Band & Enrico Crivellaro – Kansas City; **G.A.63.** Edu Manazas – That's All Right, Mama; **G.A.64.** Edu Manazas – Kansas City; **G.A.65.** Osi Martínez – Blues en El Retiro; **G.A.66.** Edu Manazas – My Babe; **G.A.67.** Osi Martínez & Josep Pedro – Blues en El Retiro; **G.A.68.** Edu Manazas – Last Fair Deal Gone Down; **G.A.69.** Osi Martínez – Blues en El Retiro II; **G.A.70.** Ñaco Goñi & Xulián Freire – Someone is Going to Mistreat You; **G.A.71.** Edu Manazas & Agustín González-Bueno – Who's Loving You Tonight; **G.A.72.** Blues Jam Juan Bourbon, Juan Scotch & Juan Beer – Crazy Mixed Up World; **G.A.73.** Juan Bourbon, Juan Scotch & Juan Beer – Gee, Ain't I Good For You; **G.A.74.** Fede Aguado y su banda – Cada vez que muere un bluesman; **G.A.75.** Blues Jam Juan Bourbon, Juan Scotch & Juan Beer – 300 Pounds of Joy; **G.A.76.** Tail Dragger – Presentación; **G.A.77.** Tail Dragger – Don't Lie; **G.A.78.** Tail Dragger – Don't Start Me To Talkin'; **G.A.79.** Tail Dragger – Shake It For Me; **G.A.80.** Ñaco Goñi & Xulián Freire – Stranger Blues; **G.A.81.** Juan Bourbon, Juan Scotch & Juan Beer – Mean Old Frisco; **G.A.82.** Lluis Coloma Trio – Boogie Woogie; **G.A.83.** Tonky de la Peña – Vagabundo; **G.A. 84.** Tonky de la Peña – Good Morning Little Schoolgirl; **G.A.85.** Lluis Coloma Trio – Tatum's Boogie; **G.A.86.** Juan Bourbon, Juan Scotch & Juan Beer – Ain't Nobody Here But Us Chickens; **G.A.87.** After Midnight – Dangerous Mood; **G.A.88.** After Midnight – Extra Jimmie's; **G.A.89.** After Midnight – Smoke in the Water; **G.A.90.** Presentación Sociedad de Blues de Madrid – Ni en la maleta ni en el alma; **G.A.91.** Manzanares Delta – Amasijando los blues; **G.A.92.** Tonky Blues Band – Boom, Boom, Boom; **G.A.93.** Malcolm Scarpa & Ñaco Goñi – Oh Lord; **G.A.94.** Classic Tonky Blues Band – Ramblin' On My Mind; **G.A.95.** Malcolm Scarpa & Ñaco Goñi – Down On My Baby's Knee; **G.A.96.** Ñaco Goñi & Xulián Freire – Early in the Morning; **G.A.97.** Ñaco Goñi, Xulián Freire; Luis Fuente – What's On Your Mind; **G.A.98.** King Bee – Scratch My Back; **G.A.99.** King Bee – Hello Josephine; **G.A.100.** Ñaco Goñi & Xulián Freire – Country Boy; **G.A.101.** Fede Aguado y Osi Martínez – Dices que no tengo *feeling*; **G.A.102.** Fede Aguado y Osi Martínez – La calle del ayer; **G.A.103.** Fede Aguado y Osi Martínez – Un rayo de sol; **G.A.104.** Reportaje audiovisual "**Fede Aguado: Cuando el blues se hace propio**".

- **YouTube:**

G.A.105. Blue Soda – The Sky is Crying; **G.A.106.** Birdlegg – Don't Sit Down at the Table; **G.A.107.** Birdlegg – Good Time Blues; **G.A.108.** Birdlegg – If You Love Me like You Say.



Capturas del canal de vídeos de la escena de blues en Austin (Vimeo)



Capturas del canal de vídeos de la escena de blues en Madrid (Vimeo)

Anexo 3
Entrevistas realizadas

1. Entrevistas en profundidad (E.P.) (Total: 46)

1.1. Presenciales (E.P.p.) (Total: 36)

Austin (Total: 21)

E.P.p.1: Eric Tessmer (Wisconsin, 1981) y **Richard Lamm**
- Cantante-guitarrista y baterista del grupo de blues-rock Eric Tessmer Band. Lugar y fecha: Antone's, 19/08/2010.
- Publicación en: https://corrientedetransito.wordpress.com/tag/eric-tessmer-band/

E.P.p.2: W.C. Clark (Austin, TX, 1939)
- "Padrino" del blues en Austin; cantante-guitarrista de blues y soul. Lugar y fecha: Victory Grill, 02/09/2010.
- Publicación en: http://www.diversearts.org/content/wc-clark-soulin%E2%80%99-blues; http://bluesvibe.com/2012/04/12/w-c-clark-soulin-the-blues/

E.P.p.3: James Robinson (Memphis, TN)
- Cantante de R&B/soul contemporáneo. Lugar y fecha: domicilio particular del entrevistado, 02/09/2010.

E.P.p.4: James Polk (Yoakum, TX, 1940)
- Pianista de jazz y rhythm & blues; mentor en la escena de Austin; multi-instrumentista. Lugar y fecha: domicilio particular del entrevistado, 17/09/2010.
- Publicación en: http://www.allaboutjazz.com/james-polk-recipes-from-the-doctor-dr-james-polk-by-josep-pedro.php; http://www.diversearts.org/content/james-polk-recipes-doctor; http://bluesvibe.com/2012/07/15/james-polk-recipes-from-the-doctor-i/; http://bluesvibe.com/2012/07/17/james-polk-recipes-from-the-doctor-2/

E.P.p.5: Clifford Gillard (Trinidad y Tobago, 1975)
- Productor cultural y programador de eventos en el Victory Grill. Lugar y fecha: Victory Grill, 22/09/2010.

E.P.p.6: Mike Milligan (Angleton, TX, 1950)
- Cantante-armonicista de blues en Mike Milligan & The Altar Boyz. Lugar y fecha: Texas Music Museum, 29/08/2010, dirigida por el Dr. Clay Shorkey (director del museo y catedrático de trabajo social en la Universidad de Texas en Austin).

E.P.p.7: Mike Milligan (Angleton, TX, 1950)
- Lugar y fecha: Maggie Mae's, 27/09/2010.
- Publicación en: http://www.diversearts.org/content/mike-milligan-harp-attack; http://bluesvibe.com/2012/03/23/mike-milligan-harp-attack/

E.P.p.8: Jeff Lofton (Alemania, 1967)
- Trompetista de jazz. Lugar y fecha: Texas Music Museum, 02/09/2010, dirigida por el Dr. Clay Shorkey.

E.P.p.9: Jeff Lofton (Alemania, 1967)

- Lugar y fecha: Ruth's Chris, 07/10/2010.
- Publicación en: http://www.allaboutjazz.com/jeff-lofton-jazz-to-the-people-jeff-lofton-by-josep-pedro.php; http://www.diversearts.org/content/jeff-lofton-jazz-people; http://bluesvibe.com/2013/04/26/jeff-lofton-jazz-to-the-people/

E.P.p.10: Matthew Robinson (Austin, TX, 1948)
- Cantante-guitarrista de blues; bluesman. Lugar y fecha: Texas Music Museum, 11/10/2010.
- Publicación en: http://www.diversearts.org/content/meeting-matthew-robinson; http://bluesvibe.com/2013/05/06/a-meeting-with-matthew-robinson/

E.P.p. 11: Charles Carson (Houston, TX)
- *Assistant professor* de musicología y etnomusicología en la Universidad de Texas en Austin. Lugar y fecha: Butler School of Music (Facultad de Música), Universidad de Texas en Austin, 29/10/2010.

E.P.p.12: Dorothy McPhaul (Austin, TX, 1933)
- Comerciante de East Austin; dueña de la tienda de discos y antigüedades Johnnie's Antiques. Lugar y fecha: Johnnie's Antiques, 30/10/2010.

E.P.p.13: Mel Davis (Houston, TX, 1946)
- Cantante-armonicista de blues en The Blues Specialists. Lugar y fecha: Texas Music Museum, 05/11/2010.
- Publicación en: http://www.diversearts.org/content/mel-davis-talk-blues-specialist; http://bluesvibe.com/2014/01/11/mel-davis-the-talk-of-a-blues-specialist/

E.P.p.14: Harold McMillan (Emory, TX)
- Productor y activista cultural, programador de eventos en el Victory Grill, periodista alternativo y músico de East Austin. Lugar y fecha: Diverse Arts Gallery, 11/11/2010.
- Publicación en: http://www.allaboutjazz.com/harold-mcmillan-inspirational-commitment-harold-mcmillan-by-josep-pedro.php?&pg=2?page=1; http://bluesvibe.com/2013/09/24/harold-mcmillan-inspirational-commitment/

E.P.p.15: "Blues Boy" Hubbard, Henry (La Grange, TX, 1934)
- Guitarrista de blues. Lugar y fecha: domicilio particular del entrevistado, 24/11/2010.
- Publicación en: http://www.eastendculturaldistrict.org/cms/culture-art-music/blues-boy-hubbard-%E2%80%A8black-music-and-race-relations-east-austin; http://bluesvibe.com/2015/10/16/blues-boy-hubbard-black-music-and-race-relations-in-east-austin/

E.P.p.16: Woody Russell (Portland, OR, 1966)
- Cantante-guitarrista de blues, soul y pop-rock. Lugar y fecha: 1408 Juliet Street-Barton Springs, 09/12/2010.
- Publicación en: http://www.diversearts.org/content/woody-russell-musical-communication; http://bluesvibe.com/2014/01/15/woody-russell-musical-communication/

E.P.p.17: Lavelle White (Jackson, MS, 1929)
- Cantante de blues, góspel y soul/funk. Lugar y fecha: domicilio particular de la entrevistada, 30/03/2016.

E.P.p.18: W.C. Clark (Austin, TX, 1939)
- Lugar y fecha: Antone's, 31/03/2016.

E.P.p.19: Birdlegg (Harrisburg, PA, 1947)

- Cantante-armonicista de blues. Lugar y fecha: Maggie Mae's, 13/04/2016.

Publicación en: https://bluesvibe.com/2016/07/16/conversations-with-birdlegg-1-the-hardest-working-man-in-the-blues/

E.P.p.20: Paul Oscher (Brooklyn, NY, 1950)

- Armonicista, teclista y cantante-guitarrista de blues. Lugar y fecha: domicilio particular del entrevistado, 24/04/2016.

E.P.p.21: "Soul Man" Sam, Sam Evans (Memphis, TN, 1948)

- Cantante-guitarrista de blues y soul. Lugar y fecha: Skylark Lounge, 06/05/2016.

Madrid (Total: 15)

E.P.p.22: "Ñaco" Goñi, Ignacio (Madrid, 1967)

- Armonicista de blues. Lugar y fecha: Elefante Güin, 06/11/2011.
- Publicación en: http://bluesvibe.com/2012/04/16/naco-goni-vida-de-blues/; http://www.sociedaddebluesdemadrid.com/naco-goni-vida-de-blues-una-entrevista-de-josep-pedro/

E.P.p.23: Fede Aguado (Madrid, 1965)

- Cantante-guitarrista de blues y compositor de blues en castellano. Lugar y fecha: Granja Blanca y Taberna de la Dolores, 10/11/2011.

Publicación en: http://bluesvibe.com/2012/09/25/fede-aguado-cuando-el-blues-se-hace-propio/

E.P.p.24: Xulián Freire (Santiago de Compostela, 1976)

- Cantante-guitarrista de blues. Lugar y fecha: Elefante Güin, 20/11/2011.
- Publicación en: http://bluesvibe.com/2012/10/02/xulian-freire-nuevos-tiempos-para-los-viejos-blues/; http://www.sociedaddebluesdemadrid.com/xulian-freire-nuevos-tiempos-para-los-viejos-blues/

E.P.p.25: Stevie Zee (Londres)

- Cantante-guitarrista de blues y rock. Lugar y fecha: domicilio particular del entrevistado, 25/11/2011.
- Publicación en: http://www.sineris.es/entrevista_stevie_zee.html; http://bluesvibe.com/2014/01/02/stevie-zee-los-puristas-me-critican-por-tocar-con-efectos-pero-critican-a-un-pintor-por-utilizar-una-combinacion-de-colores/

E. P.p.26: "Tonky" de la Peña, Antonio (Madrid, 1957)

- "Padre" del blues en Madrid; cantante-guitarrista de blues. Lugar y fecha: El Junco, 02/12/2011.
- Publicación en: http://bluesvibe.com/2012/10/31/tonky-de-la-pena-el-viejo-lobo-sigue-suelto/; http://www.sociedaddebluesdemadrid.com/tonky-de-la-pena-el-viejo-lobo-sigue-suelto/

E.P.p.27: "Flaco" Barral, Jorge (Montevideo, 1945)

- Bajista de blues y rock; cantante-guitarrista y compositor de blues en castellano. Lugar y fecha: Café del Real, 6/12/2011.

- Publicación: http://bluesvibe.com/2012/11/25/flaco-barral-after-hippie-after-ego-after-blues/; http://www.sociedaddebluesdemadrid.com/flaco-barral-after-hippie-after-ego-after-blues/

E.P.p.28: "Osi" Martínez, Gregorio (Madrid, 1969)
- Armonicista de blues. Lugar y fecha: El Retiro, 11/01/2012.
- Publicación en: http://www.sineris.es/entrevista_osi_martinez.html; http://bluesvibe.com/2013/04/21/osi-martinez-la-personalidad-musical/

E.P.p.29: "Tail Dragger", James Yancey Jones (Altheimer, AR, 1940)
- Cantante de blues; *bluesman* asociado al estilo de Chicago. Lugar y fecha: El Intruso, 28/01/2012, realizada junto a Eugenio Moirón.
- Publicación en: http://bluesvibe.com/2012/03/23/tail-dragger-manteniendo-vivo-el-legado-de-howlin-wolf/; http://www.sociedaddebluesdemadrid.com/tail-dragger/

E.P.p.30: Carlos "King Bee" Arsuaga (Madrid, 1970)
- Baterista de blues, co-propietario del estudio de grabación Enfase. Lugar y fecha: Enfase Estudio, 29/02/2012.

E.P.p.31: Lou Donaldson (Badin, NC, 1926)
- Saxofonista de jazz y blues. Lugar y fecha: Hostal Carlos III, Getafe, 21/05/2012.
- Publicación en: http://www.allaboutjazz.com/lou-donaldson-jazz-paths-lou-donaldson-by-josep-pedro.php; http://bluesvibe.com/2012/11/02/lou-donaldson-jazz-paths/

E.P.p.32: Koko-Jean Davis (Maputo, Mozambique)
- Cantante de rhythm & blues y soul. Lugar y fecha: Tempo Club, 05/12/2012.
- Publicación en: http://bluesvibe.com/2012/12/14/koko-jean-davis-the-excitements-cuando-todas-las-piezas-encajan/; http://bluesvibe.com/2012/12/17/koko-jean-davis-the-excitements-when-all-the-pieces-fit/

E.P.p.33: Jack Smith (Nueva Jersey, 1947) y **David Gwynn** (San Francisco, CA, 1952)
- Compositor/cantante-guitarrista de folk-blues; y guitarrista de blues, country y pop-rock. Lugar y fecha: domicilio particular de David Gwynn, 05/02/2013.

E.P.p.34: Juantxu García, Joseba Negro y Xabier Urrutikoetxea (Priscilla Band)
- Cantante, teclista y baterista de soul/funk. Lugar y fecha: Tempo Club, 24/01/2015, realizada junto a Víctor Calzada Muñumer.
- Publicación en: http://bluesvibe.com/2015/02/04/priscilla-band-vibrando-en-la-calle-del-fonk/

E.P.p.35: "Juan Lou", Juan Luis García (Madrid, 1981)
- Ingeniero de sonido. Lugar y fecha: El Observatorio Musical, 08/02/2015.

E.P.p.36: Jorge "Raspa" García (Madrid, 1981) y **César Crespo** (Madrid, 1980)
- Pianista de blues. Cantante-guitarrista de blues. Lugar y fecha: Sala de Juntas, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, encuentro académico "Conectando Escenas" (Departamento de Musicología), 05/03/2015.

1.2. Entrevistas en profundidad *online* (E.P.onl.) (Total: 10)

Austin (Total: 5)

E.P.onl. 1 (E.P.32): Greg Izor (Hartford, CT, 1979)
- Cantante y armonicista de blues. Medio y fecha: *Skype*, audio, 07/01/2012)
- Publicación en: http://www.efeeme.com/greg-izor-blues-entre-vermont-nueva-orleans-austin-y-madrid/ (versión reducida); http://bluesvibe.com/2012/03/23/greg-izor-y-los-caminos-del-blues-vermont-nueva-orleans-austin-madrid/

E.P.onl.2 (E.P.33): Eddie Stout (Austin, TX, 1956)
- Director del sello discográfico Dialtone Records, especializado en blues de Texas. Medio y fecha: *Skype*, audio y video, 14/08/2013.

E.P.onl.3 (E.P.34): Steve Power (Bremerton, WA, 1948)
- Armonicista de blues; cantante-guitarrista. Medio y fecha: email, 28/01/2014.
- Publicación en: http://bluesvibe.com/2014/10/13/the-steve-power-sessions-1-working-the-jelly-with-matthew-robinson-the-jelly-kings/; http://bluesvibe.com/2014/10/21/the-steve-power-sessions-2-blue-sounds-in-the-live-music-capital-of-the-world/

E.P.onl.4 (E.P.35): Steve Power (Bremerton, WA, 1948)
- Steve Power. Medio y fecha: email, 27/03/2014.
- Publicación en: http://bluesvibe.com/2014/10/30/the-steve-power-sessions-3-cultural-and-racial-dialogues-within-blues-appropriation/

E.P.onl.5: (E.P.36): "Debbi" Graham, Deborah (Texas, 1958)
- Bajista de blues. Medio y fecha: email, 23/10/2014.

Madrid (Total: 5)

E.P.onl.6 (E.P.37): Ramón del Solo (Madrid, 1956)
- Aficionado-experto al blues; periodista alternativo de blues. Medio y fecha: email, 26/01/2013; 27/01/2013; 30/01/2013.

E.P.onl.7 (E.P.38): Javier "Jay Bee" Rodríguez (Madrid, 1964)
- Aficionado-experto al blues; periodista alternativo de blues (*Solo Blues*). Medio y fecha: email, 11/02/2013.

E.P.onl.8 (E.P.39): Jorge Muñoz, "El Maki" (La Calzada de Oropesa, Toledo, 1951)
- Periodista musical; *disc-jockey*; comentarista musical radiofónico (*Tren 3*, Radio 3 (1979-2007). Medio y fecha: email, 15/02/2013.

E.P.onl.9 (E.P.40): Eugenio Moirón (Madrid, 1954)
- Aficionado-experto al blues; periodista alternativo de blues; tesorero de la Sociedad de Blues de Madrid. Medio y fecha: email, 28/02/2013.

E.P.onl.10 (E.P.41): Vicente Zúmel (Barcelona, 1952)
- Aficionado-experto al blues; periodista alternativo de blues; músico; ex-presidente de la Sociedad de Blues de Barcelona (2005-2009). Medio y fecha: email, 07/11/2013.

2. Entrevistas breves *online* (E.B.onl.) (Total: 70)

Austin (Total: 30)

E.B.onl.1: Clifford Gillard (Trinidad y Tobago, 1975)
- Medio y fecha: *Facebook*, 13/09/2010.

E.B.onl.2: Harold McMillan (Emory, TX)
- Medio y fecha: *Facebook*, 01/10/2010; 06/10/2010.

E.B.onl.3: Roger Gatchet (Buelton, CA)
- Investigador en comunicación, retórica y blues; *Assistant professor* de comunicación en la Universidad de West Chester en Pennsylvania; doctorado en la Universidad de Texas en Austin (2011). Medio y fecha: email, 01/10/2010.

E.B.onl.4: Mel Davis (Houston, TX)
- Medio y fecha: email, 27/10/2010; 02/11/2010; 04/11/2010.

E.B.onl.5: Harold McMillan (Emory, TX)
- Medio y fecha: *Facebook*, 04/11/2010.

E.B.onl.6: Saira Morgan
- Aficionada-experta al blues; investigadora musical; colaboradora del folclorista Tary Owens; documentalista en *Antone's. Home of the blues* (Karlok, 2004); coordinadora de visitas para niños en el Texas Music Museum. Medio y fecha: email, 07/11/2010; 09/11/2010; 11/11/2010.

E.B.onl.7: Mary Ann Price (Baltimore, MD)
- Cantante de jazz; pareja del influyente folclorista Tary Owens (1942-2003). Medio y fecha: email, 16/12/2010; 21/12/2010.

E.B.onl.8: Dean Lofton (Piedmont, SC)
- Publicista y relaciones públicas; promotora de jazz; pareja del trompetista Jeff Lofton Medio y fecha: email, 03/08/2011.

E.B.onl.9: Elias Haslanger (Austin, TX)
- Saxofonista de jazz (*Facebook*, 27/11/2011).

E.B.onl.10: Gene Maples (Krum, TX)
- Aficionado-experto al blues. Medio y fecha: *Facebook*, 10/12/2012; 11/12/2012.

E.B.onl.11: Harold McMillan (Emory, TX)
- Medio y fecha: *Facebook*, 27/02/2013.

E.B.onl.12: Mel Davis (Houston, TX, 1946)
- Medio y fecha: email, 25/07/2013.

E.B.onl.13: Martha Grenon (Detroit)
- Fotógrafa y diseñadora *freelance*. Medio y fecha: *Facebook*, 04/02/2013.

E.B.onl.14: Gene Maples (Krum, TX)
- Medio y fecha: *Facebook*, 23/02/2013; 24/02/2013.

E.B.onl.15: Harold McMillan (Emory, TX)
- Medio y fecha: *Facebook*, 28/10/2013.

E.B.onl.16: Jeff Lofton (Alemania, 1967)
- Medio y fecha: *Facebook*, 30/01/2014.

E.B.onl.17: Roger Gatchet (Buelton, CA)
- Medio y fecha: *Facebook*, 21/02/2014.

E.B.onl.18: Josh Espinoza (Washington D.C., WA)
- Contrabajista de jazz. Medio y fecha: email, 29/04/2012; 12/07/2012; 18/07/2012.

E.B.onl.19: Andrea Dawson (Imperial, PA)
- Cantante de blues. Medio y fecha: *Facebook*, 10/08/2014 – 12/08/2014.

E.B.onl.20: Jeff Bader (Chicago, IL)
- Aficionado al blues. Medio y fecha: *Facebook*, 30/09/2014.

E.B.onl.21: Martha Grenon (Detroit, MI)
- Medio y fecha: *Facebook*, 02/10/2014; 15/10/2014.

E.B.onl.22: Debbi Graham (Texas, 1958)
- Bajista de blues. Medio y fecha: email, 23/10/2014.

E.B.onl.23: Harold McMillan (Emory, TX)
- Medio y fecha: *Facebook*, 03/11/2014.

E.B.onl.24: Austin Blues Society (Austin, TX, 2006)
- Medio y fecha: *Facebook*, 11/01/2016.

E.B.onl.25: EJ Matthews (East Texas)
- Medio y fecha: *Facebook*, 10/03/2016; 11/03/2016; 21/03/2016.

E.B.onl.26: Harold McMillan (Emory, TX)
- Medio y fecha: *Facebook*, 03/04/2016; 21/04/2016.

E.B.onl.27: Michael Corcoran (Honolulu, 1955)
- Medio y fecha: *Facebook*, 13/04/2016; 25/04/2016.

E.B.onl.28: Roger Stolle (Ohio, 1967)
- Medio y fecha: *Facebook*, 05/05/2016.
-

E.B.onl.29: Darius Jackson (Ennis, TX, 1990)
- Medio y fecha: *Facebook*, 14/01/2017.

E.B.onl.30: Dylan Bishop (Keller, TX, 1998)
- Medio y fecha: *Facebook*, 03/11/2014.

Madrid **(Total: 40)**

E.B.onl.31: Eugenio Moirón (Madrid, 1954)
- Medio y fecha: email, 25/10/2011; 27/10/2011; 04/11/2011.

E.B.onl.32: Eugenio Moirón (Madrid, 1954)
- Medio y fecha: email, 06/12/2011.

E.B.onl.33: Ramón del Solo (Madrid, 1956)
- Medio y fecha: *Facebook*, 28/12/2011.

E.B.onl.34: Eugenio Moirón (Madrid, 1954)
- Medio y fecha: email, 28/02/2012; 03/03/2012.

E.B.onl.35: Eugenio Moirón (Madrid, 1954)
- Medio y fecha: email, 06/03/2012; 13/03/2012.

E.B.onl.36: Eugenio Moirón (Madrid, 1954)
- Medio y fecha: email, 06/03/2012.

E.B.onl.37: Javier Fernández (Gijón)
- Aficionado-experto; periodista alternativo de blues y jazz. Medio y fecha: *Facebook*, 29/05/2012.

E.B.onl.38: Ramón del Solo (Madrid, 1956)
- Medio y fecha: *Facebook*, 31/05/2012.

E.B.onl.39: Eugenio Moirón (Madrid, 1954)
- Medio y fecha: email, 19/06/2012.

E.B.onl.40: Javier Fernández (Gijón)
- 18/07/2012.

E.B.onl.41: Ramón del Solo (Madrid, 1956)
- Medio y fecha: email, 02/08/2012; 15/10/2012.

E.B.onl.42: Ramón del Solo (Madrid, 1956)
- Medio y fecha: *Facebook*, 13/09/2012.

E.B.onl.43: Ramón del Solo (Madrid, 1956)
- Medio y fecha: email, 17/01/2013.

E.B.onl.44: Carlos "King Bee" Arsuaga (Madrid, 1970), **Emilio "King Bee" Arsuaga** (Madrid, 1973) y **Álvaro Bouso** (Madrid)
- Baterista de blues. Cantante-armonicista de blues. Cantante-guitarrista de blues. Miembros del grupo King Bee. Medio y fecha: *Facebook*, 22/02/2013 - 23/02/2013.

E.B.onl.45: Pablo "Sanpa" Sánchez Parra (Madrid, 1986)
- Guitarrista de blues. Medio y fecha: *Facebook*, 06/03/2013.

E.B.onl.46: Javier Fernández (Gijón)
- Medio y fecha: *Facebook*, 07/04/2013

E.B.onl.47: Javier Fernández (Gijón)
- Medio y fecha: *Facebook*, 08/05/2013.

E.B.onl.48: Jack Smith (Nueva Jersey, 1947)
- Medio y fecha: *Facebook*, 16/05/2013.

E.B.onl.49: "J.b. Boni", Juan Jesús Jiménez (Madrid, 1969)
- Guitarrista de blues. Medio y fecha: email, 29/05/2013 - 31/05/2013.

E.B.onl.50: Eugenio Moirón (Madrid, 1954)
- Medio y fecha: email, 11/06/2013.

E.B.onl.51: Steve Jordan (Elmhurst, Illinois, 1956)
- Baterista de blues y cantante estadounidense; propietario del Kiosco Recreativo de Talamanca del Jarama (lugar de interacción musical). Medio y fecha: *Facebook*, 13/06/2013.

E.B.onl.52: Flaco Barral (Montevideo, 1945)
- Medio y fecha: *Facebook*, 03/07/2013.

E.B.onl.53: Quique Gómez (Madrid, 1977)
- Armonicista de blues y cantante. Medio y fecha: *Facebook*, 07/08/2013.

E.B.onl.54: Cele Domínguez (Gijón, 1967) y **Paco Martínez**
- Aficionado-experto al blues. Bajista de blues. Medio y fecha: *Facebook*, 14/10/2013; 17/10/2013.

E.B.onl.55: Casa del Blues de Sevilla (Sevilla, 2007)
- Asociación local para divulgar el blues. Medio y fecha: *Facebook*, 18/10/2013.

E.B.onl.56: "Francisco Jilguero", Gregorio Apesteguía
- Productor cultural en *Almacén y distribución de análisis conceptuales*. Medio y fecha: *Facebook*, 14/01/2014.

E.B.onl.57: Iván "Harpillo" Albillo (Madrid, 1979)
- Armonicista de blues. Medio y fecha: *Facebook*, 20/03/2014.

E.B.onl.58: Juan Pérez Aznar (Valencia)
- Medio y fecha: *Facebook*, 02/04/2014.

E.B.onl.59: José Antonio Revilla (Santander, 1975)
- Aficionado al blues. Medio y fecha: email, 04/07/2014.

E.B.onl.60: Ricky Bush (Brazoria, TX)
- Escritor texano de "novela blues"; aficionado-experto al blues; visitante en Madrid. Medio y fecha: *Facebook*, 23/06/2014 - 25/06/2014.

E.B.onl.61: Rod Mayall (Chesterfield, 1946)
- Músico de rhythm & blues; hermano del famoso músico británico John Mayall. Medio y fecha: *Facebook*-email, 24/07/2014.

E.B.onl.62: Angie Sánchez (Toledo, 1990)
- Teclista y cantante. Medio y fecha: *Facebook*, 04/09/2014.

E.B.onl.63: Liana Bravo (La Habana)
- Aficionada al blues; estudiante de Periodismo y Comunicación Audiovisual en la Universidad Carlos III. Medio y fecha: *Facebook*, 08/10/2014.

E.B.onl.64: "Hook" Herrera (San José, California, 1960)
- Armonicista de blues. Medio y fecha: *Facebook*, 13/01/2015.

E.B.onl.65: Ramón del Solo (Madrid, 1956)
- Medio y fecha: *Facebook*, 31/01/2015.

E.B.onl.66: Juanma Montero (Madrid, 1967)
- Cantante-guitarrista de blues. Medio y fecha: *Facebook*, 02/02/2015.

E.B.onl.67: Laia Bastús (Tarragona)
- Cantante de blues y folk. Medio y fecha: *Facebook*, 06/03/2015 - 08/03/2015.

E.B.onl.68: Steve Jordan (Elmhurst, Illinois, 1956)
- Medio y fecha: *Facebook*, 27/07/2015.

E.B.onl.69: Ramón del Solo (Madrid, 1956)
- Medio y fecha: *Facebook*, 20/10/2015.

E.B.onl.70: Quique Gómez (Madrid)
- Medio y fecha: *Facebook*, 05/11/2015.

3. Entrevistas con cuestionario *online* (E.C.onl.) (Total: 26)

Madrid (Total: 26)

Guion:

Datos personales:

- Apellidos, nombre:
- Fecha de nacimiento:
- Descripción con respecto a la música (músico; aficionado; etc.):

Música, ciudad y contexto:

- Elige tres canciones para definir la escena de blues en Madrid. Pueden ser composiciones propias, versiones, *standards*… Razona tu elección.
- ¿Qué efecto ha tenido y está teniendo la crisis sobre la escena del blues, y en general sobre el circuito de la música en directo en Madrid?
- Considerando las circunstancias en que nació el blues, ¿qué importancia/relevancia crees que puede el hecho de tocar/escuchar/compartir música blues en nuestros tiempos de crisis?

E.C.onl.1: J.b. Boni (Madrid, 1969)
- Guitarrista de blues. Medio y fecha: email, 29/05/2013.

E.C.onl.2: "Kapo" Alburquerque, Gonzalo (Córdoba, 1970)
- Cantante-guitarrista de blues. Medio y fecha: email, 29/05/2013.

E.C.onl.3: Diego de la Torre
- Bajista de blues. Medio y fecha: *Facebook*, 29/05/2013.

E.C.onl.4: Ivan Harpillo (Madrid, 1979)

- Armonicista de blues. Medio y fecha: email, 01/06/2013.

E.C.onl.5: Javi Suárez (Madrid, 1989)
- Cantante-guitarrista de blues. Medio y fecha: email, 08/06/2013.

E.C.onl.6: Rafaela Velasco (Madrid)
- Aficionada-experta al blues; secretaria de la Sociedad de Blues de Madrid. Medio y fecha: email, 09/06/2013.

E.C.onl.7: Flaco Barral (Montevideo, 1945)
- Medio y fecha: *Facebook*, 08/07/2013.

E.C.onl.8: Eugenio Moirón (Madrid, 1954)
- Medio y fecha: email, 01/12/2013.

E.C.onl.9: Jorge Biancotti (Colón, Buenos Aires, 1961)
- Aficionado-experto al blues; presidente de la Sociedad de Blues de Madrid (2012-2017); programador del Café Berlín. Medio y fecha: *Facebook*, 04/06/2013.

E.C.onl.10: Jabi Aguado (Madrid)
- Músico y aficionado al blues. Medio y fecha: *Facebook*, 29/05/2013.

E.C.onl.11: Iñaki Moreno (Madrid, 1975)
- Guitarrista de blues. Medio y fecha: email, 03/06/2013.

E.C.onl.12: David Bombo (Madrid, 1975)
- Cantante y armonicista de blues. Medio y fecha: *Facebook*, 04/06/2013.

E.C.onl.13: Fernando Jiménez (Madrid)
- Armonicista de blues. Medio y fecha: *Facebook*, 04/06/2013.

E.C.onl.14: Rafa "Sideburns" (1967)
- Armonicista de blues. Medio y fecha: email, 06/6/2013.

E.C.onl.15: Sergio "Brown Sugar" Fernández (Madrid, 1977)
- Cantante de blues. Medio y fecha: email, 09/6/2013.

E.C.onl.16: Emilio "King Bee" Arsuaga (Madrid, 1973)
- Medio y fecha: *Facebook*, 04/06/2013.

E.C.onl.17: Miguel Ángel "Luthier" (Madrid, 1960)
- Luthier y músico de blues. Medio y fecha: *Facebook*, 06/07/2013.

E.C.onl.18: David Salvador (Barcelona, 1974)
- Bajista de blues, soul y rock. Medio y fecha: *Facebook*, 10/03/2014.

E.C.onl.19: Héctor "Short-Sighted" Martínez (Madrid, 1980)
- Armonicista de blues; investigador musical independiente; vocal de la Sociedad de Blues de Madrid. Medio y fecha: email, 14/09/2015.

E.C.onl.20: Agustín González-Bueno (Madrid, 1968)
- Saxofonista y armonicista de blues; vocal de la Sociedad de Blues de Madrid. Medio y fecha: email, 18/11/2015.

E.C.onl.21: Víctor Sánchez López (Madrid, 1993)
- Cantante-guitarrista de blues. Medio y fecha: *Facebook*, 23/11/2015.

E.C.onl.22: Andrea Capalbo (Corigliano Calabria, Italia, 1983)
- Guitarrista de blues. Medio y fecha: *Facebook*, 23/11/2015.

E.C.onl.23: "Larry" Mendoza, José Luis (Madrid, 1972)
- Armonicista de blues. Medio y fecha: email, 23/11/2015.

E.C.onl.24: José Manuel Torrego (Madrid, 1961)
- Baterista de blues y jazz. Medio y fecha: email, 25/11/2015.

E.C.onl.25: Oscar Linares (Olot, Girona, 1975)
- Cantante-guitarrista de blues. Medio y fecha: email, 26/11/2015.

E.C.onl.26: Soraya Jimeno (Guadalajara, 1984)
- Baterista de blues. Medio y fecha: *Facebook*, 27/11/2015.

E.C.onl.26: Laia Bastús (Tarragona, 1979)
- Cantante-guitarrista de blues. Medio y fecha: *Facebook*, 29/12/2015.

4. Guiones de las entrevistas realizadas

1. Entrevistas en profundidad (E.P.) (Total: 47)

1.1. Presenciales en Austin (Total: 22)

A. Guion orientativo de las entrevistas realizadas a músicos

Apropiación musical: contexto de apropiación

- ¿Cuándo y dónde naciste?
- Cuéntame cómo empezaste a tocar. / ¿Cuál fue tu primer instrumento? / ¿Cómo fue el proceso de aprendizaje?
- ¿Qué importancia tenía la música en tu familia?
- ¿Qué importancia tuvo la iglesia en el desarrollo de la música negra?
- ¿Cómo era la relación entre el blues y la iglesia?
    a) Viniendo de una familia góspel, ¿cómo se percibía el blues?
- ¿Qué música escuchabas durante ese tiempo?

Construcción de la escena musical de Austin y diálogo intercultural

- Háblame de la tradición de la música negra en East Austin.
    a) ¿Qué puedes contarme acerca del "circuito *chitlin*'"?
        - ¿Qué significa para ti el Victory Grill (el único club superviviente de la escena histórica de música negra en Austin)?
- ¿Cómo era el ambiente en el sur durante la segregación racial?
    a) Hay muchos músicos texanos famosos que no son conocidos por ser de Texas, en muchos casos porque emigraron al norte. ¿Por qué emigraron tantos buenos músicos?

    b) ¿Cómo cambió la escena en los años 1960 con la llegada de estudiantes blancos al lado este de la ciudad? / ¿Qué efectos tuvo la creciente presencia de públicos y músicos blancos?
    c) ¿Cómo recuerdas los cambios durante la era del Movimiento Afroamericano por los Derechos Civiles?
- ¿Cuál era la importancia social de la música entonces?
    a) ¿Tuviste el primer grupo mixto (negros y blancos) en Austin? (A James Polk)
    b) ¿Cómo afectó la segregación y la integración a la escena musical de East Austin y el resto de la ciudad?
- Háblame de Antone's. / ¿Cuál ha sido el rol de Antone's en Austin?
- ¿Cómo fue la experiencia de tocar junto al músico X?
- ¿Cuáles han sido los principales cambios en la escena musical de Austin desde que empezaste?
- ¿Qué opinas sobre el hecho de que Austin haya sido llamada la "Capital Mundial de la Música en Vivo"?
- ¿Qué opinas sobre la preservación histórica de la comunidad de East Austin?
    a) ¿Qué puedes contarme sobre el estado actual del Victory Grill?
    b) Háblame de tu relación con el Texas Music Museum, también situado en este barrio.
- ¿Crees que la música se valora de forma distinta en EE.UU. que en el resto del mundo?
    a) ¿Crees que la música se aprecia de un modo distinto en Europa?
    b) ¿En qué medida fue tu experiencia en Europa distinta de las experiencias en EE.UU.?
    c) ¿Cómo fue tu experiencia tocando en el país X con el músico Y? ¿Cómo te involucraste en ese proyecto? ¿Tienes algún recuerdo preferido?
- ¿Crees que el blues puede seguir considerándose una música negra?

Género musical y diálogo intramusical

- ¿Qué distingue al *Texas Blues* del resto de estilos de blues?
    a) ¿Es la incorporación de arreglos de viento típica del *Texas Blues*?
- ¿Cuál es la relación entre el blues, el jazz y el soul?
    a) ¿Cómo describirías la relación entre el jazz y la música clásica?
- ¿Qué piensas sobre la llamada explosión del rock 'n' roll? ¿Era una música nueva?
    a) ¿Qué relación tenía con la *race music*? ¿y con el *jump* blues de los años 1940?
- En los años 1960 los grupos de la llamada "Invasión Británica" consiguieron un éxito sin precedentes con una música que venía en buena medida del blues. ¿Cómo consiguieron tener tanto éxito con esa música?
- ¿Qué rol ha jugado el hip hop en el desarrollo de la música negra?
- ¿Mejoran los *bluesmen* con el paso del tiempo?
- Háblame de la importancia de las *jam sessions.*
    a) ¿Cómo elegís el repertorio de canciones para las *jam sessions*?
- ¿Qué piensas sobre la dicotomía entre el *feeling* y la técnica en la interpretación musical y en el blues?

Interpretación, composición e hibridación musical

- Háblame de tus grabaciones. / ¿Cómo ha sido tu experiencia con las grabaciones discográficas?

    a) He notado que muchos músicos de Austin trabajan mucho en actuaciones en directo, pero no tanto en grabar discos.
    b) ¿Cómo ha sido tu experiencia con la distribución de discos?
- Háblame de las diferencias entre grabar en estudio y actuar en directo.
- ¿Cómo describirías tu propio estilo? ¿Dirías que es blues, rhythm & blues…?
    a) ¿Te identificas con algún estilo en particular?
    b) ¿Cómo te sientes sobre la forma en que describen tu música?
- ¿Qué piensas sobre la asociación tradicional de la música blues con la tristeza?
- ¿Prefieres tocar en acústico o amplificado?
- ¿Tienes algún artista o disco preferido?
- ¿Qué música escuchas actualmente?

B. Guion de las entrevistas realizadas a productores culturales (Harold McMillan y Clifford Gillard) vinculados al Victory Grill

Relación con la ciudad y naturaleza de sus actividades culturales en Austin

- ¿Cuándo y por qué viniste a Austin?
- ¿Cuál es la principal idea de los distintos proyectos que has iniciado?
- ¿Cuál es tu relación con el Victory Grill?
    a) En 1998 el Victory Grill fue añadido al Registro Nacional de Lugares Históricos (*National Register of Historic Places*)…
    b) ¿En qué estado se encuentra actualmente el Victory Grill?
- ¿Cuál es tu relación o implicación con el Texas Music Museum?
    a) ¿Cuál es la misión a cumplir en esta comunidad?
- ¿Cuáles son los principales problemas a los que debe enfrentarse una organización cultural sin ánimo de lucro como Diverse Arts para acceder a fondos económicos? (A Harold McMillan).
- ¿Puede el turismo cultural ser parte de la preservación y el desarrollo de East Austin sin estropear su valor único? (A Harold McMillan).
- ¿Qué piensas sobre la mala imagen asociada al hip hop? (A Clifford Gillard).
    a) ¿Qué piensas sobre la dicotomía entre el rap comprometido y el rap mainstream? (A Clifford Gillard).
- Has participado en campañas para impulsar los registros necesarios para votar. ¿Podrías contarme más detalles sobre esta problemática? (A Clifford Gillard).

Construcción de la escena musical de Austin y diálogo intercultural

- ¿Cómo era la escena musical de East Austin durante los años 1940 y 1950?
    a) ¿Qué importancia social tenían los clubs?
        - ¿Qué importancia tuvo el Victory Grill?
            - ¿Qué músicos famosos actuaron en el Victory Grill?
    b) Háblame del "circuito *chitlin*'".
- ¿Cuáles fueron los principales efectos de la desegregación "racial" o "integración racial" en Austin para la evolución musical y sociocultural de la comunidad afroamericana?
    a) ¿Qué piensas de las principales corrientes del Movimiento Afroamericano por los Derechos Civiles, lideradas por Martin Luther King, por una parte, y Malcolm X, por otra?
- ¿Qué rol ha jugado el club Antone's en la escena de blues de Austin?
- ¿En qué dirección está avanzando el barrio de East Austin actualmente?
- ¿Qué opinas sobre el hecho de que Austin haya sido llamada la "Capital Mundial de la Música en Vivo"?

- ¿Crees que géneros como el blues, el jazz o el soul deben seguir considerándose "música negra"?

C. Guion de la entrevista realizada a Dorothy McPaul, comerciante de East Austin

Historia de la tienda Johnnie's Antiques

- Háblame de los comienzos de la tienda.
- ¿Por qué se llama Johnnie's Antiques?
- ¿Cuánto tiempo llevas trabajando aquí?
- ¿Cómo recuerdas el barrio en aquellos tiempos?
- ¿Cómo ha cambiado todo eso?
- ¿Cómo reúnes todo el material?
- Háblame de la colección de discos que tienes en la tienda.

Apropiación musical: baile e iglesia

- ¿Cómo describirías tu relación con la música?
    a) ¿Participaste en concursos de baile?
        - ¿Podíais elegir las canciones que bailabais?
- ¿Qué tipo de música te gusta?
- Una de las dimensiones importantes del blues tiene que ver con la narración de historias…
- Entiendo que el blues y los espirituales eclesiásticos no estaban muy unidos en aquel momento…
- ¿Cómo describirías la experiencia de asistir a la iglesia negra?
- Se dice que la música negra está muy marcada por la influencia de la iglesia…

Cultura afroamericana y diálogo intercultural

- ¿Cómo recuerdas la vida bajo las leyes de segregación de *Jim Crow*?
- ¿Cómo cambiaron las cosas con la aprobación de leyes de "integración racial"?
- ¿Qué puedes contarme sobre la escena musical de clubs que había alrededor de la calle 11 durante los años 1940 y 1950?
- Esos clubs formaban parte del llamado "circuito *chitlin'*"…
    a) ¿Por qué se conoce este tipo de comida como "soul food" (comida del alma)?
- La mayoría de la gente que he conocido en Austin no es de Austin sino que vienen aquí desde otros lugares…
- ¿Qué opinas sobre el hecho de que Austin haya sido llamada la "Capital Mundial de la Música en Vivo"?

D. Guion de la entrevista realizada al etnomusicólogo y especialista en música afroamericana Charles Carson (Universidad de Texas en Austin)

Género musical, identidad y dialogo intramusical

- Hay muchos músicos texanos famosos que no son conocidos por ser de Texas, en muchos casos porque emigraron al norte. ¿Por qué emigraron tantos buenos músicos?
- ¿Podrías hablarme de las características principales de la música de Texas?
- ¿Qué distingue al blues de Texas de otros subgéneros asociados a regiones o ciudades, como el blues del delta o el blues de Chicago?
- ¿Cuál ha sido el rol del jazz en Texas?

    a) ¿En qué medida ha constituido su propia escena musical?
- ¿Cómo describirías el estilo de músicos como Clarence Gatemouth Brown y Eddie "Cleanhead" Vinson, que han sido asociados tanto al blues como al jazz?
- ¿Cómo describirías la relación entre la música country y el jazz?
- ¿Cómo describirías el rhythm & blues de los años 1940? ¿Qué relación musical hay entre el *jump* blues y el rock 'n' roll?
- ¿Por qué crees que los músicos británicos tuvieron tanto éxito con su propia versión del blues en los años 1960, en comparación con el éxito de músicos de blues afroamericanos?
- ¿En qué medida fue el Free Jazz un estilo de jazz político? ¿De qué formas se relaciona con el movimiento Black Power de los años 1960?
- ¿Crees que el blues y el jazz deben o pueden seguir considerándose "música negra"?
- ¿Qué piensas sobre el futuro del blues y del jazz?
- ¿Cuán útil y/o necesario es saber leer música en partituras para desarrollar una carrera musical?
- ¿Cuáles son tus artistas o discos preferidos?

Construcción de la escena musical de Austin

- ¿En qué medida es Austin una ciudad distinta al resto del estado de Texas?
- ¿Qué puedes contarme sobre la escena histórica de East Austin y sobre el estado actual del barrio?
- ¿Qué rol ha jugado Antone's en el desarrollo de la escena de Austin?
- ¿Qué opinas sobre el hecho de que Austin haya sido llamada la "Capital Mundial de la Música en Vivo"?

Apropiación musical, diálogo intercultural y ciudad

- ¿Cuáles han sido los principales cambios en la formación de músicos de jazz en las últimas décadas?
    a) ¿De qué formas afectó la "desegregación" o "integración racial" en el sistema educativo a estudiantes de distintos perfiles socioeconómicos y "raciales?
- ¿Qué importancia ha tenido la gentrificación en la transformación de barrios históricamente asociados a la comunidad afroamericana?

1.2. Entrevistas en profundidad. Presenciales en Madrid (Total: 15)

A. Guion orientativo de las entrevistas realizadas a músicos

Apropiación musical: contexto de apropiación

- ¿Cuándo empezaste a tocar? / ¿Cuál fue tu primer instrumento?
- ¿De qué manera aprendiste a tocar? / ¿Cómo conseguiste aprender?
- ¿Qué músicos te influyeron para tomar el camino del blues?
- ¿Qué otros músicos recuerdas de aquella época?
- ¿Cómo conseguíais el acceso a esa música? / ¿De qué otras formas conseguías escuchar y aprender sobre blues?
- Háblame de tu adolescencia en el barrio X. / Háblame del barrio X, donde creciste, y de su relación con la música.

Construcción de la escena musical de Madrid y diálogo intercultural

- Háblame de los primeros grupos que tocaron blues en España…

- ¿Cuáles fueron tus primeras experiencias con el blues en Madrid?
- Háblame de la Tonky Blues Band…
    a) ¿A qué músicos extranjeros acompañasteis durante aquellos años?
- Se suele decir que en los años 1980 hubo un resurgimiento del blues…
    a) ¿Cómo encajaba el blues en la escena musical de los años 1980, habitualmente asociados a la movida madrileña?
    b) ¿Qué importancia tuvo La Coquette Blues Bar?
    c) ¿En qué otros lugares tocabais?
- ¿Cómo recuerdas el Beethoven Blues Bar, otro de los bares míticos de la escena de blues en Madrid?
- ¿Qué relación habéis tenido con otro tipo de lugares como X o Y?
- ¿Qué piensas sobre las restricciones de volumen en los locales?
- ¿Cuáles son las posibilidades de vivir de la música?
    a) ¿Has tenido otros trabajos?
- ¿Cómo ha cambiado la escena desde que empezaste?
- ¿Qué relación mantienes con otros músicos de blues?
    a) Háblame de tu relación con el músico X.
    b) ¿Cómo empezasteis a tocar juntos?
    c) ¿Cómo recuerdas tu etapa junto al músico Y?
- ¿Cómo ves el panorama actual de blues en Madrid y en España?
    a) ¿Crees que la gente del blues tiene algo en común que les distinga? / ¿Crees que hay un perfil determinado de gente a la que le gusta el blues?
    b) ¿Cómo es el día a día en la ciudad?
    c) ¿Cómo cambia la situación durante los festivales de verano en comparación con el año en el circuito urbano?
- ¿Cómo describirías tus experiencias interpretando blues en otros países?
- ¿Cómo ha influido la negritud en tu forma de entender el género?
    a) ¿Crees que el blues debe seguir considerándose música negra?
- ¿Qué es lo auténtico del blues?

Género musical y diálogo intramusical

- ¿Qué es para ti el blues?
- ¿Te gusta algún tipo de blues en particular?
- ¿Tienes algún músico preferido?
- ¿Hay unos ingredientes necesarios para tocar blues?
- ¿Qué piensas sobre la asociación tradicional de la música blues con la tristeza?
- ¿Qué relación ves entre el blues y otros géneros como el rock, el pop, el soul, el funk, el jazz…?
- ¿Qué importancia tienen las *jam sessions*?

Interpretación, composición e hibridación musical

- ¿Hasta qué punto es importante grabar discos en comparación con los directos?
    a) ¿Qué importancia le das a grabar música?
- ¿Qué relación has tenido con compañías discográficas (Cambayá, Gaztelupeko Hotsak, etc.?
- ¿Qué músicos te han influido más a nivel personal? / Háblame de músicos que hayan influido en tu forma de tocar…
- ¿De qué manera te han influido músicos locales que tocan el mismo instrumento que tú?
- ¿Cómo describirías el estilo de la banda?
- ¿Existe la originalidad en el blues? ¿Se puede ser original?
- ¿Qué opinas sobre cantar el blues en inglés o en castellano? / ¿Qué piensas del “blues en castellano”?

a) Muchos hablan de la dificultad de expresar el blues en otro idioma…
b) ¿Cómo se traduce el blues al castellano?
c) Háblame de tu célebre composición "Dices que no tengo feeling"… (a Fede Aguado)

- ¿Crees que se puede hablar de un blues español?
- ¿Cuáles serían los rasgos del blues madrileño?

1.3. Entrevistas en profundidad *online* (Total: 10)

Austin (Total: 5)

A. Guion de la entrevista realizada Greg Izor, músico de la escena de Austin con vínculos en la escena de Madrid

Apropiación musical: contexto de apropiación

- ¿Cuándo empezaste a interesarte por la música?
- ¿Cómo era la escena musical de Vermont, la ciudad en la que creciste?
- Háblame de tus principales influencias…

Apropiación musical: trayectoria de apropiación

- ¿Por qué decidiste ir a Nueva Orleans?
- ¿Cómo cambió eso tu actitud hacia la música?
- ¿Cuál es la importancia de estar en un lugar tan histórico para el blues como Nueva Orleans?
    a) ¿Qué relación mantuviste con el *bluesman* Clarence "Gatemouth" Brown?
    b) ¿Cómo viviste la llegada del huracán Katrina?
- ¿Cómo de distinto es Austin de Nueva Orleans?
- ¿Qué piensas de que Austin se proclame la capital mundial de la música en directo?
- ¿Cómo ves clubs clásicos como el Victory Grill, TC's Lounge, Antone's o el Continental Club?
- ¿Cómo ves el estado actual del blues tras el reciente fallecimiento de gente *bluesmen* Pinetop Perkins o Willie "Big Eyes" Smith, ambos habituales en Austin?

Relación con la escena de blues en España, diálogo intercultural e identidad

- Háblame del contacto con los grupos españoles King Bee y Midnight Rockets.
- ¿Cómo fue tu experiencia en el festival de blues de Cazorla junto a King Bee?
- ¿Cómo elegisteis el repertorio que tocaríais con King Bee?
- ¿Cómo de distinto es tocar blues en España?
- ¿Crees que en Europa la apreciación del blues es distinta?
- ¿Qué se necesita para tener un blues propio en España?
- ¿Qué relación ves entre músicos de blues alrededor del mundo?
- ¿Crees que el blues debería considerarse o pensarse como "música negra"?

Género musical y diálogo intramusical

- ¿Qué es el blues para ti?
- ¿Crees que hay una tendencia hacia la espectacularización?
- ¿Por qué vale la pena tocar blues?
- ¿Tocarías de acompañante con grupos de pop *mainstream*?
- ¿Hay algo auténtico en el blues?

- ¿Qué crees que tiene en común la gente del blues?
- ¿Qué relación ves entre el blues y otros géneros de música popular como el jazz, el rock 'n' roll, el soul…?

Interpretación, composición e hibridación musical

- ¿Cómo fue la grabación de tu disco *I was wrong* (Shortstack, 2010)?
- El disco ha sido descrito como una mezcla de blues de Luisiana, Texas y Chicago. ¿Cómo de distintos son estos subgéneros?
- ¿Es posible seguir siendo original en el blues?
- ¿Qué piensas sobre cantar blues en otros idiomas, por ejemplo en castellano?

B. Guion de la entrevista realizada Eddie Stout, director del sello discográfico Dialtone Records

La producción discográfica del blues de Texas

- ¿Por qué decidiste fundar Dialtone Records?
    a) ¿Quién te ayuda con el trabajo de la discográfica?
    b) ¿Cuál es la misión de Dialtone Records?
- ¿Qué opinión tienes sobre el célebre empresario afroamericano Don Robey, propietario de Duke-Peacock Records, la influyente discográfica de Houston?
    a) ¿Cómo ha cambiado la grabación de la música blues desde entonces?
- ¿Qué valoración haces de la producción discográfica de músicos de blues de la escena de Austin?
- ¿Qué puedes contarme sobre los músicos de acompañamiento habituales en tus grabaciones?
    a) ¿Qué importancia tiene poder disponer de una *house band* para un sello discográfico como Dialtone Records?
- ¿Cómo describirías el "sonido Dialtone"?
- ¿Qué expectativas tienes con respecto a Dialtone Records?
- ¿Qué tipo de público tiene Dialtone Records?
    a) ¿Qué importancia tiene la distribución en tiendas de discos locales?
    b) ¿Por qué crees que no hay más demanda del blues en la actualidad?

Construcción de la escena musical de Austin y diálogo intercultural

- Si digo "escena de blues de Austin", ¿en qué piensas?
- ¿Cómo describirías la identidad musical de Austin y en qué medida se relaciona con el crecimiento de festivales de reconocimiento internacional?
- En mi investigación, propongo comprender la escena de blues en Austin a partir de tres sub-escenas o fases de construcción: la escena de música negra en East Austin; la escena de folk y rock psicodélico; y la escena de Antone's. ¿Qué te parece y dónde te situarías?
- ¿Qué piensas del estado actual del Victory Grill?
- ¿De qué maneras se está transformando East Austin con el crecimiento de la ciudad?

- ¿Cómo entiendes el relevo inter-"racial" que se ha producido en la producción y recepción de la música blues?
- ¿Qué puedes contarme de la Sociedad de Blues de Austin?
- ¿Cómo es la relación de los músicos de blues con músicos de otras escenas musicales como la del jazz o el soul?
- ¿Qué piensas de la etiqueta de "Capital Mundial de la Música en Vivo" con la que Austin se define a sí misma?
- ¿Cómo de distinta es la percepción del blues en EE.UU. y en otras partes del mundo?
- ¿Conoces las tradiciones del blues en Europa y/o en Japón?

Género musical

- ¿Cómo definirías el blues?
- ¿Cómo describirías el blues de Texas?
    a) ¿Qué similitudes y diferencias tiene con respecto a otros subgéneros asociados a distintas regiones del país?
    b) ¿Cuáles son las particularidades de la tradición de Texas?
- ¿Qué papel juega la composición en el blues?
- ¿Qué papel juega la originalidad en el blues?
- ¿Qué es lo auténtico del blues?
- ¿Cómo entiendes la relación de la música blues con el rock?

C. Guion de la primera entrevista realizada al músico Steve Power, impulsor del proyecto Matthew Robinson & The Jelly Kings

Matthew Robinson & The Jelly Kings, diálogo intercultural y género musical

- ¿Cómo describirías la experiencia de formar parte y ser impulsor del proyecto musical "Matthew Robinson & The Jelly Kings" y, en particular, de tocar con el *bluesman* Matthew Robinson?
    a) ¿Cuándo empezó vuestra colaboración?
    b) ¿A qué tipo de públicos estáis llevando el blues en Austin?
    c) ¿Por qué crees que te llevas tan bien con Matthew Robinson?
        - ¿Tomáis en consideración vuestras diferencias "raciales" y culturales para establecer *rapport* entre vosotros?
    d) ¿Qué puedes contarme de los otros músicos del grupo?
    e) Como decían sobre el grupo Booker T. & the MG's, sois un "grupo integrado" (con miembros blancos y negros). ¿Cómo describirías las dinámicas inter-"raciales" entre los miembros de la banda?
- ¿De qué forma habéis afrontado la grabación?
    a) ¿En qué medida es importante encontrar un equilibrio entre composiciones originales y reinterpretaciones de canciones tradicionales?
    b) ¿Qué expectativas tenéis sobre la publicación del disco *Work That Jelly*?
- ¿Cómo describirías el blues de Texas?
- ¿Cuáles son los principales retos a la hora de tocar música blues?

Escena musical de Austin

- ¿Cómo describirías la escena de música en vivo en Austin y su representación de distintos géneros musicales, en comparación con otras ciudades de EE.UU.?

- ¿Cómo describirías la escena de blues y la escena de música en vivo en términos de localización geográfica en la ciudad?
- ¿Qué piensas de la etiqueta "Capital Mundial de la Música en Vivo"?
- ¿Cómo describirías el estatus y/o éxito de clubs históricos como el Victory Grill, Antone's o el Continental Club?
- ¿Cómo ha sido tu relación con los medios desde que llegaste a Austin?
- ¿Qué papel juega la Sociedad de Blues de Austin en la escena de blues?
- ¿Cuál es tu opinión sobre las *jam sessions*, eventos que proliferan en las escenas de blues?
- ¿Qué importancia ha tenido la contribución de Stevie Ray Vaughan a la escena de blues de Austin?
    a) ¿En qué medida fueron la "raza" y la edad relevantes en el éxito global de Stevie Ray Vaughan?
    b) ¿Cómo describirías a sus numerosos seguidores y el efecto que tienen sobre la concepción colectiva de la música blues?
- ¿Podrías identificar a los siguientes músicos (asociados a la escena de Austin) con una o varias etiquetas genéricas: Matthew Robinson; Paul Oscher; W.C. Clark; Kim Wilson; Stevie Ray Vaughan; Gary Clark Jr.?
- Teniendo en cuenta su moderado éxito comercial, ¿qué satisfacciones da tocar música blues en una escena como la de Austin, o como las otras en las que has estado?

D. Guion de la segunda entrevista realizada al músico Steve Power, impulsor del proyecto Matthew Robinson & The Jelly Kings

Diálogo intercultural

- ¿Cuáles son tus sentimientos generales hacia el Movimiento por los Derechos Civiles?
- ¿En qué medida contribuyó la música a crear formas de diálogo y comprensión mutua entre distintos grupos sociales y "raciales"?
- ¿En qué formas crees que el blues sirve para establecer diálogos entre personas de diferentes "razas" y culturas?
- ¿Qué hace que el blues y la música negra sea musical y socialmente atractiva para gente que no pertenece a esa comunidad de origen?
- ¿En qué medida contrastan estos procesos de diálogo intercultural con los distintos contextos sociales y "raciales" en los que te has movido?
- ¿Recuerdas momentos significativos o experiencias vitales en la que tu interés por la música te haya acercado, consciente o inconscientemente, a otros grupos "raciales" o culturales?
- ¿Qué similitudes y diferencias has notado entre la "escena Europea" y la estadounidense?
- ¿Cómo describirías las relaciones entre ambas escenas?
- ¿Con qué tipo de música asocias España?
- ¿Qué conocimiento tienes de músicos de blues españoles?
- ¿Qué importancia ha tenido la idea de la negritud en tu trayectoria como músico de blues?
- ¿Cuál es tu opinión sobre las relaciones inter-"raciales" en Austin y en qué medida son distintas de las creadas en la escena de blues?
- ¿Crees que el blues debería seguir considerándose "música negra"?

E. Guion de la entrevista realizada a Debbi Graham, bajista de blues

Apropiación musical

- Háblame de tu formación musical y de tu especialización como bajista de blues.
- ¿Podrías indicarme el periodo de tiempo durante el cual tocaste junto al guitarrista Blues Boy Hubbard?
    a) ¿Cómo le conociste?
    b) ¿Qué recuerdos guardas de los conciertos y las giras realizadas?
    c) ¿Teníais clubs "preferidos"?
    d) ¿Qué otros músicos formaron parte del grupo?
- ¿Cómo describirías de forma general tu experiencia con Blues Boy Hubbard & The Jets?
    a) ¿Cómo te sentías al incorporarte a la tradición de un grupo con tanta importancia histórica en Austin?

Diálogo intramusical

- ¿Cómo describirías la "comunicación musical" entre Hubbard y tú?
- ¿Recuerdas qué canciones o estilos tocabais?

Diálogo intercultural y experiencia de género

- ¿En qué formas crees que la música (y en particular el blues) sirve para establecer diálogos entre personas de diferentes "razas" y culturas?
- ¿Qué otras relaciones significativas has establecido con músicos de blues de Austin como W.C. Clark, Matthew Robinson o Hosea Hargrove, entre otros?
- ¿Qué dificultades has tenido, por el hecho de ser mujer, a la hora de tocar el bajo y de integrarte en la escena de blues en Austin?
    a) ¿Qué efectos crees que tuvo la dimensión de género en tu relación con los participantes de la escena?

Madrid **(E.P.onl.) (Total: 5)**

A. Guion orientativo de las entrevistas realizadas a periodistas de blues de la escena madrileña (Jorge Muñoz; Javier Rodríguez; Ramón del Solo; Eugenio Moirón)

Apartado 1.

Ficha informativa-interrogativa con datos y preguntas clave sobre el desarrollo de las principales iniciativas de divulgación realizadas, respectivamente, por estos periodistas alternativos de blues.

Pedí a los entrevistados que completaran la ficha con datos específicos y valoraciones sobre sus respectivas actividades:

- **Jorge Muñoz**: realización del programa radio *Tren 3* (Radio 3, 1979-2007); experiencias radiofónicas previas (Radio Popular F.M.); colaboración en revistas musicales (*Ozono*; *Disco Expres*; *Solo Blues*); grabación y difusión *online* de música en directo (Canal YouTube, 2008).

- **Javier Rodríguez**: publicación de la revista musical *Solo Blues* (1985-1998); diseño gráfico y producción de carteles de actuaciones musicales (blues, jazz, góspel, flamenco, 1984); creación del blog *Solo Blues* (2011); realización del programa de radio *online Blues de verdad* (Canal YouTube, 2014); producción discográfica *online* (2008-).

- **Ramón del Solo**: realización del programa de radio *El Sonido de los Pantanos* (Onda Verde, c.1984-c.1987; Radio Mercurio, c.1987-c.1989); creación de la página web especializada *Bluespain* (2002-2012); colaborador de *La Taberna del Blues* (2011); colaborador en otras publicaciones (*Anuario del blues*; *Revista Almiar*; *Ritmo y Blues*) *posts* musicales en *Facebook* (2011); Sociedad de Blues de Madrid; colaborador en el programa de radio *La Cofradía del Blues* (Claudio Gabis, Radio Círculo, 2013-); redacción de la biografía del *bluesman* "Champion" Jack Dupree.

- **Eugenio Moirón**: realización del programa de radio *Blanco y Negro Blues* (Radio Carcoma, 2000-; Onda Latina: 2007-2014); *La Taberna del Blues* (2005-c.2013); *Facebook* (c.2010); colaboración con otras publicaciones (*SBB Blues Magazine*; *Anuario del Blues*); grabación y difusión online de música en directo (2008-); producción de conciertos (Ciclos Acústicos Onda Latina, 2007-2012); Sociedad de Blues de Madrid (2012)

Preguntas coincidentes:

- Lugar y fecha de nacimiento:
- Profesión:
- ¿Cómo te autodefines con respecto a las actividades relativas al blues que realizas?
- ¿Cómo es la experiencia de realizar una actividad de estas características?
- ¿Cómo describirías la "línea editorial" de tu programa o publicación?
- ¿Podrías hablarnos de alguno de tus artículos o programas más destacados?
- ¿Cómo valoras la capacidad para atraer oyentes?
- ¿Por qué dejaste de hacer esta actividad?

Apartado 2.

Apropiación musical:

- ¿Cómo te interesaste inicialmente por el blues?
- ¿Cuántos años llevas dedicándote a la documentación y producción de material relativo al blues?
- ¿Por qué el blues?

Diálogo intercultural

- ¿Qué importancia das a la negritud en el blues?

Actividades periodísticas y escena de blues en Madrid

- ¿Por qué has iniciado actividades de difusión relativas al blues (publicaciones, radio, vídeos…)? ¿Cuáles son tus objetivos?
- ¿Cómo valoras tu aportación a la escena de blues en Madrid?
- ¿Cómo valoras la influencia y el impacto de las iniciativas de las que has formado parte en conjunto? ¿A cuáles das una mayor importancia?
- ¿Cómo describirías la labor colectiva de los medios y canales de comunicación dedicados al blues en la escena de Madrid en cuanto a…

a) …vínculos individuales y colectivos con la tradición del blues?
b) …promoción de músicos locales?
c) …conexión con otros lugares (contacto, comunicación, colaboración…)?

- ¿Cómo valoras la presencia del blues en los medios de comunicación actuales?
- ¿Qué diferencias en el tratamiento del blues ha habido entre los distintos medios (especializados o generalistas)?
- ¿Qué tipo de relación mantienes con otros divulgadores del blues, músicos y aficionados de la escena de blues en Madrid y de otros lugares?
- ¿Cómo describirías la escena de blues en Madrid?
- ¿Cómo ha cambiado, con los años, tu percepción sobre la escena del blues en Madrid?
- ¿Qué relación tienes con la Sociedad de Blues de Madrid?
- ¿Cómo entiendes los valores de "compromiso" y "placer" en la escena de blues?
- ¿Qué diferencias y similitudes ves con respecto a otras escenas de blues que has conocido?
- ¿Crees que es posible hablar de un blues madrileño?

B. Guion orientativo de la entrevista realizada a Vicente Zúmel, periodista alternativo de blues de la escena catalana

Datos personales:

- Lugar y fecha de nacimiento:
- Profesión:
- Función en la escena del blues: ¿cómo te autodefines con respecto a las actividades que realizas en torno al blues?

Actuaciones de *bluesmen* y *blueswomen* (extranjeros) en Barcelona

Envié al entrevistado un listado provisional con los datos recopilados sobre las actuaciones musicales destacadas de músicos extranjeros en Barcelona, distinguiendo entre los años 1950, 1960 y 1970. Considerando el conocimiento experto del entrevistado en este tema, le pedí que completase el listado añadiendo más datos sobre actuaciones históricas, y éste respondió positivamente.

Orígenes de la escena de blues en España:

- ¿Pudiste asistir a alguno de estos conciertos? ¿Cuáles y qué recuerdo guardas?
- ¿Cómo describirías al tipo de público?
- ¿Cómo describirías el tipo de lugares dónde se organizaban los conciertos de blues?
- ¿Qué diferencias crees que había, durante este contexto, entre la percepción, conocimiento y apreciación del jazz y del blues (música y músicos, baile, públicos…)?
- ¿Qué presencia crees que podía tener el blues en la sociedad más allá de los "grandes eventos" como los conciertos de músicos extranjeros?
- ¿Cómo describirías la concepción del blues que había o el tipo de blues que podía estar presente durante las décadas de 1950, 1960 y 1970?
- ¿Cómo describirías la posición social del Hot Club de Barcelona durante el franquismo en términos de…
    a) …estatus socioeconómico, clase social y capacidad adquisitiva?
    b) …ideología política?
    c) …relación con las instituciones?
- ¿De qué manera se financiaban las actividades del Hot Club?

Diálogo intercultural:

- ¿Cómo valoras la aportación e influencia de músicos afroamericanos como Loti Lewis (Dallas, TX, 1930-2006) y Julian Vaughn (St. Louis, Missouri, 1956) a la escena de blues en Barcelona y, por extensión, en España?
- ¿Qué otros músicos extranjeros han contribuido a la construcción colectiva de la escena?
- ¿Qué relación has mantenido con todos ellos?

Sociedad de Blues de Barcelona

- ¿Cómo valoras la aportación realizada por la Sociedad del Blues desde su creación hasta la actualidad?
- ¿Cuáles crees que son las potencialidades y límites de la institucionalización del blues a través de la creación de sociedades?
- ¿Qué similitudes y diferencias ves entre una organización como la Sociedad de Blues de Barcelona y el Hot Club de Barcelona?

Anexo 4
Cartografías musicales

1. Metodología

Madrid

1.1. Grupo de discusión *online*

Participante 1: J.b. Boni (Madrid, 1967).
- Guitarrista de blues.

Participante 2: Flaco Barral (Montevideo, 1945).
- Bajista de blues y rock; cantante-guitarrista y compositor de blues en castellano.

Participante 3: Osi Martinez (Madrid, 1969).
- Armonicista de blues.

Fechas de las interacciones: 13/01/2015; 10/02/2015; 12/02/2015; 15/06/2015.

1.2. Entrevistas breves (E.B.) (Total: 32)

1.2.1. *Online* (E.B.onl.) (Total: 26)

E.B.onl.1: David Menor (*Facebook*, 14/01/2015)
- Responsable del local de música en vivo Vapor Blues (1997-2001).

E.B.onl.2: Moe Club (1998) - Ignacio Sandoval (*Facebook*, 21/01/2015; 14/09/2015).

E.B.onl.3: Phineas Sánchez (*Facebook*, 27/01/2015)
- Bajista de blues. Asunto: local de música en vivo Downtown (c.1993-2000).

E.B.onl.4: Pedro Sen "Hell Paso" (*Facebook*, 01/02/2015)
- Responsable del local de música en vivo Hell Paso Custom Bar (2013-2016).

E.B.onl.5: Javier Minguela (*Facebook*, 01-02/02/2015)
- Responsable del local de música en vivo Kenny Bell (1995-1996).

E.B.onl 6: Antonio Gómez Bautista (*Facebook*, 01-02/02/2015)
- Responsable del local de música en vivo Albatros Tex-Mex (1984).

E.B.onl.7: Carlos Arsuaga (*Facebook*, 12/02/2015)
- Baterista de blues. Co-director de Enfase Estudio de Grabación (1999).

E.B.onl.8: Steve Jordan (*Facebook*, 12/02/2015)
- Baterista de blues. Cantante estadounidense; propietario del Kiosco Recreativo de Talamanca del Jarama (2004).

E.B.onl.9: Tempo Club (2002) (*Facebook*, 13/02/2015).

E.B.onl.10: Sala Legend (2006) (*Facebook*, 09/07/2015).

E.B.onl.11: El Plaza Jazz Club (2000) (email, 22/01/2015).

E.B.onl.12: El Junco (2004) (email, 22/01/2015).

E.B.onl.3: Intruso Bar (2011) (*Facebook*, 21/01/2015).

E.B.onl.14: Escuela de Blues de Madrid (2011) (email, 16/09/2015).

E.B.onl.15: Deltoya Music Bar (2014) (*Facebook*, 21/07/2015).

E.B.onl.16: Carlos Siles (email, 27/07/2015)
- Responsable del local de música en vivo Sala Contraclub (2003).

E.B.onl.17: El 14 Rock Bar (2014) (*Facebook*, 10/07/2015).

E.B.onl.18: Fonjazz Club (2014) – Raúl Ortiz (email, 08/07/2015; 10/07/2015).

E.B.onl.19: Bruno Corrales (*Facebook*, 16/09/2015)
- Periodista musical. Asunto: Sensorama Jazz Café.

E.B.onl.20: La Boca Club (email, 22/01/2015).

E.B.onl.21: Iván Iglesias (email, 22/06/2015)
- Musicólogo e historiador. Investigador de jazz en España.

E.B.onl.22: Fernando Roqueta (*Facebook*, 26/07/2015; 16/09/2015)
- Asunto: Club Kathmandú.

E.B.onl.23: Miguel Ángel Sutil (email, 16/09/2015)
- Asunto: Club Kathmandú.

E.B.onl.24: Manuel Varo "Delia" (email, 16/09/2015)
- Responsable de la tienda de música Delia Records (2014).

E.B.onl.25: Café del Infante (2005) (email, 16/09/2015).

E.B.onl.26: Recoletos Jazz Club (2007) (email, 10/02/2017)
- "El Club de Jazz del Hotel Ac Recoletos".

1.2.2. **Telefónicas** (E.B.tlf.) (Total: 6)

E.B.tlf.27: **"Jopo" Vallekas, José Antonio Muñoz** (14/01/2015)
- Responsable del local de música en vivo Cotton Blues (1991-1994).

E.B.tlf.28: Café Populart (1988-2016) (21/01/2015).

E.B.tlf.29: Pirata's Rock Wey – "El Esquimal" (03/02/2015).

E.B.tlf.30: Ramón Farrán (1939) (17/09/2015)
- Músico de jazz histórico. Asunto: Fonjazz Club (2014); Festival de Jazz de Boadilla del Monte (c.1999).

E.B.tlf.31: Larry Mendoza (*whatsapp*, 15/09/2015).

- Armonicista de blues y productor de eventos musicales. Asunto: Albatros Blues Festival.

E.B.tlf.32: Rompeolas Locales (2015) (20/02/2017).

2. Listado de lugares cartografiados

2.1. Construcción histórica de las escenas

Austin

2.1.1. Sub-escena de música negra en East Austin (Total: 42)

Lugares de interacción musical activos (L.I.M.a.) (Total: 26)

- **Locales de música en vivo** – Iconos verdes (Total: 12)

L.I.M.a.1: Historic Scoot Inn (1871); **L.I.M.a.2**: Historic Victory Grill (1945); **L.I.M.3**: Kenny Dorham's Backyard (2004); **L.I.M.a.4**: Sahara Lounge (2011); **L.I.M.a.5**: The White Horse (2011); **L.I.M.a.6**: Skylark Lounge (2013); **L.I.M.a.7**: King Bee Lounge (2014); **L.I.M.a.8**: Dozen Street (2014); **L.I.M.a.9**: The Big Easy Bar & Grill (2014); **L.I.M.a.10**: Stay Gold (2015); **L.I.M.a.11**: Moloko bar (2016); **L.M.V.a.12**: Café Mueller by H-E-B.

- **Otros lugares** – Iconos azules (Total: 9)

L.I.M.a.13: Huston-Tillotson University (1875); **L.I.M.a.14**: Ebenezer Baptist Church (1885); **L.I.M.a.15**: Johnnie's Antiques and Collectibles (1918); **L.I.M.a.16**: George Washington Carver Museum (1926); **L.I.M.a.17**: Doris Miller Recreation Center (1944); **L.I.M.a.18**: Sam's BBQ (1946); **L.I.M.a.19**: Mt Zion Baptist Church (1948); **L.I.M.a.20**: Texas Music Museum (1984); **L.I.M.a.21**: DiverseArts Culture Works (1994).

- **Festival de blues: Eastside Kings** (2014) – Iconos amarillos (Total: 6)

L.I.M.a.22: JT's Body & Paint Shop; **L.I.M.a.[8]**[552]: Dozen Street (2014); **L.I.M.23**: Mission Possible Austin; **L.I.M.24**: Full Circle Bar; **L.I.M. [9]**: Big Easy Bar & Grill (2014); **L.I.M.a.25**: Austin Vintage Guitars; **L.I.M.a.26**: Urban Co-Lab; **L.I.M.a.[7]**: King Bee Lounge (2014).

Lugares de interacción musical inactivos (L.I.M.i.) (Total: 16)

- **Locales de música en vivo inactivos**

L.I.M.i.1: Badlands Austin (2014-2016); **L.I.M.i.2**: Steamboat Inn (1949-1953/1961-1968);

[552] La contabilización de ciertos lugares de interacción en los que se ha celebrado el festival de blues implica repetir ciertos locales como Dozen Street, Big Easy Bar & Grill y King Bee Lounge. Para tener esta cuestión en consideración y no incurrir en errores de cálculo, otorgamos a estos lugares el número que les habíamos asignado en primera instancia.

L.I.M.i.3: New Orleans Club (c1955-c1970); **L.I.M.i.4**: Charlie's Playhouse (1955-1970); **L.I.M.i.5**: Sam's Showcase (c.1960); **L.I.M.i.6**: Ernie's Chicken Shack (1960-1979); **L.I.M.i.7**: Legendary White Swan (c.1960-2013); **L.I.M.i.8**: Club Derby (1961-1968); **L.I.M.i.9**: I.L. Club (1964-1968); **L.I.M.i.10**: Longbranch Inn (1965-2016); **L.I.M.i.11**: Flamingo Club; **L.I.M.i.12**: George's: Blues After Hours; **L.I.M.i.13**: Eastside Lounge. (c.1988-c.2007); **L.I.M.i.14**: Trailer Space (2008-2015).

- **Otros lugares**

L.I.M.i.15: Anderson High School (1889-1971); **L.I.M.i.16**: Stop 'n' Swat (1963).

2.1.2. Sub-escena de folk y rock psicodélico (Total: 27)

Lugares de interacción musical activos (L.I.M.a.) (Total: 11)

- **Locales de música en vivo**

L.I.M.a.27: Threadgill's Old No. 1 (1933); **L.I.M.a.28**: Broken Spoke (1964); **L.I.M.a.29**: Threadgill's World Headquarters (1996); **L.I.M.a.30**: The Long Center for the Performing Arts (2008); **L.I.M.a.31**: The [New] Vulcan Gas Company (2014); **L.I.M.a.32**: The North Door.

- **Otros lugares:**

L.I.M.a.33: The University of Texas at Austin (1883); **L.I.M.a.34**: South Austin Popular Culture Center; **L.I.M.a.35**: Ritz Theather - Alamo Drafthouse.

- **Festivales:**

L.I.M.a.36: Austin Psych Fest (2008); **L.I.M.a.37**: Eeyore's Birthday Party at Pease Park.

Lugares de interacción musical inactivos (L.I.M.i.) (Total: 16)

- **Locales de música en vivo:**

L.I.M.i.17: The Skyline Club (1946-1989); **L.I.M.i.18**: New Orleans Club (c1955 - c1970); **L.I.M.i.19**: Jade Room (1950s-1960s); **L.I.M.i.20**: 11th Door (1960s); **L.I.M.i.21**: Vulcan Gas Company (1967-1970); **L.I.M.i.22**: Armadillo World Headquarters (1970-1980); **L.I.M.i.23**: Castle Creek (1970-*); **L.I.M.24**: Soap Creek Saloon (1973-1985); **L.I.M.25**: Austin Opry House (1975-1990s); **L.I.M.26**: AusTex Lounge; **L.I.M.i.27**: Austin Sportcenter.

- **Otros lugares:**

L.I.M.i.28: Clarksville; **L.I.M.i.29**: Wooldridge Park; **L.I.M.i.30**: Hattie's Place (*-1960); **L.I.M.i.31**: "The Ghetto" apartments (1960s); **L.I.M.i.32**: Austin City Limits (1975-2011).[553]

[553] El barrio de Clarksville, el parque Wooldridge Park y los apartamentos universitarios (incluyendo "The Ghetto") siguen estando presentes, pero los consideramos inactivos por la ausencia de actividades musicales vinculadas a la escena blues, relevantes y detectables en décadas anteriores.

2.1.3. Sub-escena de Antone's (Total: 13)

Lugares de interacción musical activos (L.I.M.a.) (Total: 2)

- **Local de música en vivo activo:**

L.I.M.a.38: Antone's (2015).

- **Otros lugares:**

L.I.M.a.39: Antone's Record Store (1987).

Lugares de interacción musical inactivos (L.I.M.a.) (Total: 11)

- **Localizaciones previas de Antone's**

L.I.M.i.33: Antone's (1975-1980); **L.I.M.34**: Antone's (1980-1981); **L.I.M.35**: Antone's (1981-1997); **L.I.M.36**: Antone's (1997-2013); **L.I.M.37**: Antone's (2013-2014).

- **Locales de música en vivo:**

L.I.M.i.38: Rome Inn (1961-1980); **L.I.M.i.39**: The One Knite (1970-1976); **L.I.M.i.40**: The Steamboat (1977-1999); **L.I.M.i.41**: Joe's Generic Bar (1985-2004).

- **Otros lugares:**

L.I.M.i.42: Antone's Record Label (1987); **L.I.M.i.43**: Ruby's BBQ (1988-2018).

Madrid[554]

2.1.4. Orígenes del blues en Madrid (Total: 21)

Lugares de interacción musical activos (L.I.M.a.) (Total: 7)

- **Locales de música en vivo**

L.I.M.a.41: Teatro Infanta Isabel (1906); **L.I.M.a.42**: Teatro de la Zarzuela (1914); **L.I.M.a.43:** Teatro Monumental (1923); **L.I.M.a.44**: Plaza de Toros de las Ventas (1934); **L.I.M.a.45**: Base Aérea Torrejón (1956); **L.I.M.a.46**: Palacio de Deportes (1960) / Barclaycard Center.

- **Festivales**

L.I.M.a.47: Festival de Jazz en Madrid (1961)

[554] Al tratar con fases de construcción acumulativas de la escena de blues en Madrid, sí contabilizamos las veces que sea necesario los lugares que han sido relevantes en distintas fases. Por ejemplo, el Festival de Jazz en Madrid aparece en los orígenes, en la cristalización y en la post-cristalización, y La Coquette aparece en el mapa de la cristalización y en el de la post-cristalización, debido a su gran relevancia.

Lugares de interacción musical inactivos (L.I.M.i.) (Total: 14)

L.I.M.i43: Teatro Circo Price (1880-1970); **L.I.M.i.44**: Teatro Novedades (1857-1928); **L.I.M.i.45**: Cine Royalty (1914-c.1960); **L.I.M.i.46**: Florida Dancing (1920s-1930s); **L.I.M.i.47**: Cine Avenida (1928-2009); **L.I.M.i.48**: Teatro Gran Metropolitano (1930-c.1965); **L.I.M.i.49**: Teatro Salamanca (1935-1987); **L.I.M.i.50**: Teatro Carlos III (1952-2007); **L.I.M.i.51**: Whisky Jazz (I) (1959-1971); **L.I.M.i.52**: Club Mónaco (1964-1966); **L.I.M.i.53**: Paladium de Cristal (1960s); **L.I.M.i.54**: Sala M&M (1970s); **L.I.M.i.55**: Balboa Jazz (1973-c.1981); **L.I.M.i.56**: Whisky Jazz (II) (1975-1991).

2.1.5. Cristalización de la escena de blues en Madrid (Total: 20)

Lugares de interacción musical activos (L.I.M.a.) (Total: 10)

L.I.M.a.48: El Pavón Teatro Kamikaze (1925); **L.I.M.a.49**: Palacio de Deportes (1960)-Barclaycard Center; **L.I.M.a.50**: Estadio Vicente Calderón (1966); **L.I.M.a.51**: Sala Hebe (1980); **L.I.M.a.52**: Hony Tonk Live Music Bar (1987); **L.I.M.a.53**: El Despertar (1981); **L.I.M.a.54**: La Coquette Blues Bar; **L.I.M.a.55**: Sala Clamores (1981); **L.I.M.a.56**: Café Central (1982).

- **Festivales**

L.I.M.a.57: Festival de Jazz en Madrid (1961).

Lugares de interacción musical inactivos (L.I.M.i.) (Total: 10)

L.I.M.i.57: Teatro Albéniz (1945-2008); **L.I.M.i.58**: Colegio Mayor Universitario San Juan Evangelista (1970-2014); **L.I.M.i.59**: Rock-Ola (1981-1985); **L.I.M.i.60**: Agapo (1985-1991); **L.I.M.i.61**: Sala Universal (1986-1989); **L.I.M.i.62**: Sala Jácara (1986-1991); **L.I.M.i.63**: Cafe Jazz Populart (1988-2016); **L.I.M.i.64**: Segundo Jazz (1988-2016); **L.I.M.i.65**: Club Mr. Katena; **L.I.M.i.66**: Estadio Román Valero (Campo del Moscardó).

2.1.6. Fase de post-cristalización de la escena de blues en Madrid (Total: 60)

Lugares de interacción musical activos (L.I.M.a.) (Total: 45)

- **Locales de música en vivo**

L.I.M.a.58: La Coquette Blues Bar (1984); **L.I.M.a.59**: Sala Siroco (1989); **L.I.M.a.60**: Moby Dick (1992); **L.I.M.a.61**: Sala Aqualung (1992-2006; 2014); **L.I.M.a.62**: Irish Rover (1995); **L.I.M.a.63**: Moe Club (1998); **L.I.M.a.64**: El Plaza Jazz Club (2000); **L.I.M.a.65**: Tempo Club (2002); **L.I.M.a.66**: Marula Café (2002); **L.I.M.a.67**: Sala ContraClub (2003); **L.I.M.a.68**: El Junco (2004); **L.I.M.a.69**: Sala Barco (2004); **L.I.M.a.70**: Kiosko Recreativo de Talamanca del Jarama (2004); **L.I.M.a.71**: Bogui Jazz (2005); **L.I.M.a.72**: JazzVille (2007); **L.I.M.a.73**: El Gato Verde (2008); **L.I.M.a.74**: Fun House (c.2009); **L.I.M.a.75**: Taberna Alabanda (2010); **L.I.M.a.76**: Intruso Bar (2011); **L.I.M.a.77**: Bodega del Águila (2012); **L.I.M.a.78**: Blues Oscuro Casi Negro (2012); **L.I.M.a.79**: Dakota Custom Bar (2013); **L.I.M.a.80**: Collage Drinks & Arts (2014); **L.I.M.a.81**: El 14 Rock Bar (2014); **L.I.M.a.82**: El Pez Eléctrico Rock Bar (2014); **L.I.M.a.83**: Café Barbieri (2015); **L.I.M.a.84**: Café Berlín (2016); **L.I.M.a.85**: Sala

Boite; **L.I.M.a.86**: La Fontana de Oro; **L.I.M.a.87**: Blackbird Rock Bar (2016); **L.I.M.a.88**: Café de Ruiz; **L.I.M.a.89**: Obsoleto Bar; **L.I.M.a.90**: Cafetería Lima; **L.I.M.a.91**: La Funda Mental.

- **Otros lugares**

L.I.M.a.92: Círculo de Bellas Artes (1880); **L.I.M.a.93**: La Noche En Vivo (2001); **L.I.M.a.94**: Enfase - Estudio de Grabación (2004); **L.I.M.a.95**: Escuela de Blues de Madrid (2011); **L.I.M.a.96**: Delia Records (2014); **L.I.M.a.97**: Big Mama Swing (2015).

- **Festivales**

L.I.M.a.98: Festival de Jazz en Madrid (1961; 1974; 1980; 1982-2013; 2014-). **L.I.M.a.99**: Festival de Blues de Los Santos de la Humosa (2012); **L.I.M.a.100**: ESpanish Blues Festival (2013); **L.I.M.a.101**: Albatros Blues Festival (2013); **L.I.M.a.102**: Leganés Blues Festival "South Side" (2015).

Lugares de interacción musical inactivos (L.I.M.i.) (Total: 15)

- **Locales de música en vivo**

L.I.M.i.67: Colegio Mayor Universitario San Juan Evangelista (1970-2014); **L.I.M.i.68**: Cafe Jazz Populart (1988-2016); **L.I.M.i.69**: Cotton Blues (1991-1994); **L.I.M.i.70**: Revolver Club (1991); **L.I.M.i.71**: Discoteca Die Mauer (1992-1995); **L.I.M.i.72**: Discoteca La Argentina (1971-1990s), "El Argenta"; **L.I.M.i.73**: Sala Canciller (1983-1995); **L.I.M.i.74**: Downtown (c.1993-2000); **L.I.M.i.75**: Kenny Bell (1995-1996); **L.I.M.i.76**: Beethoven Blues Bar (1996-2011); **L.I.M.i.77**: Vapor Blues (1997-2001); **L.I.M.i.78**: La Boca Club (1999-2015); **L.I.M.i.79**: Soul Station (2009-2013).

- **Festivales**

L.I.M.i.80: Festivales en el San Juan Evangelista; **L.I.M.i.81**: Butarque Blues Festival (2015).

2.2. Actualidad de las escenas de Austin y Madrid

Austin – lugares de interacción activos (Total: 117)

- **East Austin** (E.A.) (Total: 25)

E.A.1: Historic Scoot Inn (1871); **E.A.2**: Huston-Tillotson University (1875); **E.A.3**: Ebenezer Baptist Church (1885); **E.A.4**: Johnnie's Antiques and Collectibles (1918); **E.A.5**: George Washington Carver Museum (1926); **E.A.6**: Doris Miller Recreation Center (1944); **E.A.7**: Historic Victory Grill (1945); **E.A.8**: Sam's BBQ (1946); **E.A.9**: Mt Zion Baptist Church (1948); **E.A.10**: Texas Music Museum (1984); **E.A.11**: Diverse Arts Culture Works (1994); **E.A.12**: HOTEL VEGAS (2000); **E.A.13**: Kenny Dorham's Backyard (2004); **E.A.14**: Sahara Lounge (2011); **E.A.15**: Franklin's BBQ (2011); **E.A.16**: The White Horse (2011); **E.A.17**: Rattle Inn (2011); **E.A.18**: **E.A.19**: Skylark Lounge (2013); **E.A.20**: The Lost Well (2013); **E.A.21**: King Bee Lounge (2014); **E.A.22**: Dozen Street (2014); **E.A.23**: The Big Easy Bar and Grill (2014); **E.A.24**: Stay Gold (2015); **E.A.25**: Moloko bar (2016); **E.A.26**: Cafe Mueller by H-E-B.

- **Downtown** (Dt.) (Total: 38)

Dt.1: The Driskill Hotel (1886); **Dt.2:** The Paramount Theatre (1915); **Dt.3:** Ritz Theater - Alamo Drafthouse (1929/2007); **Dt.4:** Antone's Nightclub (1975/2015-); **Dt.5:** ACL Live at The Moody Theater (1976/2011); **Dt.6:** Maggie Mae's (1978); **Dt.7:** Elephant Room (1991); **Dt.8:** Flamingo Cantina (1991); **Dt.9:** Pete's Dueling Piano Bar (1992); **Dt.10:** The 311 Club (c.1992); **Dt.11:** Stubb's Austin BBQ (1996); **Dt.12:** Fado Irish Pub Austin (1997); **Dt.13:** Speakeasy (1997); **Dt.14:** Lucky Lounge (1998); **Dt.15:** Ruth's Chris Steak House (1985/1999); **Dt.16:** B.D. Riley's Irish Pub & Restaurant (2000); **Dt.17:** Beerland (2001); **Dt.18**: Chuggin' Monkey (2002); **Dt.19:** Palmer Events Center (2002); **Dt.20:** The Dizzy Rooster (2003); **Dt.21:** Darwin's Pub (2003); **Dt.22:** Parish (2005); **Dt.23:** Dirty Dog Bar (2005); **Dt.24:** Mohawk Austin (2006); **Dt.25:** Lamberts Downtown Barbecue (2006); **Dt.26:** Latitude 30 (2006); **Dt.27:** Friends Bar (2007); **Dt.28:** Hoboken Pie (2008); **Dt.29:** The Nook Amphitheater (2011); **Dt.30:** Banger's Sausage House & Beer Garden (2011); **Dt.31:** The Belmont (2012); **Dt.32:** Empire Control Room & Garage (2013); **Dt.33:** The New Vulcan Gas Company (2014); **Dt.34:** Half Step (2014); **Dt.35:** The Sidewinder (2015); **Dt.36:** Lit Lounge Austin (2015); **Dt.37:** Tellers Austin (2015); **Dt.38:** Bat Bar.

- **South Austin** (S.A.) (Total: 20)

S.A.1: The Continental Club (1955); **S.A.2**: Broken Spoke (1964); **S.A.3**: Arlyn Studios (1984); **S.A.4**: Güero's (1986); **S.A.5**: South Austin Music (1986); **S.A.6**: Sam's Town Point (1987); **S.A.7**: Saxon Pub (1990); **S.A.8**: Emo's (1992/2011); **S.A.9**: Threadgill's World Headquarters (1996); **S.A.10**: Jo's Coffee (1999); **S.A.11**: Evangeline Cafe (2004); **S.A.12**: ONE-2-ONE BAR (2004); **S.A.13**: The ABGB (2006); **S.A.14**: The Long Center for the Performing Arts (2008); **S.A.15**: The Continental Club Gallery (2008); **S.A.16**: The Highball (2009/2015); **S.A.17**: Blue Moon Rock 'n' Blues (2010/2012); **S.A.18**: Moontower Saloon (2012); **S.A.19**: C-Boy's Heart & Soul (2014); **S.A.20**: The Backstage at El Mercado (2016).

- **University of Texas at Austin area** (UT) (Total: 14)

UT.1: Scholz Garten (1866); **UT.2**: The University of Texas at Austin (1883); **UT.3**: The Daily Texan (1900); **UT.4**: KUT Radio 90.5 FM (1921); **UT.5**: Harry Ransom Center (1957); **UT.6**: The Hole In the Wall (1974); **UT.7**: Frank Erwin Center (1977); **UT.8**: KLRU (1979); **UT.9**: Cactus Cafe (1979); **UT.10**: Bass Concert Hall (1981); **UT.11**: KVRX (1986); **UT.12**: Antone's Record Store (1987); **UT.13**: Dolph Briscoe Center for American History (1991); **UT.14**: Spider House Cafe (1995).

- **West Austin** (W.A.) (Total: 5)

W.A.1: Deep Eddy Cabaret (1951); **W.A.2**: Donn's Depot (1972); **W.A.3**: Waterloo Records & Video (1982); **W.A.4**: One World Theatre (1999); **W.A.5**: Mean Eyed Cat (2004).

- **North Austin** (N.A.) (Total: 12)

N.A.1: Threadgill's Old No. 1 [North] (1933); **N.A.2**: Carousel Lounge (1963); **N.A.3**: BookWoman (1975/2008); **N.A.4**: The Austin Chronicle (1981); **N.A.5**: Austin Guitar School (1987); **N.A.6**: Central Market (1994); **N.A.7**: Little Longhorn Saloon (1993); **N.A.8**: Austin Vintage Guitars (1998); **N.A.9**: The Parlor (2000); **N.A.10**: Kick Butt Coffee Music & Booze (2007); **N.A.11**: Lone Star Court (2012); **N.A.12**: Stiles Switch (2013).

- **Festivals** (F.) (Total: 8)

F.1: South by Southwest (1987); **F.2**: Old Settler's Music Festival (1987); **F.3**: Blues on the

Green (1991); **F.4**: Austin Reggae Festival (1994); **F.5**: Austin City Limits Music Festival (2002); **F.6**: Austin Urban Music Festival (2005); **F.7**: Austin Psych Fest (2008); **F.8**: Eastside Kings Live Music Fest (2014).

Madrid – lugares de interacción activos (Total: 100)

- **Lugares de blues** (L.b.) (Total: 8)

L.b.1: La Coquette (1984); **L.b.2**: Enfase Estudio de Grabación (1999); **L.b.3**: Blues Oscuro Casi Negro (2012); **L.b.4**: Escuela de Blues de Madrid (2011); **L.b.5**: Festival de Blues de Los Santos (2012); **L.b.6**: Albatros Blues Festival (2013); **L.b.7**: ESpanish Blues Festival (2013); **L.b.8**: Leganés Blues Festival "South Side" (2015).

- **Lugares de jazz y blues** (L.j.b.) (Total: 11)

L.j.b.1: El Despertar (1981); **L.j.b.2**: Clamores Jazz (1981); **L.j.b.3**: Café Central (1982); **L.j.b.4**: Contrapunto Jazz Café (1998); **L.j.b.5**: El Plaza Jazz Club (2000); **L.j.b.6**: Bogui Jazz (2005); **L.j.b.7**: Recoletos Jazz Club (2007); **L.j.b.8**: Big Mama Swing (2012); **L.j.b.9**: Swing Maniacs (2014); **L.j.b.10**: Festival de Jazz en Madrid (1961); **L.j.b.11**: Festival de Jazz de Boadilla del Monte (c.1999).

- **Lugares de soul/funk** (L.s.f.) (Total: 9)

L.s.f.1: MOE Club (1998); **L.s.f.2**: Tempo Club (2002); **L.s.f.3**: Marula Café (2002); **L.s.f.4**: El Junco (2004); **L.s.f.5**: Intruso Bar (2011); **L.s.f.6**: The Maderfaker (1996); **L.s.f.7**: La Huelga de Lavapiés (2010); **L.s.f.8**: Festival Madrid es Negro (2010); **L.s.f.9**: Black is Black Soul Party (2012).

- **Lugares de varios géneros** (rock, música afroamericana, flamenco, clásica, etc.) (L.v.g.) (Total: 55)

L.v.g.1: Círculo de Bellas Artes (1880); **L.v.g.2**: Teatro Lara (1880/1994); **L.v.g.3**: Teatro Monumental (1923); **L.v.g.4**: Teatro Pavón (1925); **L.v.g.5**: Plaza de Toros de las Ventas (1934); **L.v.g.6**: Leturiaga (1963); **L.v.g.7**: Sala La Riviera (1964); **L.v.g.8**: Estadio Vicente Calderón (1966); **L.v.g.9**: La Fídula (1978); **L.v.g.10**: Sala Sol (1979); **L.v.g.11**: Sala Hebe (1980); **L.v.g.12**: Joy Eslava (1981); **L.v.g.13**: Tablada 25 (1981); **L.v.g.14**: Casa Patas (1985); **L.v.g.15**: Onda Latina (1986); **L.v.g.16**: Teatro Nuevo Apolo (1987); **L.v.g.17**: Honky Tonk (1987); **L.v.g.18**: Radio Carcoma (1988); **L.v.g.19**: Sala Siroco (1989); **L.v.g.20**: Sala Caracol (1991); **L.v.g.21**: Bar Palermo (1992); **L.v.g.22**: Moby Dick (1992); **L.v.g.23**: Sala Aqualung (1992); **L.v.g.24**: Irish Rover (1995); **L.v.g.25**: Barracudas (1997); **L.v.g.26**: Sala Marco Aldany (1998); **L.v.g.27**: Gruta 77 (2000); **L.v.g.28**: La Noche En Vivo (2001); **L.v.g.29**: Sala ContraClub (2003); **L.v.g.30**: Sala Barco (2004); **L.v.g.31**: Legend (2006); **L.v.g.32**: Teatro Circo Price (2007); **L.v.g.33**: JazzVille (2007); **L.v.g.34**: Fun House (c.2009); **L.v.g.35**: Café Berlín (2012/2016); **L.v.g.36**: Mercado de Moncloa (2013); **L.v.g.37**: Collage Drinks & Arts (2014); **L.v.g.38**: Delia Records (2014); **L.v.g.39**: El 14 (2014); **L.v.g.40**: El Pez Eléctrico Rock Bar (2014); **L.v.g.41**: Café Barbieri (2015); **L.v.g.42**: Rompeolas Locales (2015); **L.v.g.43**: Blackbird Rock Bar (2016); **L.v.g.44**: Sala Boite; **L.v.g.45**: The Old Blues Bar; **L.v.g.46**: Fender Club; **L.v.g.47**: Sala Penélope; **L.v.g.48**: Sensorama Jazz Café; **L.v.g.49**: La Fontana de Oro; **L.v.g.50**: James Joyce Irish Pub Madrid; **L.v.g.51**: Dando la nota; **L.v.g.52**: F. Veranos de la Villa; **L.v.g.53**: F. Cultura Inquieta (2012); **L.v.g.54**: F. Madgarden (2014); **L.v.g.55**: F. Mad Cool (2016).

- **Blues de taberna** (B.t.) (Total: 17)

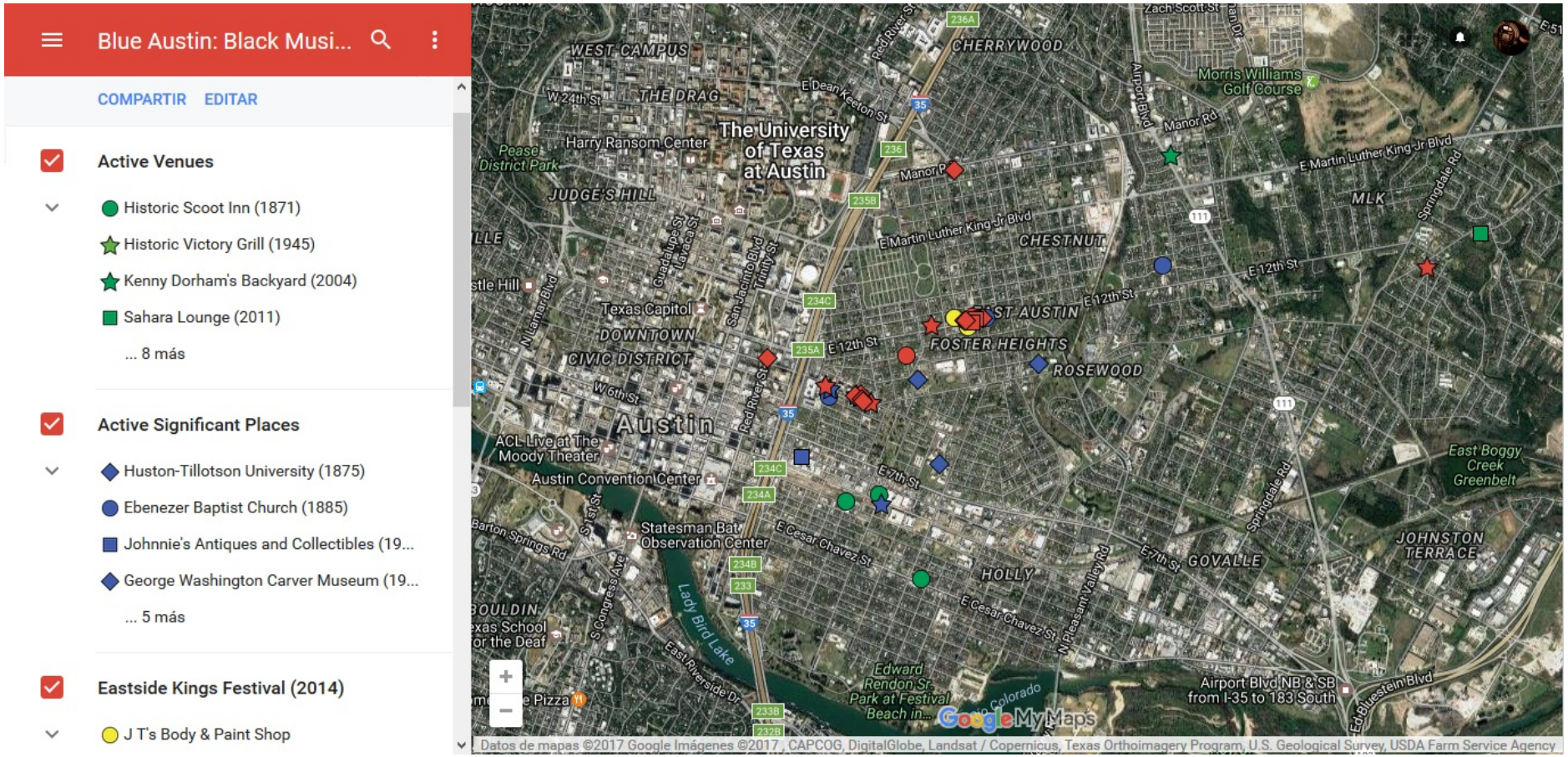
B.t.1: Albatros Tex Mex (1984); **B.t.2**: Kiosko Recreativo de Talamanca del Jarama (2004); **B.t.3**: Café del Infante (2005); **B.t.4**: El Gato Verde (2008); **B.t.5**: Pirata's Rock Wey (c.2009); **B.t.6**: Taberna Alabanda (2010); **B.t.7**: Bodega del Águila (2012); **B.t.8**: Heaven's Door Móstoles Abbey (2012); **B.t.9**: Dakota Custom Bar (2013); **B.t.10**: Restaurante Ézaro (c.2013); **B.t.11**: Deltoya Music Bar (2014); **B.t.12**: Restaurante Alfolí de la Sal; **B.t.13**: Obsoleto Bar; **B.t.14**: Café de Ruiz; **B.t.15**: Restaurante San Telmo; **B.t.16**: Cafetería Lima; **B.t.17**: La Funda Mental.



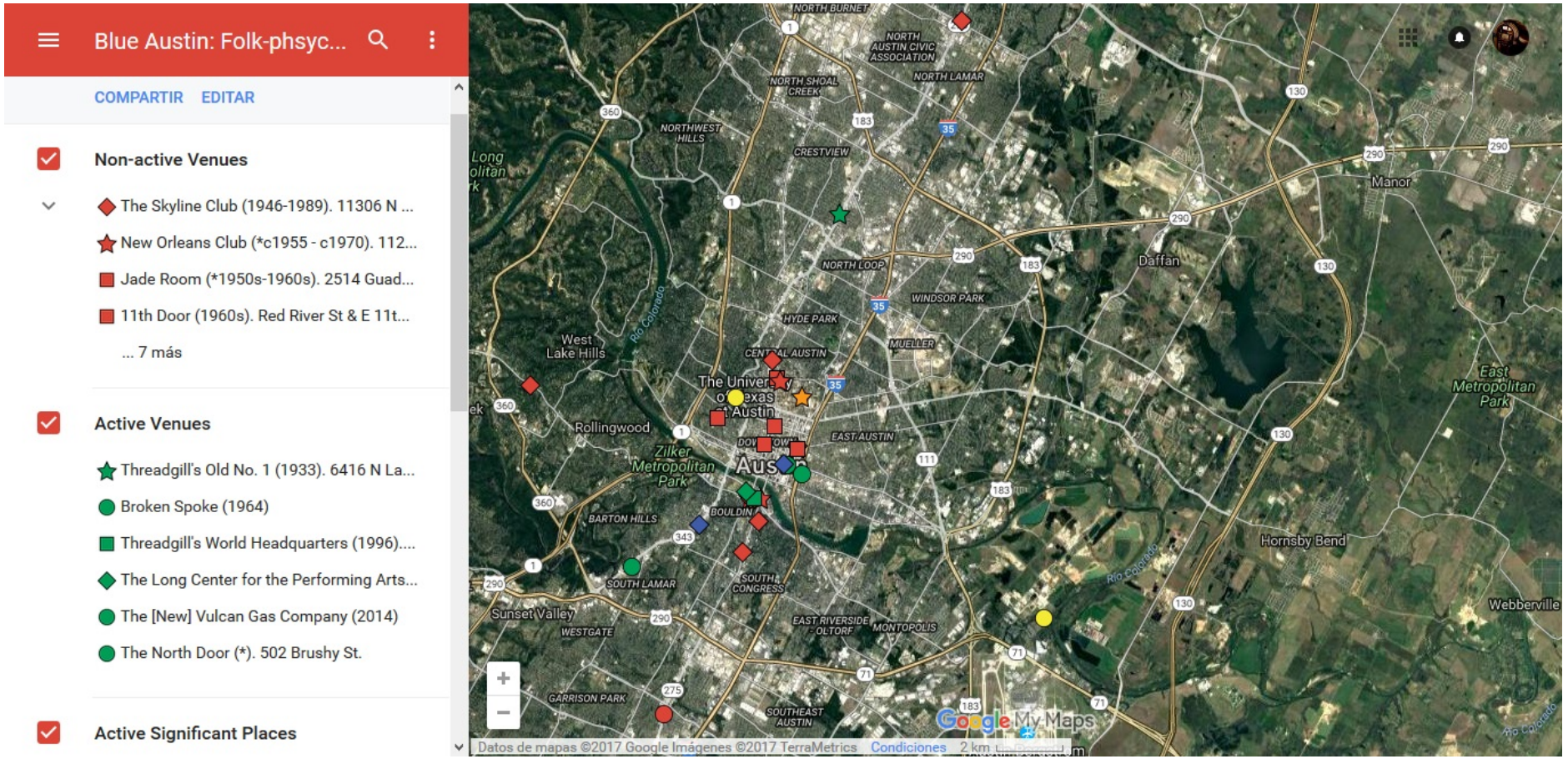
Johnny Holmes, fundador del Victory Grill, c.1945
(Foto: Texas Music Museum)



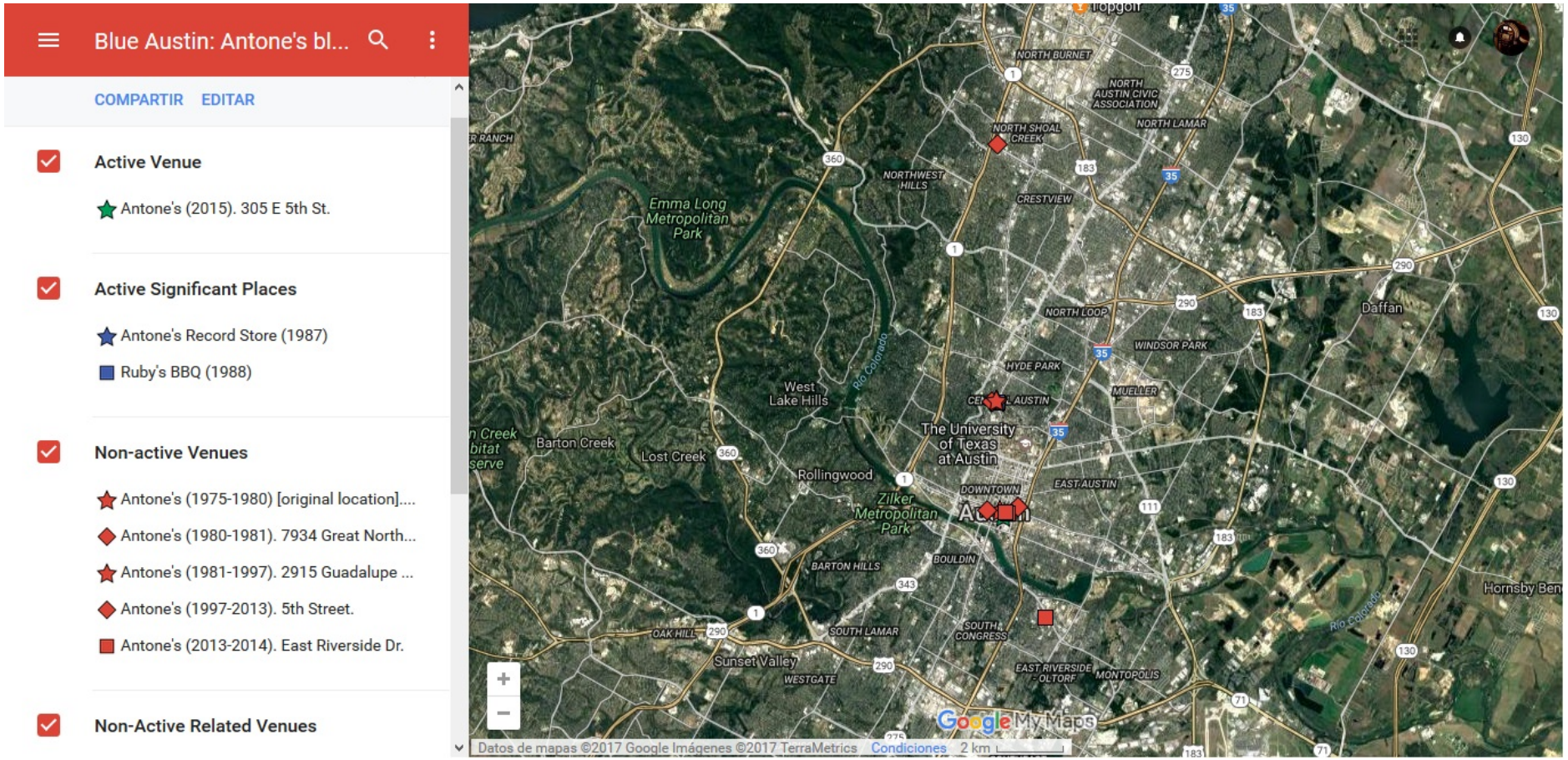
La artista afroamericana Josephine Baker a su llegada a Madrid, 08/02/1930
(Foto: ABC)



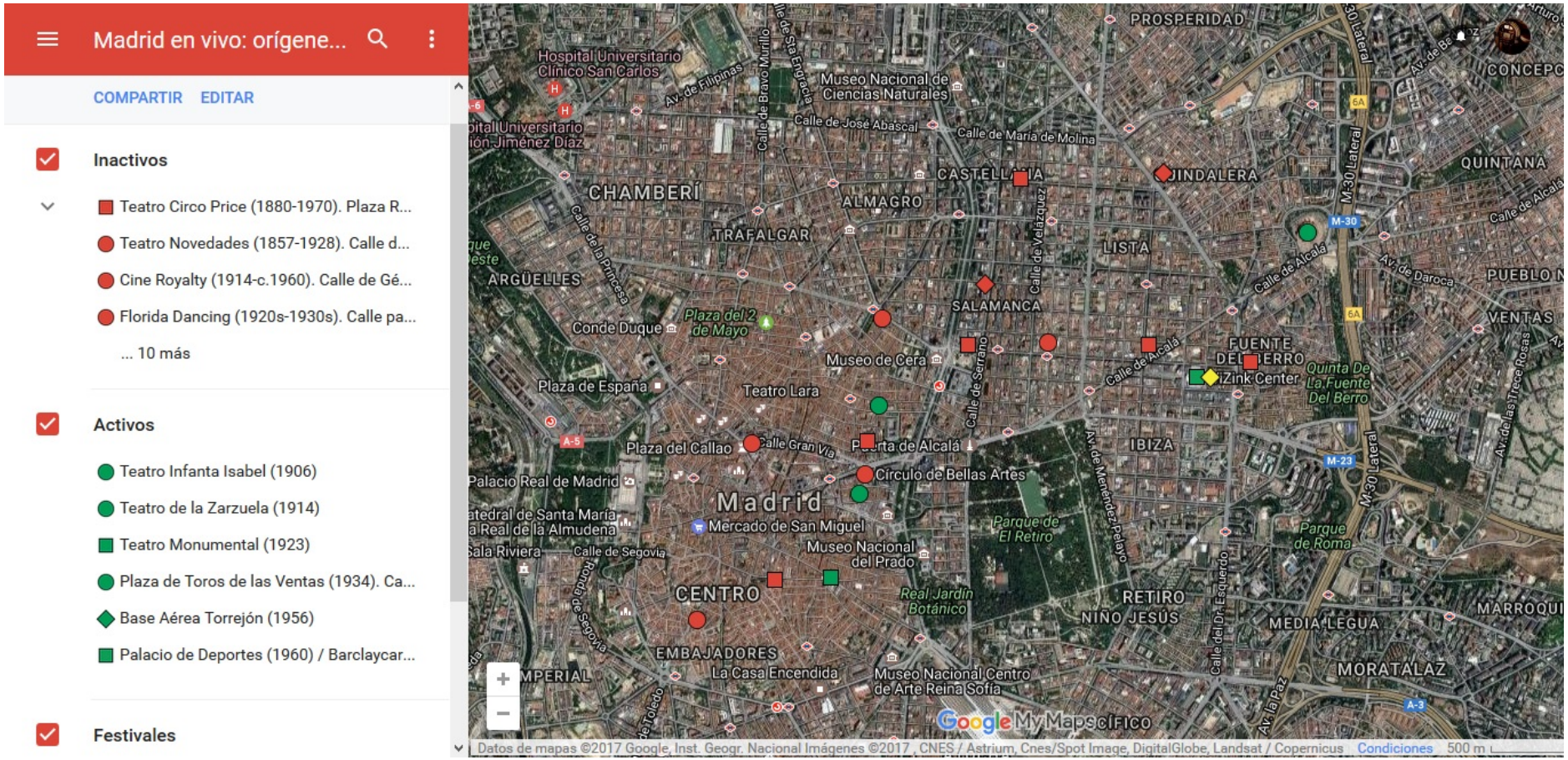
Captura de la cartografía musical "*Blue Austin: Black Music sub-scene in East Austin*", representativa de la construcción de la sub-escena de música negra en el este de Austin



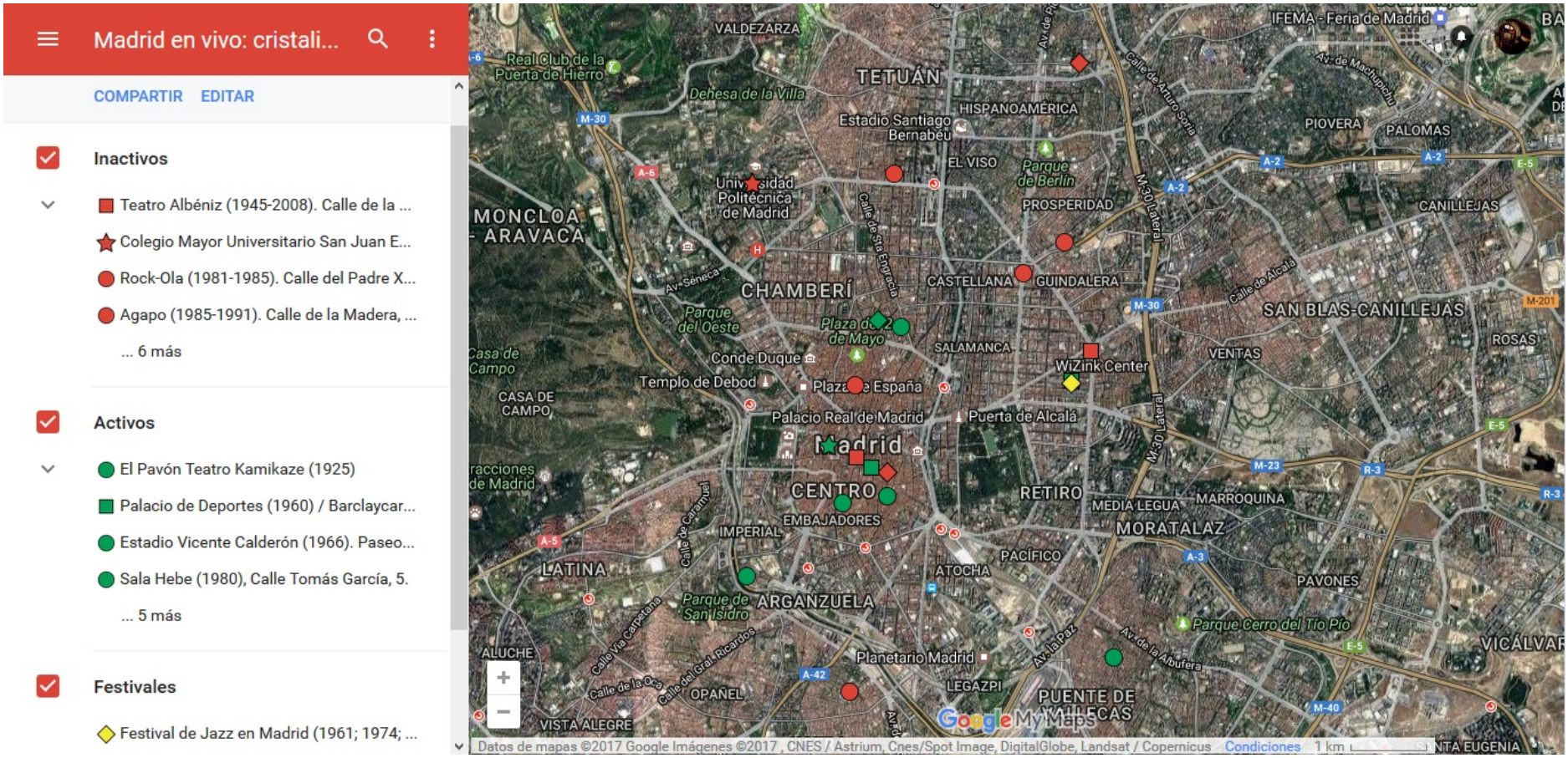
Captura de la cartografía musical "*Blue Austin: Folk-psychedelic sub-scene*", representativa de la construcción de la sub-escena de folk y rock psicodélico



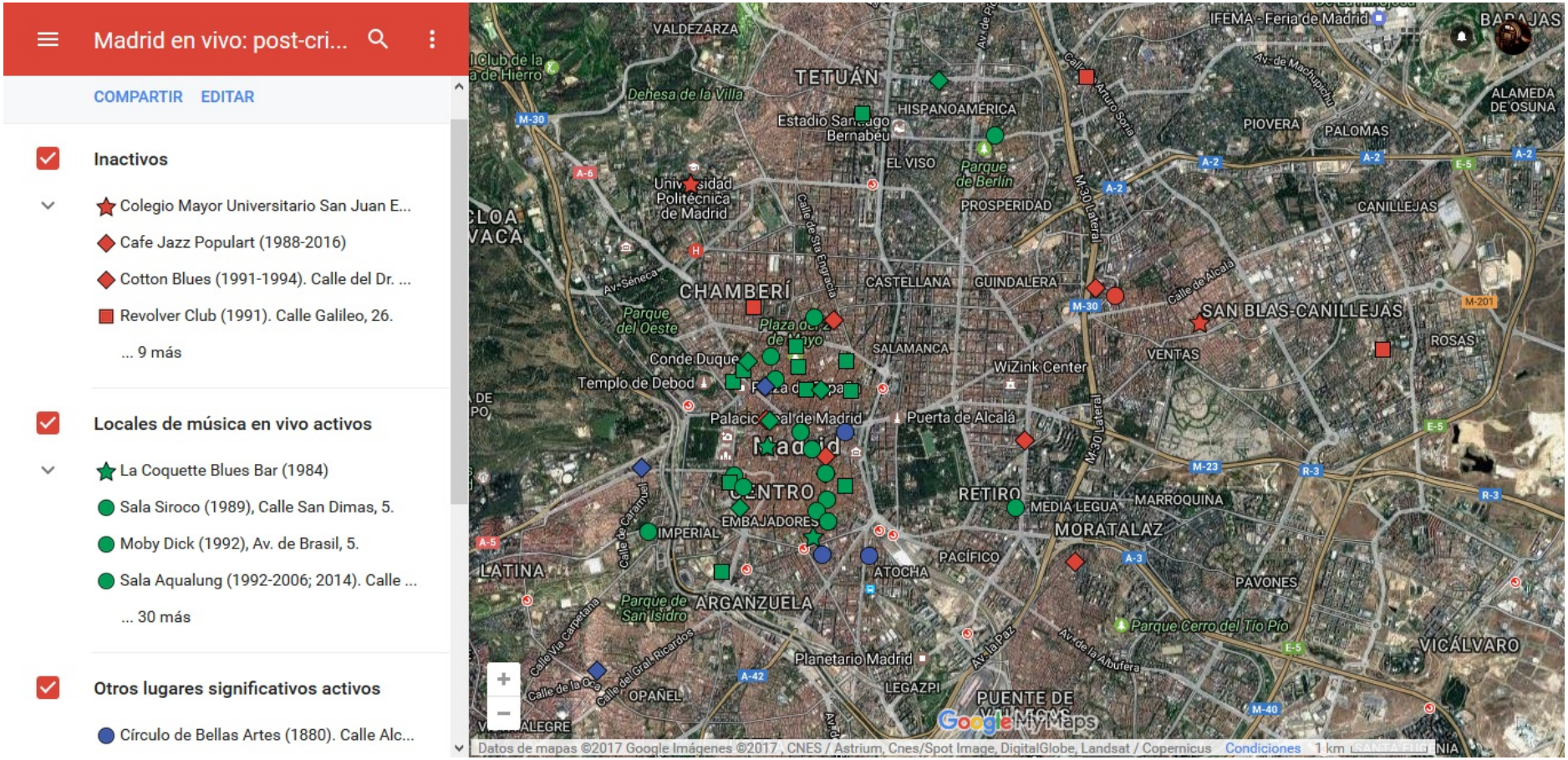
Captura de la cartografía musical "*Blue Austin: Antone's blues sub-scene*", representativa de la construcción de la sub-escena del club Antone's



Captura de la cartografía musical “Madrid en vivo: orígenes del blues en Madrid”, representativa de la fase de los orígenes del blues en la capital española



Captura de la cartografía musical “Madrid en vivo: cristalización de la escena de blues”, representativa de la fase de cristalización de la escena de blues en Madrid



Captura de la cartografía musical “Madrid en vivo: post-cristalización de la escena de blues”, representativa de la fase de post-cristalización de la escena de blues en Madrid

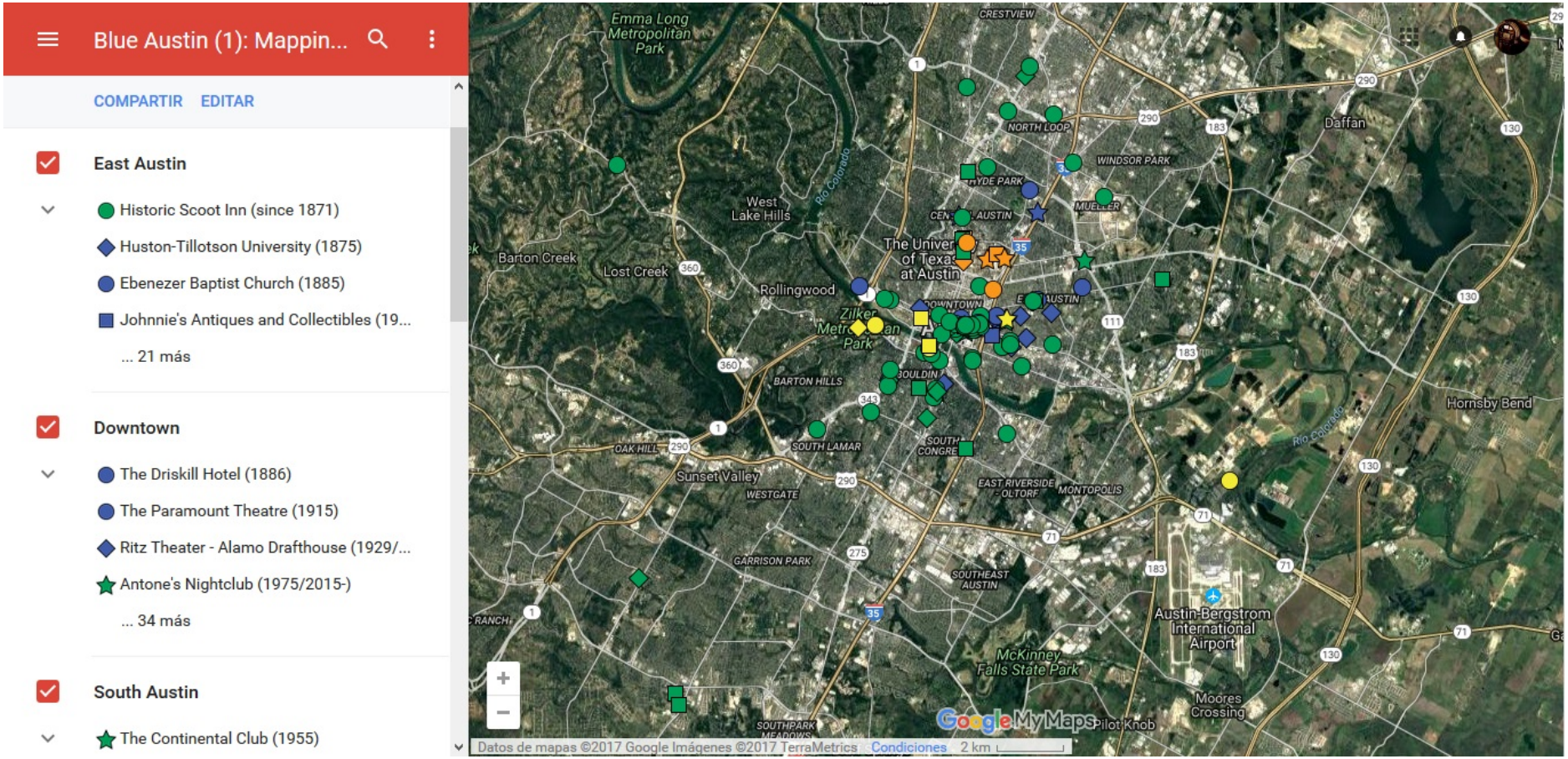
Cartografías musicales: actualidad de las escenas de blues en Austin y Madrid (2017-2018)



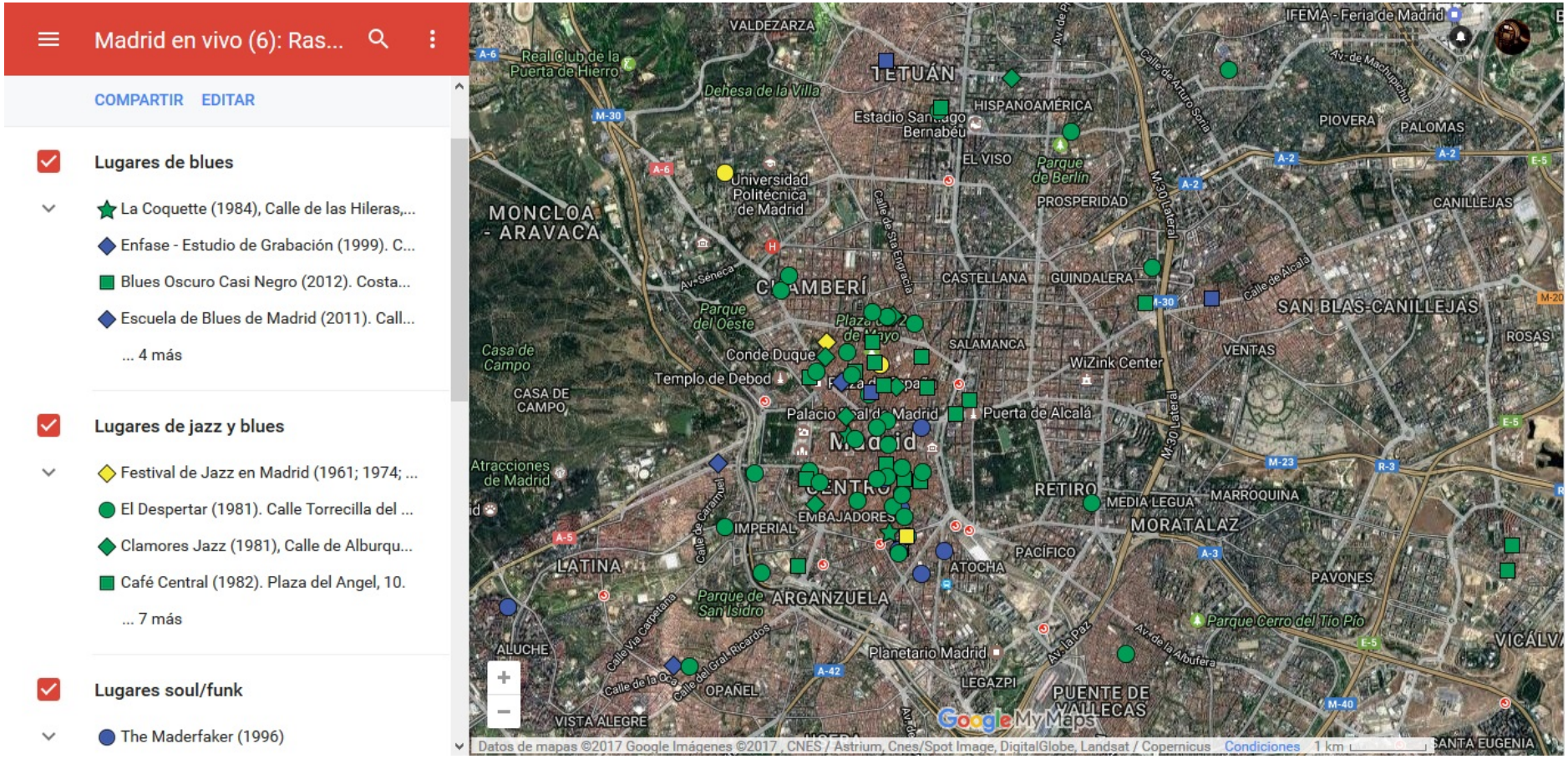
"Austin Skyline Photomontage" (Carl Crum, 2013)



Skyline de Madrid (Josep Ferriz)

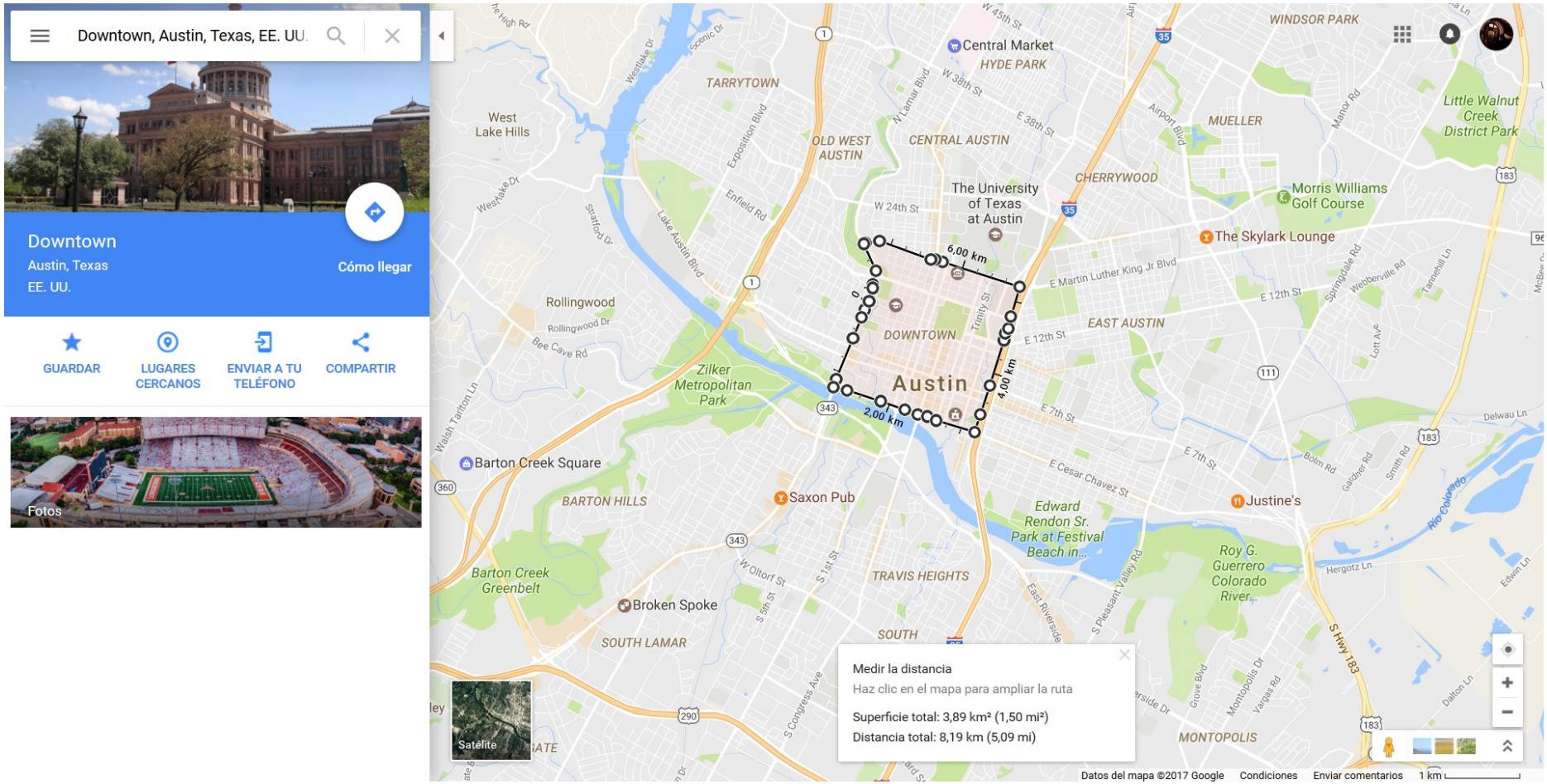


Captura de la cartografía musical "*Blue Austin: Mapping the Live Music Scene in Austin, Texas*", representativa de la actualidad de la escena de blues en Austin

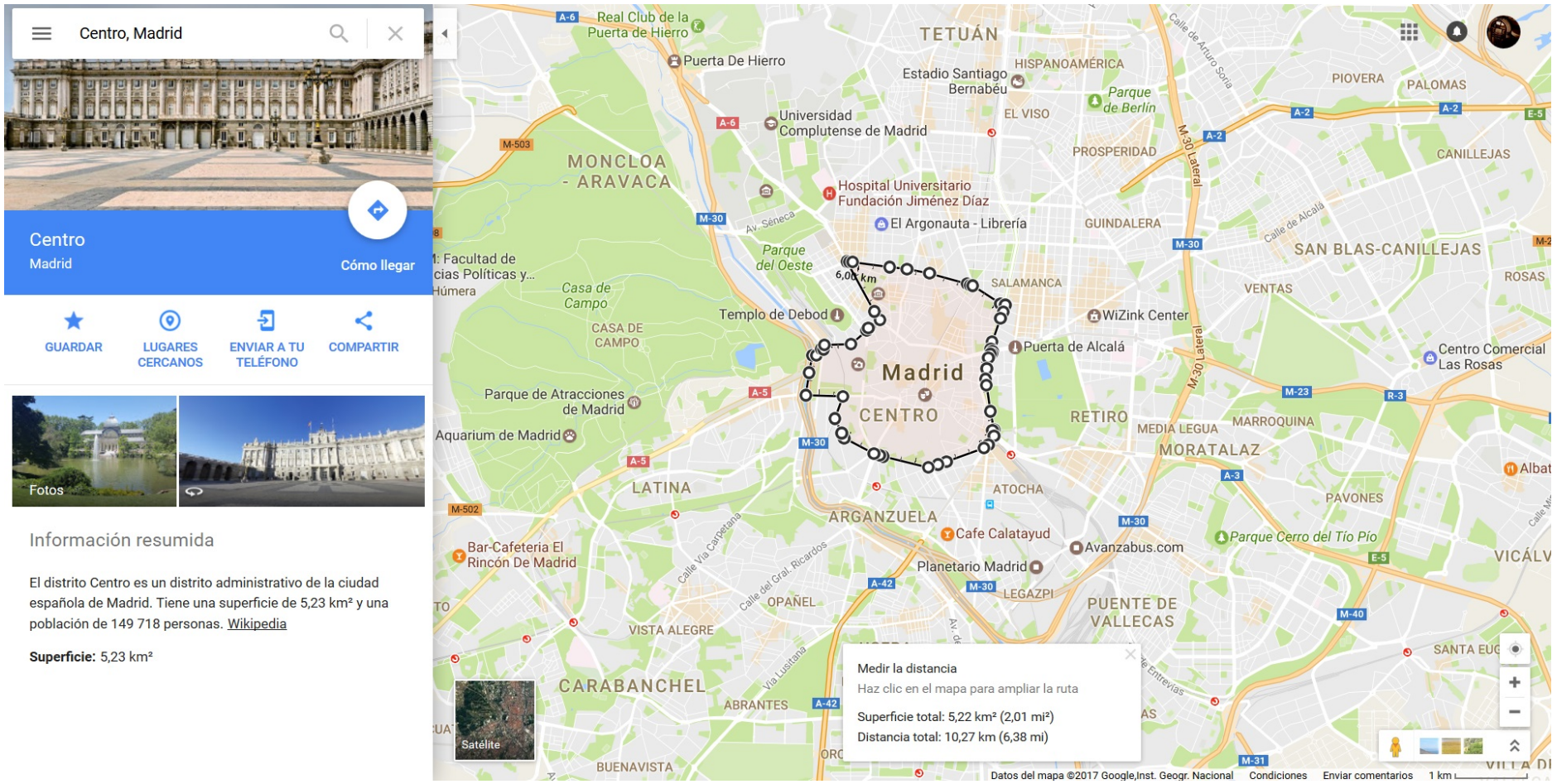


Captura de la cartografía musical “Madrid en vivo: Rastreando la escena de blues”, representativa de la actualidad de la escena de blues en Madrid

Mapas de los centros de las ciudades



Downtown Austin



Madrid centro