



El Blues en Madrid

una exploración de la cultura musical en el espacio urbano

Análisis Sociocultural del Conocimiento y la Comunicación

Tutor: Héctor Fouce

Josep Pedro

Índice

Introducción.....	4
Justificación y objetivos.....	7
Marco teórico.....	12
Orígenes y antecedentes del blues.....	13
Conexión con la sociología y los estudios culturales.....	17
De la música popular al blues.....	19
Estudiando blues.....	22
Perspectiva negra.....	23
Blues en Europa.....	25
Música y ciudad.....	28
Publicaciones en España.....	29
Perspectiva y aplicación metodológica.....	31
Observación participante / etnografía.....	31
Entrevistas a músicos y expertos.....	33
Registro multimedia.....	36
Investigación dinámica.....	37
Recorridos por el blues en Madrid: Una noche de blues en Madrid.....	38
Diversas maneras de entender el blues: folclore, cultura popular y cultura de masas.....	42
El narrador outsider del blues.....	44
Cultura popular.....	46
Cultura de masas.....	47
Recorridos por el blues en Madrid: los días del Elefante Gün.....	52
Una aproximación semiótica al blues.....	54

Orígenes del blues en España.....	61
Entrada del blues en España.....	61
Cultura y escena musical.....	66
La influencia de músicos extranjeros.....	70
Recorridos por el blues en Madrid: Tonky de la Peña en el Junco.....	75
Pioneros del Blues.....	76
Recorridos por el blues en Madrid: Gran Marfi.....	83
Constitución de la escena musical: conflicto, dependencia e identidad.....	84
Conflicto y dependencia en la escena musical.....	84
Recorridos por el blues en Madrid: Fede Aguado en la Coquette.....	89
Grupos sociales en la cultura del blues.....	92
Recorridos por el blues en Madrid: Edu Manazas en la Taberna Alabanda.....	98
Formas de interacción y el caso de las <i>jam sessions</i>	100
Recorridos por el blues en Madrid: los Juanes en el Intruso.....	105
Blues con los colegas.....	106
Recorridos por el blues en Madrid: el anuncio de la Sociedad de Blues de Madrid.....	111
El proceso acumulativo y dialógico de la producción musical.....	112
Recorridos por el blues en Madrid: Tail Dragger: el legado de Howlin' Wolf en Madrid.....	114
Combinación múltiple, interpretación y etnicidad.....	115
Recorridos por el blues en Madrid: presentación de la Sociedad de Blues de Madrid.....	120
Medios, imaginación, hibridación en el blues.....	122
De la identidad a la mediación.....	122
Imaginación.....	127
Lenguaje musical.....	131
Recorridos por el blues en Madrid: Blues continuum.....	137
Conclusiones.....	139
Hacia un estudio comparativo.....	143
Bibliografía.....	145
Anexo: investigación online.....	149

Bloque 1

Introducción

Este trabajo se centra en la emergencia de una cultura y escena local del blues en Madrid, a través de la participación de músicos, públicos y lugares de interacción en el espacio urbano. El desarrollo de la tradición del blues implica la emergencia de nuevas tradiciones con lógicas dialógicas y temporalidades diversas, introduce nociones complejas y conflictivas en torno a los vínculos establecidos entre territorio, música y subgéneros, así como sobre cuestiones como las relaciones interculturales y la construcción de identidades.

La elección del blues como objeto de estudio no es casual dado que, en tanto raíz de la música popular estadounidense del siglo XX, su análisis constituirá también un punto de partida para entender las transformaciones en otros géneros, desde el rock 'n' roll al hip-hop. Se trata de establecer una base metodológica y de conocimientos que, a partir de los planteamientos y resultados de este trabajo, permita explorar la realidad cultural de otros géneros en otros lugares.

El objetivo es extender las narrativas sobre el blues centradas en el pasado y/o en el contexto anglosajón, y continuar analizando la historia cambiante del blues en las sociedades contemporáneas. La emergencia de una cultura local de estas características nos ayuda a comprender, en primer lugar, la incidencia cultural de la globalización. A través de los efectos acumulativos de las tecnologías digitales, las grabaciones y el intercambio musical, así como la reconfiguración de las nociones espacio-temporales, la globalización contribuye a generar escenas locales que establecen diálogos dinámicos y múltiples entre la tradición estilística global del blues y nuevas formas de representación vinculadas a lugares, temporalidades, e identidades distintas.

El caso de Madrid introduce relevantes significaciones musicales, culturales y sociológicas, así como nociones generales sobre el papel del blues en la configuración y reproducción de identidades individuales y colectivas. Debido a su tardía adscripción al blues, el desconocimiento y la falta de investigaciones formales, la creciente escena española ha quedado al margen –o ha ocupado un papel menor- en los estudios europeos sobre blues. Por ello, el objetivo de este trabajo es explorar la complejidad de una escena que exige un lugar en la investigación académica.

La emergencia de grupos dedicados a la música blues en Madrid se produce en torno a los años 80 iniciando una tradición que ha ido sumando grupos, bares y aficionados. Desde entonces, la cultura del blues en Madrid se ha mantenido en los márgenes de la industria discográfica tradicional, articulándose mediante la interacción dinámica de músicos, lugares de interacción musical y públicos. Estos son los tres agentes fundamentales a través de los cuales se puede rastrear una escena musical local. De hecho, con este trabajo proponemos esta forma de estudio como aplicable a cualquier ciudad. Como herramienta de aproximación y análisis a una cultura y escena local, podemos analizar la confluencia de los músicos, el bar como espacio de interacción musical, y el público, construyendo un mapa sobre la realidad de la ciudad.

En el caso de Madrid, es un momento idóneo para analizar la escena de blues porque ha transcurrido, por una parte, el tiempo suficiente como para poder hablar de una cierta tradición y, por otra, tratamos con un periodo de tiempo abarcable. En este sentido, destaca la actual coexistencia de pioneros del blues que siguen en activo con jóvenes generaciones, además de la reciente creación de la Sociedad del Blues de Madrid.

A nivel general, esta investigación de las formas de entender, interpretar y representar el blues en Madrid tiene la finalidad de profundizar en la comprensión del blues como fenómeno local y global, y contribuir, en última instancia, a consolidar el estudio de las músicas populares, específicamente el blues, en el ámbito académico.

En primer lugar, serán necesarias algunas precisiones y definiciones sobre el blues. Se trata de realizar una definición aproximativa del blues, que nos permita tener un marco común analítico para hablar de lo que, con variabilidad, entendemos por blues, así como de sus elementos clave. Esta definición de partida se relacionará con la presentación de diversas maneras de concebir el blues y con la teoría semiótica, específicamente con la dimensión sintáctica del signo.

Partiremos de un enfoque histórico que reconstruya los orígenes del blues en Madrid desde la situación actual y en relación a la globalización cultural del género. En este sentido, prestaremos especial atención al diálogo que se establece entre lo local y lo global para comprender la emergencia de escenas musicales locales. Una de las nociones clave de este trabajo es preguntarnos por los modos de formación de nuevas tradiciones. ¿Cuáles son las características de la escena y tradición de blues en Madrid? ¿Cómo se interrelacionan las condiciones espacio-temporales y la producción de blues? ¿Qué papel juega la tradición del género?

Además, consideraremos también la importancia de la construcción identitaria, así como la constitución de comunidades de sentido en las sociedades contemporáneas. Por último, la transformación de las concepciones espacio-temporales a través de la mediación, el trabajo de la imaginación y la hibridación, que exigen pensar la interacción y producción cultural más allá del modelo tradicional de Estado-nación, nos permitirán aproximarnos a la comprensión y conexión de la historia particular del blues en Madrid con la historia global del género.

Justificación y Objetivos

Este trabajo se asienta sobre una línea de investigación contrastada, y plantea un objeto y localización originales sin precedentes directos en el ámbito académico. Si bien existen las posibilidades, y el campo de estudio presenta múltiples opciones y retos, en España el estudio de las músicas populares necesita el empuje de nuevos investigadores y trabajos que puedan contribuir al desarrollo e interés local-global por las dinámicas culturales y musicales. En el caso del blues las investigaciones como fenómeno sociocultural son muy limitadas si bien su presencia en medios de comunicación y espacios de música en la ciudad es constante, y su influencia en estilos musicales diversos es fundamental.

Por su capacidad para traspasar fronteras, conectar estética y emocionalmente con los públicos y anticipar dinámicas de futuro, la música puede pensarse, no sólo como un objeto de análisis especializado, sino también como una plataforma que permite indagar aspectos fundamentales de la propia constitución y transformación de nuestras sociedades.

En la actualidad, el blues es una música presente en todas las partes del mundo articulada en redes de músicos, lugares de interacción musical y públicos aficionados que están, a su vez, interconectados a distintos niveles. El caso del blues en España es ilustrativo de una tendencia global –la extensión del blues- pero está marcada por una serie de circunstancias espacio-temporales relacionadas con los procesos culturales locales, regionales y nacionales. Por tanto, la gran aportación de este proyecto es dar respuesta y análisis a una realidad particular y significativa de la historia al blues, al continuar la narrativa general del blues con la incorporación del caso de Madrid.

Desde una perspectiva general, el blues puede entenderse como un continuum musical y cultural cuyas principales transformaciones han corrido paralelas a cambios sociales, políticos y económicos del siglo XX y XXI. En origen una manifestación de la población negra del Mississippi, la cultura blues

se ha extendido por todo el mundo pasando de ser una expresión étnica particular a ser un estilo musical a disposición de todo el mundo, lo cual plantea preguntas sobre las diversas formas de diálogo, apropiación e hibridación.

Asimismo, los procesos de desterritorialización y reterritorialización característicos de la tradición del blues (ej. Mississippi – Chicago – Londres - Madrid) han dejado muestra de que el contexto espacio-temporal provoca variantes culturales marcadas por cuestiones sociales, culturales, económicas etc. Así, el blues pasa por distintas etapas que tienden a solaparse. Precisamente por su historia de migración y transformación, y por las múltiples apropiaciones a las que ha dado lugar, hoy el blues nos habla de cuestiones clave en las sociedades actuales como la construcción identitaria, la formación de comunidades, y las relaciones interculturales a través del diálogo y la hibridación, conceptos y procesos que exigen análisis en objetos y contextos diversos.

Común a todas las sociedades, la música es crucial en la producción simbólica-material y en la articulación social. A menudo, va más allá del entretenimiento. Es algo a lo que agarrarse para construir la identidad y es representativo de los valores y cultura (Llull, 1992: 143). La música puede hablarnos sobre quiénes somos, quiénes queremos ser y como queremos posicionarnos en el mundo social. Es expresiva y constitutiva de las relaciones y prácticas sociales humanas y, precisamente por su carácter relativamente autónomo con respecto a la esfera económica, debe ser objeto de estudio por su cuenta.

En un contexto de nuevas relaciones sociales transnacionales la música adquiere una importancia fundamental como vehículo identitario, expresivo y emocional en el seno de las sociedades. La actividad e intercambio musical contribuyen a conectar el mundo a través de redes de relaciones entre lo local y lo global que tienen efectos prácticos y simbólicos en las tradiciones sociales y culturales y en la vida cotidiana.

A modo de introducción, hemos señalado la correlación entre los diversos subgéneros del blues con su génesis y reproducción en diversos territorios. Generalmente, se ha aceptado que el blues adquiere características

distintas en entornos y contextos distintos, que dan lugar a un nuevo subgénero. Siguiendo este razonamiento, cabe preguntarse qué ocurre con la emergencia de una escena de blues en Madrid y hasta qué punto puede constituir un nuevo subgénero como “el blues de Madrid”, “Madrid blues” o, en un sentido que recoja las distintas formas de blues en España, un “blues español”.

El recorrido planteado no es sólo espacial sino también temporal. Cada uno de estos subgéneros se identifica generalmente con distintos periodos históricos a los que normalmente están vinculados. Esta ordenación convencional y simplificada se corresponde con la principal narración aceptada de la historia del blues; es decir, por una parte con su migración del campo a la ciudad y su paso transatlántico y, por otra, con los momentos e intérpretes que han sido señalados como principales símbolos de determinados subgéneros.

Hipótesis y objetivos

Mi hipótesis principal es que del estudio del blues en Madrid se derivarán dos cuestiones fundamentales. Por una parte, la reproducción de ciertos aspectos comunes del género en relación a los distintos tratamientos del blues. Por otra, la puesta en funcionamiento de formas de representación propias ligadas a las condiciones espacio-temporales, culturales e identitarias. Esta dualidad de categorías ideales de imitación y creación propia (todo texto [en el blues] remite a otros) es, a su vez, parte íntegra de la esencia del blues: tiene una serie de estructuras fijas comunes pero tiene una gran flexibilidad para crear una personalidad propia.

Para pensar este proceso, resultan útiles cuestiones como hibridación y diálogo, que exploraremos a lo largo del trabajo, específicamente en el bloque “El proceso acumulativo y dialógico de la producción musical”. La perspectiva de Bajtin sobre la hibridación y la atención a múltiples formas de diálogo pueden ayudarnos a pensar la interacción entre la tradición del género, así como la conexión de las distintas formas de hacer blues en la actualidad.

El concepto de “hibridismo” es complejo y ambiguo, ya que ha sido definido de diversas formas. “Es un término escurridizo y ambiguo, literal y metafórico a la vez, descriptivo y explicativo” (Burke, 2010: 105). En lo referente al blues, podemos entenderlo desde una doble mirada:

Por una parte, en origen el blues es resultado de un proceso de hibridación, ya que surge del encuentro entre la tradición africana y la occidental. En palabras de Albert Murray, el idioma del blues es “una síntesis entre elementos africanos y europeos, el producto de una sensibilidad afroamericana” (Murray, 1976: 63).

Por otra, lo que más nos interesa en este trabajo es la perspectiva de Bajtin, que señala que nuestro propio lenguaje y formas de expresión se construyen a partir de las palabras y recursos de otros. Por tanto, todo discurso humano es fundamentalmente híbrido. Cuando hablamos, se hacen presentes en nuestro discurso las voces de otros, que recuperamos y transformamos (Carvalho en Barañano, A., García, J.L., Cátedra, M., Devillard, M.J., 2007). Aplicada a la música, la concepción dialógica de Bajtin nos habla sobre como un músico o grupo de blues desarrolla, utiliza y adapta su propia voz y palabra en relación con la tradición del género, lo que se ha *dicho* previamente.

El presente trabajo plantea, además de la hipótesis principal, numerosas cuestiones y preguntas. ¿Desde cuándo se toca blues en Madrid? ¿Por qué y cómo se ha incorporado? ¿Cómo puede entenderse desde la globalización cultural? ¿Quiénes son los músicos que lo tocan? ¿En qué lugares se practica? ¿Qué relaciones se producen en la interacción entre músicos, bares y públicos? ¿Qué implicaciones tiene el blues en la construcción de la identidad individual y colectiva? ¿Qué diálogos se establecen entre la tradición del blues y las formas de interpretarlo en la actualidad?

Se trata de comprender cómo es el blues que los músicos han tocado y tocan en directo en un circuito de bares -con determinadas condiciones y públicos- de la ciudad de Madrid con la participación de un conjunto ciudadanos que conforman los públicos. De reconstruir sus sentidos y comprender qué papel juega en la vida social. De preguntarse cuáles son las características de escena y cultura de blues.

El objetivo es contribuir a un mejor entendimiento sobre la construcción y reproducción de una escena de blues en Madrid. Además, se pretende potenciar una mayor difusión, reconocimiento y apoyo de la música en directo como componente fundamental de las culturas urbanas. El blues y su cultura llegan a constituirse como mundos de sentido con formas de participación concretas que están en diálogo con su entorno sociocultural. Por tanto, identificarse con un género musical, y más si se hace durante y para un extenso periodo de tiempo indefinido, es también situarse en una posición de contemplación y expresión del mundo. Por último, no descartamos poder contribuir a una mayor cohesión y difusión del mundo del blues en Madrid.

Marco Teórico

En la actualidad, los trabajos sobre las músicas populares y sus transformaciones, tanto sincrónicas como diacrónicas, forman ya, sobre todo en el ámbito académico anglosajón, un campo de estudio sólido con una considerable tradición y extensa bibliografía (Murray, 1976; Frith, 1978; Oliver, 1990; Lomax, 1993; Middleton, 1993; Longhurst, 1995; Negus, 1996; Grazian, 2003...). El interés por cuestiones y conceptos vinculados a la música como las transformaciones culturales y sociales, la construcción de identidades y el espacio urbano ha jugado un papel fundamental en el desarrollo reciente de las ciencias sociales (Shank, 1994; Frith, 2003; Turino, 2008). El resultado es una línea de estudios heterogénea e interdisciplinar con una serie de metodologías contrastadas.

La historia del blues en el desarrollo de la música popular es ambigua. Por una parte, impulsa nuevos estilos, entre ellos directamente el jazz, rhythm & blues, rock 'n' roll, y soul, y se infiltra en el lenguaje de la música popular contemporánea. Por otra, el blues como género autónomo nunca llega a gozar de una popularidad ni (re)conocimiento masivo. Paradójicamente, su influencia en otros géneros llega a aceptarse incluso por quienes la desconocen. Sin embargo, el blues sigue adelante, demostrando su incansable afán de supervivencia. Con un público minoritario pero numeroso y comprometido, se mantiene como una música periférica que, en realidad, está situada *en* y dialoga *con* el centro.

En este apartado, realizaremos un repaso de las distintas perspectivas desde las que se ha estudiado el blues, poniendo especial atención a las obras más relevantes para esta investigación. Consideraremos diversas aportaciones desde distintos campos incluyendo historia del blues y música popular, etnomusicología, sociología y geografías urbanas y estudios culturales. No obstante, nuestra intención no es diferenciar las características de cada enfoque sino ofrecer un marco de aproximaciones sobre el que comprender el trabajo. Para ello, repasaremos distintas aproximaciones y concepciones relevantes de diferentes autores. En este recorrido incluiremos perspectivas

generales vinculadas al estudio de la cultura así como estudios particulares sobre blues y música relacionados con la presente investigación.

Orígenes y antecedentes del blues

En primer lugar, resulta conveniente dar unas claves sobre los orígenes del blues. Los descendientes de esclavos africanos en el sur de EE.UU. desarrollan el blues durante las décadas posteriores a la emancipación, articulando, como ha señalado Angela Davis, una nueva valoración de necesidades y deseos emocionales individuales y colectivos. De hecho, el nacimiento del blues se ha entendido como una prueba estética de una nueva realidad socio-social entre la población negra (Davis, 1998: 5).

Así, el blues nació como una expresión de resistencia e identidad marcada por la categoría racial y la estructura social de finales del siglo XIX y principios del XX, que, sin embargo, no se manifestó en una oposición directa sino en la creación de un discurso propio asentado sobre la experiencia individual y colectiva. En este sentido, destaca la declaración del músico Brownie McGhee: “No escribo nada a partir de la imaginación. El blues no es un sueño. Blues es la verdad. No puedo escribir sobre algo que no haya experimentado. Whisky, mujeres, dinero, y puede que política –esos son mis temas principales. La carretera ha sido mi hogar. No he estado en prisión por asesinato, pero sé lo que es la cárcel. Sé sobre apostar, y sobre viajar al final de autobús. Le hablo a la gente de ello” (Connor y Neff, 1975).

Las investigaciones en torno a los orígenes del blues han incluido referencias en mayor o menor detalle a África. A menudo, han tratado de rastrear el estilo así como su naturaleza y formas expresivas en las comunidades africanas. Esta corriente ha argumentado que el estudio riguroso de las diversas formas de música negra debe incluir la relación con África, en tanto que constituye la raíz de prácticas culturales posteriores. Además, como señala Hall, “no se puede descubrir, siquiera discutir los movimientos de los

negros, los movimientos por los derechos civiles, y las políticas culturales de los negros en el mundo moderno dejando de lado la noción del redescubrimiento del origen, del retorno a algún tipo de raíces” (Hall, 1993: 19)

De manera natural, los esclavos trajeron consigo la importancia de la música como forma de entender el mundo y lo adaptaron en forma de expresiones de resistencia propias en su nuevo entorno. Destaco a continuación las características de unión entre las raíces africanas y el desarrollo de la música afroamericana del siglo XX que considero más destacables a partir de la propuesta de William C. Banfield (2010: 96)

- 1) La música se basa en la comunidad
- 2) Refleja improvisación colectiva e individual.
- 3) Incluye comentario social.
- 4) Utiliza las repeticiones y variaciones como elementos expresivos
- 5) Reproduce expresiones guturales (gemidos, gruñidos, gritos...) como formas bellas.
- 6) Incita a la participación activa y reacción del interlocutor.

Ya en EE.UU., los principales antecedentes del blues fueron las canciones de trabajo seculares (*work songs*) y las canciones espirituales (*spirituals*), de naturaleza religiosa. Los esclavos africanos tuvieron que atravesar una fase de adaptación y de cambios referenciales para dar cuerpo a una nueva música que “contenía la máxima cantidad de africanismos pero era extraña a África” (Jones/Baraka, 2002: 18). Este proceso se produjo a través de varias generaciones a través de las cuales se fueron filtrando experiencias, creencias y rituales de origen Europeo. Así, los esclavos empezaron a tomar EE.UU. (o lo que conocían de estos) como referencia.

Las canciones espirituales (cánticos religiosos de los esclavos), cuyo desarrollo se sitúa entre el año 1690 y 1890, fueron creadas por los negros a partir de la fusión de la armonía europea y las formas de entender e interpretar la música propia de África. El resultado fue la configuración de una iglesia afroamericana y la instauración de una tradición cancionera particular interpretada de acuerdo a los seis puntos de unión *africana-afroamericana*

señalados anteriormente. En la canción espiritual se produce, por tanto, una unión-colisión entre dos sistemas de valores distintos que se integran en el intercambio musical y social (Banfield, 2010: 96).

Narrativamente, los espirituales están dirigidos a un conjunto social grande, a menudo a la humanidad. Se transmiten mediante un lenguaje figurado para hablar, en última instancia, de la lucha humana por la supervivencia y de la esperanza para superar la opresión y discriminación. El atractivo mensaje de estas canciones, por tanto, es capaz de ir más allá de un colectivo o comunidad particular, pues se dirige a grupos potencialmente ilimitados, especialmente a aquellos con los que comparten experiencias.

Las canciones de trabajo (*work songs*) son melodías *a capella* fruto de la frecuente improvisación durante las largas jornadas laborales, generalmente vinculadas a la recogida de algodón. Una de las características que manifiesta que el blues es descendiente de las canciones de trabajo es su uso de ironía y las referencias indirectas para hablar de la inhumanidad de los propietarios de esclavos. En este sentido, a menudo se utiliza un doble lenguaje que impide que los retratados reconozcan la intención de la canción (Davis, 1999: 26).

El ritmo de las canciones servía de apoyo y aliento para acompañar el movimiento físico del trabajo. Las cantaban para hablar de sus condiciones vitales, o en palabras del esclavo John Little “para mantener los problemas bajos y evitar que nuestros corazones estuvieran totalmente rotos” (Zinn, 2003: 125). Tal y como lo expresa Martín Barbero hablando de la experiencia del esclavo (no de blues específicamente) en el caso brasileño, se produce “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” (Barbero, 2003: 236).

La incorporación de instrumentos no llegó a extenderse hasta después de la proclamación de emancipación en 1863 y el final de la Guerra de Secesión. La población negra fue entonces incorporando instrumentos como la guitarra (de origen europeo) y la armónica (de origen chino), y adaptándolos a su forma de entender la música hasta convertirlos en instrumentos centrales en

el desarrollo de la música negra, y por extensión, de las músicas populares norteamericanas, y finalmente globales, del siglo XX.

Esta redefinición musical a través de los instrumentos supuso mucho más que una simple adaptación en tanto que transformó los sistemas fundamentales de la música hasta entonces. Inspirándonos en la reflexión de Stuart Hall sobre la cultura popular negra, podríamos señalar que el desarrollo del blues, el intento de hablar desde una perspectiva propia, es un momento extremadamente importante. “Uno no puede describir los momentos de nacionalismo colonial olvidando el momento en el cual los sin-voz descubrieron que, efectivamente, tenían una historia que contar, que tenían lenguajes que no eran las lenguas del amo” (Hall, 1993: 19). Si los espirituales articulaban las esperanzas de los esclavos negros en términos religiosos, el blues creó un discurso que representaba la libertad de una manera más inmediata y accesible (Davis, 1999: 7).

El blues se caracteriza por conjugar la voz individual con el encuentro comunitario. En su forma tradicional, es una música que expresa una visión personal de la cotidianidad del individuo pero, al mismo tiempo, da voz a reflexiones generales de la comunidad negra. “A través del blues, los problemas amenazantes son sacados de la experiencia individual aislada y reestructurados como problemas compartidos por la comunidad. Como problemas compartidos, las amenazas pueden ser tratadas en un contexto público y colectivo” (Davis, 1999: 33).

Asimismo, el blues supuso un paso hacia una cultura popular basada en la representación, que, con el tiempo, despertó las pasiones de la industria del entretenimiento, de investigadores y del público en general. Entre ellos encontramos personalidades destacadas, como John Lomax, su hijo Alan Lomax, o John Hammond, que contribuyeron de manera decisiva en la documentación y difusión del blues.

Conexión con la sociología y los estudios culturales

En el ámbito anglosajón, el blues lleva tiempo siendo tratado como la raíz de la música popular, a menudo como la forma musical más influyente para el surgimiento de las músicas populares del siglo XX. Esta narrativa hace hincapié en numerosos factores entre los que destacan: la cantidad de géneros que tienen su origen en el blues; cómo y en qué estilos se han utilizado las estructuras y recursos expresivos propios del blues; cómo tantos músicos han reivindicado el blues como forma determinante en su formación.

Por otra parte, la historia del blues también ha servido para comprender las transformaciones de la sociedad norteamericana a lo largo del siglo XX. El principal hilo conductor es partir del blues como expresión de una población minoritaria y en condiciones de explotación para trazar su evolución en relación a las migraciones, los nuevos espacios urbanos, los movimientos sociales, las condiciones de producción-circulación-recepción-reproducción y sus procesos de globalización.

Desde el ámbito de la sociología, Howard Becker fue uno de los autores que inició los estudios vinculados a la música popular (Becker, 1963). Su trabajo se basó en la comunidad de músicos de jazz en Chicago, de la que formaba parte como músico a tiempo parcial. Becker relacionó su teoría de la desviación con la cultura del músico de baile, un grupo que consideraba desviado de la norma. Se centró en la concepción que los músicos tenían de sí mismos y de su relación con el público; en el consenso y conflicto entre músicos de jazz y músicos comerciales; y en el sentimiento de aislamiento de los músicos.

Becker argumentó que los músicos de baile –aquellos que tocan música popular por dinero- desarrollan una cultura y estilo de vida característico que hace que los miembros más convencionales de la comunidad los etiqueten como *outsiders*. Al mismo tiempo, los músicos se diferenciaban del resto de la sociedad, llamando “cuadrados” (*squares*) a los “no-músicos”. El músico deseaba seguir su sensibilidad y expresión artística pero estaba en peligro de

ser forzado a seguir las líneas de lo comercial, dictadas por el gusto de los *cuadrados* (Longhurst: 1995, 58).

Otro de los autores destacados desde el ámbito de la sociología ha sido Pierre Bourdieu, cuya influencia se ha extendido por diversos ámbitos de las ciencias sociales. Si bien la teoría de Bourdieu ha sido criticada por su rigidez y reduccionismo de la cultura popular, su sociología, específicamente su influyente concepto del *habitus*, ha contribuido a los estudios sobre la cultura y la música popular.

El *habitus* es esa suerte de sentido práctico incorporado de lo que debe hacerse en una situación dada (Baranger, 2004: 31). Se trata de un principio de generación y de estructuración de prácticas y representaciones que pueden ser objetivamente 'regladas' y 'regulares' sin ser el producto de la obediencia a reglas (Baranger, 2004: 29).

El autor Thomas Turino, en cuya concepción sobre formas musicales y procesos identitarios nos apoyaremos más adelante, habla en términos de "hábitos", concepto en el cual dialoga tanto con la noción de Bourdieu como con la concepción de C.S. Peirce. Musicólogo y antropólogo, Turino insiste en la relativa flexibilidad del término para señalar que si bien la mayoría de hábitos que constituyen el yo son compartidos con otros –son hábitos sociales–, no hay dos posiciones sociales idénticas. Así, este modelo en el cual cada individuo es una singular constelación de hábitos, deja sitio para la unicidad individual y para la extensión de la unicidad cultural de grupos específicos (Turino, 2008: 129).

Siguiendo la definición de Peirce, Turino entiende por hábito la tendencia hacia la repetición de un comportamiento, pensamiento o reacción determinada en circunstancias similares. Para el autor, la aportación de pensar el yo, la identidad y la cultura en relación a los hábitos es que son relativamente estables y también dinámicos y cambiables. Así, el concepto de hábito nos ayuda a entender como la dinámica de las vidas individuales se funde con los procesos de socialización (Turino, 2008: 95).

Por otra parte, destaca la corriente de los estudios culturales, una de las tradiciones teóricas fundamentales para comprender la centralidad de la cultura en las ciencias sociales. Escapando a una definición precisa, o más bien ofreciendo distintas explicaciones, los estudios culturales han contribuido a poner más atención sobre la cultura popular, a través de un movimiento interdisciplinario que analiza cuestiones de subjetividad, identidad y poder, así como estudios sobre la recepción. Lo que nos conforma como personas -la subjetividad- y cómo nos presentamos ante los demás -la identidad- se han convertido en áreas de preocupación centrales, que hicieron hablar de un giro culturalista en el ámbito académico, que sucedía al giro lingüístico previo (Barker, 2000).

Los estudios culturales han explorado el proceso por el cual nos convertimos en el tipo de personas que somos, como somos producidos como sujetos, y como nos identificamos con e invertimos emocionalmente en descripciones de nosotros mismos en relación a grupos sociales (Barker, 2000: 11). En este sentido, la identidad no es una cualidad esencial o universal sino una construcción producto de discursos y prácticas. Asimismo, los estudios culturales han señalado el carácter cotidiano de la cultura y la capacidad activa y creativa de la gente para construir prácticas significativas compartidas (Barker, 15). A nivel general, han reivindicado el valor potencial de la producción artística de la cultura popular y de la cultura de masas, corrigiendo el determinismo y rechazo de escuelas teóricas previas.

De la música popular al blues

En relación con los estudios culturales y la música popular como objeto de estudio específico, destaca Simon Frith, socio-musicólogo y crítico de rock considerado uno de los autores más destacados sobre la música popular. Destaca su obra *Sociología del rock* (1978) donde une sociología y música rock, y analiza su consumo, producción e ideología como cultura juvenil. En el

prólogo Frith cuenta la difícil combinación entre sociología y música popular durante aquellos años:

Para perseguir mis intereses tenía que vivir una doble vida. Por una parte, siguiendo los pasos de una carrera académica de sociología (...) y, por otra, siguiendo mi interés como un crítico de rock semiprofesional, añadiendo mis obstinados prejuicios y entusiasmos a las miles de palabras que acompañan el lanzamiento de cada nuevo disco de rock.

Mis dos carreras raramente han sido buenas la una para la otra. Escribir sobre rock no se considera adecuado para la inclusión en un curriculum académico; 'sociología' es un término del que se abusa entre críticos de rock. Pero nunca he perdido mi convicción de juntar los dos mundos —que el rock es una forma contemporánea crucial de la comunicación de masas, y que el análisis sociológico puede contribuir a entender y apreciar esta forma. De ahí viene este libro.

(Frith: 1978: 9)

Aunque esta obra se centra en el rock, Frith también presta atención a la tradición de estilos como el blues, el jazz o el soul. Los grupos sociales vinculados a esta música están formados por estudiosos que funcionan como una red de comunicación. Para sus participantes la música no es una distracción casual de su tiempo libre sino el propósito del tiempo libre (Frith, 1978: 56).

En referencia a la identidad, Frith ha escrito específicamente sobre las identidades musicales. Según su crítica, el estudio académico de la música popular se ha visto limitado por el supuesto de que los sonidos deben “reflejar” o “representar” de algún modo a la gente. El problema analítico consistió en rastrear las conexiones desde la obra hasta los grupos sociales que la producen y consumen. La discusión fue la homología, algún tipo de relación *estructural* entre las formas materiales y musicales (Frith, 2003: 181).

“El problema aquí”, dice Frith, “no es solo el conocido argumento posmoderno de que vivimos en una época de pillaje en la cual la música creada en un lugar por una razón determinada puede ser apropiada de inmediato en otro lugar por otra razón muy distinta, sino también que aunque

las personas que la hacen y utilizan por primera vez pueden *darle forma*, ya que como experiencia la música tiene vida propia (Frith, 2003: 183).

Frith se propone invertir el que considera discurso académico y crítico habitual: la cuestión no es como una determinada obra musical o una interpretación refleja a la gente, sino como la produce, cómo crea y construye una experiencia –una experiencia musical y estética- que solo podemos comprender si *asumimos* una identidad tanto subjetiva como colectiva. En otras palabras, lo estético describe la calidad de una experiencia (no la de un objeto): significa experimentarnos *a nosotros mismos* (no sólo el mundo) de una manera diferente (Frith, 2003: 184).

Junto a Frith, Richard Middleton es otro de los autores más destacados en el estudio de la música popular. En su obra *Studying Popular Music*, Middleton trata de escribir un “estudio cultural de la música” que se centre en la música pero que se niegue a aislarla (Middleton, 1993: V). Su objetivo es abrir el campo de la musicología, que tradicionalmente ha rechazado la música popular. Middleton argumenta que la música popular está siempre en movimiento y que este término trata de situarse en ese espacio contradictorio entre lo ‘impuesto’ y lo ‘auténtico’, lo elitista y lo común, lo suyo y lo nuestro, para organizarlo en diversas formas (Middleton, 1993: 7).

En contacto con la tradición de los estudios culturales, Middleton defiende la relativa autonomía de las prácticas culturales, que se hallan en relación con pero no determinadas por las estructuras de poder. Esto nos sitúa, de nuevo, en un punto intermedio entre la rígida dominación de las estructuras y la hipermovilidad del individuo. Middleton se apoya en el concepto de hegemonía de Gramsci, atendiendo a la relación entre la cultura, conciencia, ideas y experiencia por una parte, con los factores económicos y estructura de clases por otra. Se trata de una relación problemática e incompleta que es objeto de trabajo ideológico y de lucha (Middleton, 1993: 7).

Esta cuestión resulta importante para el presente trabajo, en tanto que defendemos, con Middleton y Gramsci, que la producción cultural tiene sus propios modos de existencia, su propia inercia y temporalidad. Por tanto, el intercambio y dinámica cultural no están predeterminados, sino que son

producto de la negociación, imposición, resistencia, transformación, etc. (Middleton, 1993: 8). En definitiva, Middleton apuesta por una aproximación que combine las formas y prácticas musicales con los intereses de clase y la estructura social, como superación a las teorías de la homología, cuya crítica comparte con Frith (Middleton, 1993: 9).

En relación con la presente investigación, conviene destacar otro de los trabajos de Middleton centrados en la música popular. En *Voicing the popular*, rastrea los distintos periodos de la historia del blues y escribe sobre el proceso de folclorización del blues a partir de los años cincuenta. Además, señala una de las ambigüedades características de la histórica concepción del blues: en cuanto el blues explotó y entró en la conciencia popular, pareció ser objeto de mitificación como “antiguo”. La interrelación entre “modernidad” y “folclore”, profundamente insertada en los discursos del blues, traza esta dialéctica entre lo viejo y lo nuevo (Middleton, 2006: 45). Este ha sido un juego fundamental en la evolución y actualidad del blues en tanto que, a menudo, aquellos que han hablado del blues han tenido que justificarlo y reivindicarlo como una corriente musical viva.

En su planteamiento sobre la folclorización del blues, Middleton se refiere a *bluesmen* como Big Bill Broonzy o Leadbelly, dos de los protagonistas del revival folk en EE.UU. y también dos de los músicos que mayor interés suscitaron en Europa. Analiza distintas implicaciones de la música y de las diferentes percepciones hacia lo acústico y lo eléctrico, que entiende bajo parámetros de búsqueda de autenticidad por parte de la audiencia blanca (Middleton, 2006: 47).

Estudiando el blues

Si nos centramos en estudios o trabajos específicos sobre blues, volvemos a encontrarnos con una variedad de posibilidades, entre los que destacamos *Urban Blues*, del sociólogo Charles Keil, y *Deep Blues. A musical*

and Cultural History, from the Mississippi Delta to Chicago's Southside to the World del musicólogo y periodista norteamericano Robert Palmer. Ambos resultan enriquecedores por su concepción y tratamiento del blues. Una de las principales aportaciones de Keil en relación a este trabajo es su planteamiento de una clasificación exhaustiva sobre los subgéneros del blues. Además, piensa el blues como fenómeno urbano se centra en algunas figuras del género, analiza su rol expresivo y la respuesta del público.

Por otra parte, Palmer entiende el blues del delta, la forma más tradicional del blues, como la forma más profunda de blues. En esta obra de gran componente histórico, Palmer parte de blues del Delta del Mississippi para realizar un recorrido musical y cultural sobre el blues, acompañando sus transformaciones de acuerdo con los diversos territorios y espacios por los que circula. Así, ofrece un marco general sobre las maneras en las que el territorio y las circunstancias sociales, culturales, económicas y políticas de un lugar influyen en la cultura.

Perspectiva negra

En este repaso general al estudio del blues, resulta fundamental la incorporación de algunas obras importantes de lo que provisionalmente llamaremos la “perspectiva negra”. En general, esta línea teórica se ha caracterizado por la gran importancia atribuida al componente social y político. Además, es preciso aclarar que en esta corriente el blues ocupa un lugar central como género autónomo al tiempo que dialoga con distintas formas de música negra en EE.UU., desde el jazz al hip hop.

El principal autor vinculado a esta tradición es Amiri Baraka (Leroi Jones), que con su trabajo *Blues People: Negro Music in White America*, se convirtió en un referente tanto para la historiografía de la música negra como para los estudios culturales norteamericanos (Baraka, 2002). En el libro, cuyo enfoque encajaba con la ideología del emergente Black Arts Movement, traza una historia del blues prestando especial atención a la relación entre el

desarrollo de la música negra y la trayectoria histórica y progreso social de los afroamericanos (Ramsey, 2004: 158) desde la experiencia de la esclavitud.

Desde entonces, Baraka ha sido uno de los autores más seguidos, rebatidos, matizados y discutidos de esta corriente, dejando nuevas obras destacadas que han sido reeditadas (Baraka, 2009; Baraka, 2010). Controvertido escritor, poeta y autor teatral, Baraka también ha sido criticado por su visión del comercialismo: “lamentó procesos centrales de la cultura de la música negra como el comercialismo, la urbanización, migración y profesionalización. Creía que corrumpían la auténtica estética negra” (Ramsey, 2004: 158). En este sentido, para entender su posición y argumentación es preciso considerar el contexto social y racial de EE.UU. en los años sesenta y su rol como activista político y cultural.

En relación al blues, Baraka nos aporta información muy relevante sobre sus orígenes así como una concepción cambiante del género, que denominó *blues continuum* (Baraka, 2002). A su vez, esta concepción se integra dentro de la comprensión de la evolución de la música negra como un todo cambiante (*changing same*) (Baraka, 2010).

También marcado por una trayectoria interdisciplinar, Albert Murray, sobre todo por su obra *Stomping the Blues*, es otro de los autores destacados. El libro de Murray resulta especialmente relevante para este trabajo porque distingue entre distintas dimensiones del blues, además de concebirlo desde una perspectiva amplia, que incluye a numerosos músicos que muchos categorizarían como “jazz” (Murray, 1976). Entiende la cultura del blues como un estudio de la cultura de la música negra en sentido general. Para Murray, cuya autoridad viene otorgada por su perspectiva interna como observador participante, la cultura del blues está formada por la extensión de tradiciones asociadas con actitudes diversas, hábitos sociales, personalidades, rituales, lugares de interacción, funciones sociales y formas de baile vibrantes (Ramsey, 2004: 20). En definitiva, se pregunta por los diversos y cambiantes significados del blues y trata de analizar los puntos en los que radica su singularidad.

En los últimos años, la perspectiva racial ha seguido vigente en el conjunto del estudio de la cultura afroamericana en conjunto. Por una parte,

destaca *Race Music: Black Cultures From Bebop to Hip-Hop* de Guthrie Ramsey, una obra de gran recorrido que se asienta sobre la base de *Stomping the Blues* y *The Power of Black Music* de Samuel Floyd. Por otra, con *Cultural Codes: An Interpretative History From Spirituals to Hip-Hop*, William Banfield ha tratado de constituir una filosofía de la música negra a través de un recorrido estético y cultural por los diversos recorridos de la música negra.

La influencia e importancia de esta corriente de estudios debe tenerse presente en el estudio del blues en la actualidad. No en vano, la historia del blues ha estado íntegramente condicionada por las condiciones sociales, políticas y raciales en EE.UU. Sin embargo, la comprensión de la historia del blues en Europa exige nuevas interpretaciones ya que, pese a partir de la historia norteamericana, la tradición europea tiene lógicas distintas y en diálogo. En España, así como en otros países europeos, el blues parece ser una cultura fundamentalmente musical y estética. El origen afroamericano del género y los clásicos del blues son aceptados unánimemente, e incluso reverenciados, pero no parece haber una correlación o vínculo tan fuerte entre estatus racial y música, algo que sí ocurrió en EE.UU. en parte por una mayor visibilidad su legado de discriminación racial.

Blues en Europa

Dos de los trabajos académicos más interesantes sobre la entrada del blues -y por extensión de la música negra- en Europa son *Blackening Europe: The African American Presence* y *Cross the water blues: African American Music in Europe*, ambos estructurados en torno a una recopilación de artículos escritos por diversos autores. *Blackening Europe*, con prólogo de Paul Gilroy, analiza la influencia y presencia afroamericana en el viejo continente. Así, se suceden artículos que ponen la atención en las historias particulares de una gran variedad de países y la rearticulación de géneros vinculados a la diáspora africana. Entre la variedad de países tratados, destaca la presencia de España con el artículo “Night of Flamenco and Blues in Spain: From Sorrow Songs to

Soleá and Back”, escrito por María Frías. En él se analiza la relación entre el flamenco y el blues a través de la experiencia e interacción de distintos artistas como Federico García Lorca, Miles Davis, Pedro Iturralde y la célebre asociación entre Raimundo Amador y B.B. King.

Por otro lado, *Cross the Water Blues* se centra más específicamente en el blues, si bien da un notable protagonismo al jazz como forma de entrada del blues. El libro detalla con exhaustividad la entrada del blues en Europa, con especial énfasis en la historia británica. Esta se combina con las significativas historias en Francia, donde París se constituyó como un importante centro cultural, y Holanda, uno de los países con mayor tradición *bluesera*. Este trabajo constituye, de hecho, una importante base para la presente investigación. Por una parte, reclama atención a las historias del blues en Europa y constituye una obra de documentación y análisis única y valiosa. Sin embargo, es necesario seguir su desarrollo incorporando el estudio sobre el blues en España, cuya cultura se desarrolla más tarde pero cuya presencia es igualmente significativa.

La historia del blues en Europa es compleja y exigiría distinguir entre distintas pautas y temporalidades, así como niveles de penetración del blues. El interés por la música negra norteamericana se remonta a los años de la primera guerra mundial y se explica por una mezcla de fascinación y temor por lo exótico. Desde entonces, el blues, habitualmente considerado un hermano menor del jazz, fue abriendo nuevos espacios, principalmente en países como Gran Bretaña, Holanda o Francia. En este proceso gradual, el blues alcanzó su mayor presencia y divulgación en medios de comunicación y estudios académicos a principios de los años sesenta. Sin menospreciar la importancia de las tradiciones en otros países, Gran Bretaña, donde el blues logró infiltrarse hasta alcanzar la cultura masiva, fue la principal puerta de entrada del blues en Europa.

El estudio y crítica del blues tuvo su origen en las publicaciones de prensa especializada. En 1946, Sinclair Traill, uno de los escritores propulsores de la construcción pública de emergente escena de jazz tradicional en Inglaterra, fundó la publicación *Pick-Up* (Wynn, 2007: 148). Apenas dos años

más tarde, Ernest Borneman, otra de las figuras destacadas del proselitismo del blues, escribió una crítica sobre la escena de swing en Londres para la revista *Melody Maker*. Borneman era, además, autor de dos monográficos de música afroamericana y conocía bien el blues. Como muchos de los escritores del momento, tenía una visión expansiva del género, que se utilizaba para describir el conjunto de música folk negra (Wynn, 2007: 146).

Paul Oliver, protagonista de los capítulos sobre el blues británico, es uno de los autores más destacados sobre música blues. Contribuyó a defender una posición autónoma del género, liberándolo de una posición subordinada con respecto al jazz. Además, Oliver, igual que este trabajo, también abogaba por el reconocimiento del blues como una tradición viva de identidad independiente (Wynn, 2007: 159). La mirada de Oliver destacó el carácter cambiante del blues, y aunó el deseo por entender la historia del género con su actualidad en la comunidad afroamericana. En 1960, publicó *Blues Fell This Morning. Meaning in the blues*, un trabajo clásico en el que abordó el blues desde una perspectiva sociológica y se preguntó por su significación (Wynn, 2007: 158).

La fundamental labor de escritores y músicos por conseguir un mayor reconocimiento y difusión del blues ha hecho que sean descritos como “evangelistas del blues”. “Había un elemento evangélico en mis palabras sobre el blues, me doy cuenta ahora”, ha dicho Oliver. “Una necesidad urgente de llevar el mensaje de distintas maneras a cuanta más gente mejor. Como cualquier entusiasta que siente apasionadamente, quería que el blues se reconociera y disfrutara” (Wynn, 2007: 152).

Por último, cabe destacar la publicación en 2003 de la edición española de *La gran enciclopedia del Blues* de Gérard Herzhaft, en la que se incluye un apartado dedicado al blues en España. En ella se repasan los orígenes, la historia de las publicaciones dedicadas al blues, así como los principales representantes del género. Entre ellos, destaca, por su relación con el presente trabajo, la mención a los cantantes-guitarristas Tonky de la Peña y Malcolm Scarpa, y al armónicoista Ñaco Goñi. De ellos se dice que “deben ser considerados los principales pioneros” (Herzhaft, 2003: 56)

Música y ciudad

Con frecuencia, los estudios sobre música popular han servido para comprender mejor las historias y condiciones culturales de distintas ciudades y territorios. En este sentido, el desarrollo de la música negra norteamericana ha estado estrechamente vinculado a los contextos espacio-temporales de su producción. De hecho, la historia del blues se ha caracterizado por la relación entre subgéneros de blues y territorios concretos. Así, se ha hablado de blues del delta, blues de Chicago, blues de Texas, blues de la costa oeste, blues británico, etc.

Asimismo, esta organización de la relación entre género (blues) y subgéneros ha dado lugar a múltiples trabajos dedicados a subgéneros concretos concebidos como distintas manifestaciones territoriales del blues. Entre ellos, sirve como ejemplo la variedad de obras el caso de Texas donde destacan, entre otras, obras como *The History of Texas Music* (Hartman, 2008), *Texas Music* (Rick Koster, 2000), *Texas Blues* (Dickson, 2008), y *Texan Jazz* (Oliphant, 1996). En esta línea, también destacan algunos de mis trabajos y publicaciones previas.¹

En relación con la presente investigación destacan las obras que se centran específicamente en la ciudad como espacio de producción cultural. En esta línea, *Dissonant Identities: The Rock 'n' Roll Scene in Austin, Texas* (Shank, 1994) constituye una obra importante desde el punto de vista de la construcción de identidades a través de la música. Shank traza un recorrido que parte de identidad clásica del cowboy tejano para mostrar como la irrupción

¹ Publicación de entrevistas sobre la escena de blues y jazz en Austin (<http://www.diversearts.org/JosepPedro>)

Pedro, J. (2011a): "Antihéroes: una historia folk-blues de Austin", *Ruta* 66, Nº 280, marzo 2011. Barcelona, Ediciones R-66 SCP

Pedro, J. (2011b): "Pinetop Perkins: Casi cien años de blues", *Ruta* 66, Nº 287, noviembre 2011. Barcelona, Ediciones R-66 SCP

Pedro, J. (2012): "Greg Izor: blues entre Vermont, Nueva Orleans, Austin y Madrid" <http://www.efeme.com/greg-izor-blues-entre-vermont-nueva-orleans-austin-y-madrid/>

Pedro, J. (2010): *Production and Perception of Black Music. The Austin Example*. University of Texas [Curso: Ethnography of Austin Live Music]

de distintas formas musicales en espacios concretos de la ciudad va provocando transformaciones en la identidad individual y colectiva.

Otro trabajo destacado es *Blue Chicago: The Search for Authenticity* (Grazian, 2003), que se articula en torno a un estudio etnográfico aplicado a la búsqueda de la autenticidad en los clubes del Chicago del siglo XXI. Preguntándose por la situación actual de una de las grandes capitales del blues, Grazian analiza los diversos espacios de blues en la ciudad de Chicago y las formas en las que tanto músicos como audiencia se relacionan, a través de una serie de expectativas, con la tradición del estilo. Para ello se apoya principalmente en la observación participante con una fuerte carga descriptiva y entrevistas, a menudo informales, con los participantes –tanto músicos como públicos.

Publicaciones en España

Por último, resulta importante señalar la publicación de obras relacionadas con la música popular en España como una tendencia en aumento. En los últimos años, hemos visto una mayor proliferación e interés por investigaciones sobre música, entre las que destacan tanto trabajos académicos [*Las culturas del rock* (Puig; Talens, 1999), *El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural* (Fouce, 2006), *Frank Zappa en el infierno* (Manuel de la fuente, 2006), *Barcelona, del rock progresivo a la música layetana y Zeleste* (Gómez Font, 2011)], como de divulgación periodística de perspectiva interdisciplinar [*Poder Freak. Una crónica de la contracultura* (Jaime Gonzalo, 2009), *Acordes Rotos* (Fernando Navarro, 2011)].

En lo referente a las publicaciones de obras relacionadas con el blues, encontramos *Camino a la libertad. Historia social del blues* (López Poy, 2009), una reconstrucción histórica y social del género, y *Del frox-trot al jazz flamenco: el jazz en España 1919-1996* (García Martínez, 1996), un estudio amplio del jazz en el que se hacen algunas menciones al blues.

Además, ha aumentado el número de libros monográficos dedicados a grupos españoles, así como libros de entrevistas y biografías musicales. Esta tendencia se refuerza con las recientes traducciones o reediciones de obras de referencia entre las que destaca la traducción de *Blues People: música negra en la América blanca*, citada anteriormente. También en la industria discográfica se aprecia un notable y contrastado aumento de la (re)edición de discos clásicos o desconocidos en formato vinilo. Entre ellos, contamos con una amplia oferta de discos de blues.

Perspectiva y aplicación metodológica

La investigación está basada en la combinación de observación de los hechos sociales (observación participante y etnografía), conversación con miembros implicados (entrevistas en profundidad y entrevistas a expertos), registro/análisis audiovisual (grabación de música en directo), y documentación (discografía; bibliografía; filmografía). El diseño de la investigación parte de una aproximación al blues desde una perspectiva contextual y situada anclada en la actualidad de la escena de blues madrileña a través de discursos y prácticas en el espacio social. El objetivo es realizar un recorrido que reconstruya la historia del género en Madrid para tratar de analizar las cuestiones claves planteadas.

Observación participante/etnografía

La observación participante nos aporta información y conocimiento de primera mano sobre los procesos que tienen lugar en la producción e intercambio cultural en los espacios de interacción musical. En este sentido, nos permite conocer las particularidades y modos de hacer de un momento espacio-temporal concreto que localizamos, durante la investigación, en el presente pero que pronto se transforma en un relato pasado cuyos procesos y acciones tienden a seguir un desarrollo similar (salvo que haya cambios importantes en el contexto). Así, la observación participante permite 1) realizar una *descripción detallada y contextualizada* de discursos y prácticas, 2) poner el énfasis de nuestras descripciones en la *construcción de sentidos* y 3) reconstruir conexiones entre los elementos discursivos y no discursivos presentes (García y Casado, 2008: 58).

Se basa principalmente en el seguimiento de una serie de músicos y espacios de interacción musical concretos. La selección de músicos sigue un proceso no aleatorio e intencional para tratar de recoger a aquellos que aporten información apropiada para los objetivos del trabajo. El principal criterio de

selección de un músico determinado responde, por tanto, a las aportaciones individuales de cada músico a la cultura del blues. Así, su selección se ha dado por variables como: importancia histórica, edad/generación, interacción con otros músicos, idioma utilizado, y/o lugar de procedencia. Por otra parte, la selección de lugares de interacción musical se realiza de acuerdo con los distintos espacios en los que, en mayor o menor medida, se interpreta música blues. Por su relación con el estilo, su política de programación y trayectoria existen bares que constituyen el “circuito del blues”. Finalmente, las voces de aficionados, registradas en el informe etnográfico, están integradas en las descripciones del propio trabajo.

La etnografía resultante de la observación participante toma cuerpo a través del cuaderno de notas, un relato fundamental de las vivencias de la investigación de campo. En este caso, las notas se han escrito fuera del campo, tratando de reducir al mínimo el tiempo transcurrido entre la incursión en el campo y la escritura. El cuaderno de notas constituye un documento de información muy valioso en el que las descripciones, impresiones y primeras interpretaciones suponen un registro de la experiencia que va tomando nuevas significaciones a medida que la investigación avanza.

La escritura de un cuaderno de notas no solo garantiza un nivel de detalle elevado sino que permite hacer valoraciones y nuevas interpretaciones a lo largo del proceso, incorporándose de manera natural al trabajo final. En última instancia, deja constancia de nuestra investigación mediante un relato cronológico de adentramiento y reflexión.

A lo largo del trabajo hemos incluido relatos etnográficos a modo de diario extraídos del cuaderno de notas. El lenguaje y la redacción en primera persona contrastan con el resto del trabajo pero aportan información relevante sobre la escena y las formas de participar en ella. Además, se incluyen experiencias concretas en espacios particulares, así como letras de canciones que se relacionan con el cuerpo del trabajo. Estos fragmentos han sido introducidos con un tamaño de letra menor y bajo el título “Recorridos por el blues en Madrid”. En definitiva, la combinación constituirá un tejido textual más complejo y enriquecedor.

El objetivo es conseguir un equilibrio entre la observación y la interpretación aprovechando el tipo de información y las potencialidades de la metodología. Podemos partir de la observación participante como primera forma de aproximación directa. Se trata de una forma de observar (siempre subjetiva) que parte de la participación (problema teórico menor pero práctico de envergadura) en aquello que investiga (grupo social en el campo) y que, por tanto, hace partir sus conclusiones (interpretaciones) de la densa amalgama de razones y comportamientos observados (Guasch, 2002).

El mayor inconveniente de la participación es que siempre es inespecífica. No hay recetas al respecto. Solo se sabe como participar a medida que se implica en el proceso de investigación en el contexto analizado (Guasch, 2002: 46). Por ello, mantendremos una actitud reflexiva, auto-evaluadora y flexible con respecto a la investigación.

Por último, la etnografía se apoya en la interacción de músicos y aficionados en la red social Facebook, tratada como un espacio de inscripción que puede servir de apoyo para ilustrar determinadas tendencias. Este complemento tiene como punto central la creación en red de la comunidad "Blues Vibe", vinculada a la página web de creación propia <http://bluesvibe.com>. Inicialmente, la comunidad ha sido un espacio para compartir los vídeos registrados en el transcurso de la investigación. Además, esta comunidad ofrece un marco de información sobre los músicos que van apareciendo en ella y aquellos con los que están o han estado relacionados. Por otra parte, la web se utilizará para publicar las entrevistas realizadas durante la investigación. En conjunto, se trata de posibilitar y fomentar la participación de músicos y aficionados en un espacio común.

Entrevistas a músicos y expertos

Las entrevistas en profundidad realizadas a músicos nos proporcionan un volumen de información grueso fundamental para el trabajo. Mediante una

combinación de preguntas que conjugan experiencia personal y preguntas acerca del blues en sí generan un mapa discursivo sobre las formas de interpretación y representación del blues en Madrid. Se han realizado un total de diez entrevistas en profundidad a músicos, seleccionados según las siguientes variables: aportación a la cultura del blues en Madrid; relevancia histórica; edad/generación; interacción con otros músicos; lugar de procedencia; idioma utilizado.

Existen, sin embargo, distintos niveles de implicación. Aparte de las entrevistas en profundidad, se han realizado entrevistas informales a más músicos (relacionados con los seleccionados para las entrevistas en profundidad) que también constituyen parte de la muestra.

En general, las entrevistas en profundidad constituyen relatos individuales que son relevantes para la historia de la cultura del blues en su conjunto. En el caso de Madrid, estos adquieren una relevancia esencial principalmente por dos motivos: 1) algunos de los principales protagonistas históricos siguen en activo en la actualidad y 2) la falta de relatos escritos hace que la transmisión oral sea la principal forma de documentación.

Además, se realizarán entrevistas informales a expertos en la cultura del blues. El objetivo aquí es comprender la trayectoria y particularidad del blues en Madrid en diálogo con el discurso de voces autorizadas, la de Eugenio Moirón y Ramón del Solo, que han apoyado el desarrollo de la investigación.

Gran conocedor de la historia del blues, Moirón conoce a prácticamente todos los músicos de blues de Madrid y participa activamente en la escena local. Desde el año 2000 dirige el programa de blues Blanco y Negro, emitido en Radio Carcoma (<http://www.radiocarcoma.com/>) y Onda Latina (87.6 FM Madrid y <http://www.ondalatina.com.es/>). Desde 2007 es organizador y programador de un ciclo de conciertos por donde han pasado la gran mayoría de los músicos de Madrid. Además, escribe y documenta el blues de diversas maneras: es uno de los administradores de la web La Taberna del Blues, escribe monográficos sobre músicos de la historia del blues, y realiza entrevistas, así como constantes grabaciones en vídeo y audio de conciertos.

Por su parte, Ramón del Solo es otro gran conocedor de la historia del blues en sus distintas manifestaciones. Apasionado investigador del blues, del Solo es también un documentalista y difusor con un conocimiento de primera mano. Director de la hoy inactiva revista *Bluespain*, ha escrito numerosos artículos en relación al blues y su historia. Una de sus líneas de investigación es precisamente los orígenes del blues en España, en la que reúne entradas a conciertos como documentos de las visitas de *bluesmen* extranjeros. En este sentido, ha hecho contribuciones fundamentales, entre ellas la narración de la visita de Big Bill Broonzy a España o una entrevista con Taj Mahal sobre su residencia temporal en Madrid.

Durante el transcurso de esta investigación, Eugenio Moirón y Ramón del Solo han sido dos de los impulsores de la creación de la Sociedad del Blues de Madrid, cuya presentación oficial se celebró el pasado 29 de febrero en la sala Bogui Jazz. Este acontecimiento histórico, que contó con un gran apoyo y afluencia de público ha enriquecido la investigación al proporcionar un marco de encuentro común e integrador de la cultura del blues en Madrid.

A nivel general, con las entrevistas de investigación buscamos, “a través de la recogida de un conjunto de saberes privados, la construcción del sentido social de la conducta individual o del grupo de referencia de ese individuo” (Alonso, 1994: 228). Hay que tener en cuenta que la entrevista en profundidad es “un *constructo comunicativo* y no un simple registro de discursos que “hablan del sujeto”. Así, los discursos no son preexistentes de una manera absoluta sino que se constituyen en la propia entrevista como respuestas a las preguntas (Alonso, 1994: 230).

En definitiva, “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” (Alonso, 1994: 226).

Por ello, la configuración de las preguntas a los entrevistados es un proceso complejo que se va perfeccionando en la práctica. En el caso de esta investigación las entrevistas en profundidad constan aproximadamente de entre 25 y 30 preguntas que varían en función de las respuestas del entrevistado. Las preguntas están organizadas según ejes temáticos que parten de las experiencias pasadas hasta la idea de futuro, e incluyen, además, cuestiones sobre los significados y relaciones del blues.

En análisis de las entrevistas se realiza en función de la relevancia particular del entrevistado para explicar procesos históricos o conflictos teóricos. Por ejemplo, en los orígenes del blues en Madrid la referencia deberá a ser a aquellos músicos que participaron. En este sentido, 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” (Alonso, 1994: 227).

Registro multimedia

Además, en el transcurso de la investigación se han realizado grabaciones en vídeo de actuaciones en directo, que han tenido lugar en espacios diversos. Los vídeos dotan a la investigación de un apoyo visual ilustrativo y propician un potencial análisis visual que puede incorporarse al trabajo en forma de descripción.

En general, este tipo de análisis “se orienta a complementar los tradicionales instrumentos de observación y producción de material orientado al análisis (diarios de campo o transcripciones elaboradas a partir del discurso oral), así como a mejorar la capacidad de comunicar los resultados de dichas aproximaciones” (Serrano, 2008, 248). Además, es necesario señalar que el registro audiovisual crea una relación de retroalimentación con los tres agentes principales de la investigación: los músicos, los lugares de interacción musical,

y el público. Los vídeos han sido compartidos y difundidos a través de la red social Facebook, donde se ha promovido la participación de músicos, aficionados, amigos y curiosos de la cultura del blues.

“Las condiciones ambientales de un acontecimiento, organización o fenómeno son cruciales para que ocurra o exista en la forma en la que eventualmente lo hace” (Becker, 2009: 82). Así, el registro visual se utiliza para difundir la investigación y otorga la posibilidad de revivir la presencia en un lugar determinado. Siguiendo el truco propuesto por Becker, “todo tiene que estar en algún lugar”. “Observemos de cerca, y no dejemos de observar, las características de ese lugar: los rasgos físicos (donde está y qué clase de lugar es) y los rasgos sociales (quienes están allí, cuánto tiempo han estado...)” (Becker, 2009: 83).

A medida, que aumenta el uso de las tecnologías de lo visual, así como nuestra alfabetización y práctica cultural visual, se hace necesario que este tipo de análisis estén presentes en las investigaciones de ciencias sociales para no desconectarse de las dinámicas sociales generales.

Investigación dinámica

Por último, conviene recordar la idea de “vigilancia epistemológica” a la que se refiere Bourdieu (2005). Se trata de una revisión del camino a seguir y de la adecuación entre los pasos realizados y a realizar y el objetivo que perseguimos. “A la tentación que siempre surge de transformar los preceptos del método en recetas de cocina científica o en objetos de laboratorio, solo puede oponérsele un ejercicio constante de la vigilancia epistemológica que, subordinado al uso de técnicas y conceptos a un examen sobre las condiciones y los límites de su validez, proscriba la comodidad de una aplicación automática de procedimientos probados y señale que toda operación, no importa cuán rutinaria y repetida sea, debe repensarse a sí misma y en función del caso particular” (Bourdieu, 2005: 3)

A partir de ahí, el recorrido de la investigación se ha ido planificando de acuerdo con la propia evolución del intercambio musical en torno al blues en Madrid. Cuando tratamos de procesos culturales en permanente cambio que están sujetos a determinadas cuestiones sobre las que no siempre hay control o capacidad de decisión, la metodología no puede ser fija e inamovible. Por el contrario, debe ser flexible y estar sometida a exámenes constantes.

Bloque 1

Recorridos por el blues en Madrid

Una Noche de Blues en Madrid

Es octubre de 2011 y la agenda bluesera madrileña es tan exigente como la de las grandes ciudades del blues. La gente del blues lleva tiempo luchando por hacerlo sonar por 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. Es un momento delicado porque el cierre del Beethoven Blues Bar ha dejado a músicos y aficionados sin uno de sus principales emblemas. Porque la preocupación por el volumen en las calles y el temor a represalias se combina con la creciente dificultad para ganarse la vida con la cultura.

Pero si el blues fue, entre otras cosas, una música de lamento, también ha sido siempre de liberación y celebración. En estos tiempos de multiplicidad y manufactura, su profundidad va fascinando a nuevas y viejas generaciones al tiempo que descubrimos que en la urbe madrileña existe, de hecho, una escena firme, al margen de la decaída industria discográfica, que dialoga con la rica tradición del blues. El blues del siglo XXI retoma y rebate la tradición, juega con ella, la moldea y la regatea. Es, nuestro blues, un blues de combinación, adaptabilidad y variabilidad; de incuestionable compromiso.

Por momentos, el compacto centro de Madrid parece quedarse pequeño para dar cabida a tanta gente. Hay espacios reducidos que acogen aglomeraciones en torno a la barra; otros que, probablemente por no estar en las calles principales, luchan por atraer al público; y otros, que precisamente por su localización, sirven copas a precios que hacen mella en los bolsillos. Entre todos ellos, los que personifican la reputación de "caña y tapa" de Madrid. Los más concurridos tienen precios populares, nombres sencillos y comida abundante. Pero el Populart no tiene tapas. Allí se vende otra cosa.

Situado en pleno barrio de las letras, el Café Populart es uno de los locales míticos de la escena madrileña de música en vivo. Reconocido y afamado por una apuesta de calidad fundamentalmente basada en el jazz y el blues, el bar reúne a turistas, jóvenes aficionados y parejas de traje, vestido y mediana edad. Aficionados al género, curiosos y amigos se mezclan en torno a la impecable decoración del local. Cuelgan de las paredes instrumentos y retratos de Charlie Parker, Billie Holiday, Louis Armstrong...

Es martes por la noche pero incluso hoy hay que evitar a los *relaciones públicas* mientras subimos por la peatonal calle huertas. Con constante pero variada determinación, te ofrecen una copa en el pub que les contrata. Hay quien compra cervezas en las esquinas, quien prefiere comer algo y quien tiene que pedir para comer. Antes de llegar a la Plaza Matute, unas luces blancas alumbran el cartel de la fachada negra del Populart. Mientras unos se fijan en la programación anunciada, otros apuran caladas al lado de la reapropiada imagen de *El Cantor de Jazz* (Alan Crosland, 1927); [el rostro teñido de negro de Al Jolson, protagonista de la disputa familiar entre la religión judía y el jazz de la primera película del cine sonoro], que decora la fachada.

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.

El cambio de luces anuncia la salida de los músicos. Son Stevie Zee (voz, guitarra); Ñaco Goñi (armonicista), Javier Fernández (bajo) y Armando Marcé (batería), el grupo que actúa durante toda la semana. La Stevie Zee & Ñaco Goñi Reunion combina versiones de blues tradicional con temas de Hendrix y ZZ Top. Suenan clásicos como “My Babe” y “T-Bone Shuffle”, que junto a versiones de Albert Collins, ZZ Top y Stevie Ray Vaughan me recuerdan a la escena de blues de Austin, Texas. Después Stevie Zee, cuyo nombre en el cartel y en la web figura como Steve, introduce “Blues Inside Me”, un blues menor de los Bluescavidas, que luego entremezcla con “Stairway to Heaven”.

Hay una pareja joven en una esquina del escenario. Él es fan y alumno de Stevie. Canta, grita en inglés y disfruta sacudiendo el cuerpo en el poco espacio que le separa de mí. Con las piernas entrecruzadas, su pareja se muerde los labios. 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, uno de generosa barriga, cuyas caras brillan por una mezcla de emoción y embriaguez.

Stevie luce sombrero negro de cowboy. Abre 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 enlaza conversaciones y diálogos con Ñaco. Ambos intercambian frases y se responden, las repiten y las cambian. Detrás, Javier Fernández mantiene la base constante al bajo. Se asegura de que la canción camine y al final tiene también su momento de solo. A su derecha, con los ojos cerrados está Armando, aparentemente ausente pero muy concentrado mientras lleva el ritmo con las escobillas.

En el entremedio el grupo vende algunos discos. Es momento de pedir otra copa. Stevie habla con su alumno y las dos adolescentes, que siguen a Stevie allá donde toque. Un chaval le pregunta a Ñaco por sus influencias y, entre conversación y conversación, de pronto el descanso termina mientras el público entra y sale. La música vuelve a sonar y el bar se transforma con la experiencia de la música en directo. Entonces, el blues rebrota como un sentimiento común en nuestra vivencia y memoria, que articula la irrepetibilidad y continuidad del momento. Pero el de hoy es solo uno de los posibles recorridos por el circuito del blues madrileño. Una de las historias posibles por donde fluye la música, que surca la ciudad y nos toca.

Diversas maneras de entender el blues: folclore, cultura popular y cultura de masas

Por su riqueza y complejidad, la cultura del blues puede entenderse desde tres concepciones distintas de la cultura: *folclore*, *cultura popular* y *cultura de masas*. El objetivo aquí no es entrar sobre las implicaciones, potencialidades y problemáticas de dichos términos, sino más bien señalar, de manera introductoria, cómo estos tres enfoques centrales en el estudio de la cultura pueden servir para abordar el estudio sobre el blues. Los tres nos aportan información valiosa acerca de las formas de pensar críticamente la cultura, y suponen una introducción general a perspectivas válidas desde las cuales analizar el blues dentro del ámbito académico. En el caso del blues estos tres enfoques no son excluyentes sino que permiten comprender mejor los cambios generados en su evolución. En este sentido, estos tres conceptos pueden vincularse con distintos momentos, o subgéneros, del blues.

Folclore

En la Carta del Folclor Americano, aprobada por la Organización de los Estados Americanos en 1970, el folclor “está constituido por un conjunto de bienes y formas culturales tradicionales, principalmente de carácter oral y local, siempre inalterables.” El folclor, entendido de esta manera, constituye lo esencial de la identidad y del patrimonio cultural de cada país (o de grupos sociales determinados) (Canclini, 2009: 199).

El blues se relaciona especialmente con el tercero de los rasgos de la tarea folclórica planteados por Canclini: la aprehensión de lo popular como tradición. Lo popular como residuo elogiado: depósito de la creatividad campesina, de la supuesta transparencia de la comunicación cara a cara, de la

profundidad que se perdería por los cambios “exteriores” de la modernidad (Canclini, 2009: 199). Así, la cultura folk, término más extendido en el ámbito musical contemporáneo, se crea directa y espontáneamente de una experiencia comunitaria (Frith: 1978: 197). En general, esta sería una buena forma de describir el blues del delta del Mississippi, la considerada forma original del blues, vinculada al contexto rural, así como a duras condiciones de explotación y opresión de la comunidad afroamericana.

Además, es importante destacar los procesos cíclicos de interés y atracción que se producen. Durante los años sesenta, en paralelo a la emergencia del blues británico, en EE.UU. surgió un renovado interés por la cultura folk, especialmente vinculados a la época hippy. Un sector de población de clase media urbana y suburbana adoptó ciertas influencias musicales, estilos e imaginaria que provenían de otras regiones y grupos sociales, especialmente del de la clase trabajadora y afroamericanos en ámbito rural (Turino, 2008: 156). Algunos *bluesmen* como Leadbelly, Mississippi John Hurt o Sonny Terry & Brownie McGhee vieron como su popularidad crecía, actuando en universidades y festivales de folk para jóvenes universitarios blancos.

Los *bluesmen* preferidos eran aquellos que mejor se adecuaban a su concepción de lo *auténtico*. En este caso, aquellos músicos individuales y mayores que cantaban y se acompañaban con una guitarra acústica, los que más se alejaban de la idea de grupo prefabricado por la industria y mediado a través de la industria discográfica y la producción sonora. La preferencia de la cultura folk por los sonidos acústicos ha sido suficientemente ilustrada y comentada con la narración de la *conversión eléctrica* de Bob Dylan durante el festival de Newport del año 1965 (Boyd, 2007). Los músicos acompañantes, a los que no se ha dedicado tanta atención, pertenecían a un grupo de blues, la Paul Butterfield Blues Band, uno de los primeros grupos con músicos blancos y negros surgidos en EE.UU.

La existencia del ‘folk’ en la música popular está históricamente vinculada al discurso de la modernidad. Junto a lo tradicional, el folk se opone a la concepción de ‘moderno’ como categoría cultural. Así, la extensión de la idea de folk en el desarrollo del capitalismo cosmopolita atrajo a distintos grupos

sociales, unidos bajo la etiqueta de 'folkies', que encontraron un estilo de vida y sociedad alternativo e idealizado (Turino, 2008: 156), un vehículo para la construcción identitaria.

El narrador outsider del blues

La figura clásica del *bluesman* del delta es la de un viajero estoico y romántico que viaja de plantación en plantación; a pie, en el *Greyhound Bus* o colándose en un tren de mercancías. Pasaron la mayor parte de su vida adulta viajando de pueblo en pueblo, tocando la guitarra y cantando para gentíos en las esquinas, en cenas y fiestas caseras, en rurales bares de carretera y clubs urbanos (Pearson y McCulloch, 2003: 1). Y lo hacían porque para los afroamericanos, que emergían de una larga tradición de esclavitud y opresión, la sexualidad y el viaje eran las muestras más tangibles de la libertad (Davis, 1998: 67).

El *bluesman* itinerante del Mississippi fue una figura fundamental para el intercambio y mantenimiento de flujos culturales y sociales en las comunidades negras sureñas. Ejerció de narrador de historias (*story teller*) y de canalizador de la unión del negro en la plantación. Fue un narrador oral, con una clara orientación hacia lo práctico, cuyo relato sirvió para organizar y dotar de sentido a la experiencia personal y colectiva. Retomando el sentido propuesto por Benjamin, la narración del *bluesman* era “un medio para comunicar una experiencia que se actualiza en el acto mismo de la narración en cuanto experiencia de quienes la reciben” (Abril, 2007: pp. 186-187). El narrador toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida, la toma a su vez, en experiencias de aquellos que escuchan su historia (Benjamin, 1991: II-V).

Los músicos de blues configuran así redes de relaciones entre las plantaciones a través de sus recorridos y actuaciones. A primera vista, se trata de redes muy débiles por el aislamiento, la distancia y la falta de infraestructuras de comunicación normalizadas, además de poca movilidad

social. Sin embargo, son también vínculos muy fuertes producto de modos de vida extremadamente similares, problemas y objetivos comunes, tradiciones conjuntas, y empatía con el otro. Precisamente por su pertenencia a una determinada minoría étnica en situación de opresión, la población negra desarrolla una identidad común que, pese a estar fracturada por la señalización de diferencias entre ellos y la condición de oprimidos, establece igualmente una consideración empática del otro como igual.

Por otra parte, el *bluesman* es también una figura marginada, al margen de los comportamientos habituales y políticamente correctos. Remontándonos a Howard Becker y su trabajo sobre los músicos de jazz en Chicago, el *bluesman* sería un *outsider*, alguien que se desvía de un grupo de reglas, que se caracteriza por “el fracaso a la hora de obedecer las normas grupales” (Becker, 2009: 27). La mayoría de hombres y mujeres que cantaron y tocaron el blues en el delta, que se entregaron, en definitiva, a esa forma de vida, no podían ni leer ni escribir. No poseían prácticamente nada. No eran considerados lo bastante respetables para trabajar como sirvientes en hogares blancos o para mantener posiciones de responsabilidad en sus comunidades (Palmer, 1982: 17).

El blues tenía tan mala fama que incluso sus más firmes adeptos encontraban prudente repudiarlo. Pero, por otra parte, el *bluesman* no tenía por qué respetar las convenciones sociales o las homilias eclesiásticas (Palmer, 1982: 17). De ahí, la tradicional oposición entre blues e iglesia, entre pecado y corrección. En esta línea, se construye un mito del *bluesman* como un hombre que no tiene que dedicar su vida a trabajar duro en el campo –aunque muchos también lo hicieran. Un hombre libre o liberándose para vivir a su manera y contar su historia y verdad. Un vividor dedicado al disfrute, la bebida y la sexualidad. Alguien que disfruta de una hoy idealizada y nostálgica vida nómada.

En este sentido, encaja con la figura del *trickster*, un personaje que regatea las normas de la sociedad con astucia y humor, a menudo para el beneficio personal. En la mitología y literatura de la tradición afroamericana, un *trickster* no se ajusta a un comportamiento social estándar sino que es un

personaje rebelde, frecuentemente convertido en héroe que representa aquello que uno desea pero no puede alcanzar. Admirado y marginado, como narrador *outsider* el *bluesman* representa simultáneamente la individualidad y la comunidad, la diferencia y la necesidad de una cultura musical anclada en las experiencias.

Cultura Popular

El concepto de cultura popular nos sirve para referirnos al blues de manera más general. Una breve arqueología del concepto de 'popular' plantea la pluralidad de significados atribuidos. Tiene que ver con el 'pueblo' o con la 'gente', pero ¿quiénes son? Durante mucho tiempo, la descripción del algo como popular ha tenido un sentido opuesto a lo elitista, o la alta cultura. No obstante, bajo la influencia de ideologías democráticas, el uso y concepción de lo popular se ha convertido en un término *legitimador* (Middleton: 1993: 3).

Desde el enfoque de la teoría de la hegemonía neo-gramsciana, la cultura popular es un lugar de lucha entre las "resistencias" de los grupos subordinados de la sociedad y las fuerzas de "incorporación" que operan en interés de los grupos dominantes. Así, la cultura popular no es una cultura impuesta por la cultura de masas, ni tampoco una cultura de "la gente", espontáneamente opositora, emergente desde abajo (Storey, 2002: 27).

Esta corriente pone el énfasis en la transformación política. Sin embargo, es importante destacar también la dimensión estética de la cultura, además de sus implicaciones políticas. En este sentido, la resistencia debe concebirse también en relación a otras culturas musicales y sus formas de expresión particulares, que luchan por reproducirse en el mundo social. Así, no solo hay implicaciones políticas en las expresiones culturales sino también defensa política de ellas, de su estética, su forma de construir los espacios, conectar a los públicos y contribuir a los procesos de identidad y conformar determinadas visiones del mundo.

En *Stomping the Blues* Albert Murray lo expresa con mucha elocuencia. “No se trata de que el blues no tenga una significación y aplicabilidad política inmediata y fundamental, pero la naturaleza de su dimensión política no es tan obvia como algunos defensores de la ‘música folk como comentario social’ parecen creer. La implicación política del blues es inherente a la actitud hacia la experiencia que genera el blues como *contradeclaración*”. Es la disposición a perseverar basada en un sentido épico de la vida lo que no solo da cuerpo al mejor blues sino que lo estiliza, extiende, y elabora (Murray, 1976: 68)

La cultura popular es un espacio en el que se puede examinar la construcción de la vida cotidiana (Storey, 2002: 29). Se basa siempre en las experiencias, placeres, recuerdos, y tradiciones de la gente. Está conectada con esperanzas, aspiraciones, tragedias y escenarios locales que constituyen experiencia y práctica cotidiana de la gente común. En este sentido, el rol de lo “popular” en la cultura popular es fijar su autenticidad, enraizándolas en experiencias de la comunidad de la que toman su fuerza (Hall, 1993: pp. 4-5).

En su análisis de la cultura popular negra, Stuart Hall destaca su expresividad, musicalidad, oralidad, atención profunda y variada al discurso. Su tendencia hacia lo vernáculo y local, su rica producción de oposición y, sobre todo, su uso metafórico del lenguaje. La cultura popular negra, señala Hall, ha permitido la emergencia de elementos de un discurso distinto que plantea otras formas de vida y tradiciones de representación, dentro de los modos, mezclados y contradictorios, de la cultura popular *mainstream* (Hall, 1993: 5).

Cultura de masas

A menudo rechazada por *comercial*, impositiva o de bajo nivel, la cultura de masas es un espacio cultural complejo que contribuye a configurarnos en una comunidad hermenéutica en la que tendemos a interpretar los mensajes de forma similar. Este espacio ofrece un lugar donde ser con otros, establecer vínculos y elegir de forma más flexible nuestras identidades. Facilita hacernos colectivo y crear una identidad. En este sentido, los medios contribuyen a

conformar nuestra experiencia del mundo más allá de las esferas de interacciones en las que vivimos. Tienen una influencia acumulativa que contribuye a generar climas de opinión, creencias, ideologías, pautas culturales, y concepciones del espacio y el tiempo sociales o de las formas institucionales.

La emergencia y transformación de los medios digitales y de Internet como un nuevo ámbito de socialización ha llevado a autores como Carlos Scolari (2008) a hablar de una época posmasiva. En realidad, ambas esferas, la de los medios masivos y la de los digitales, conviven y forman parte de un cúmulo de experiencias que inciden con mayor o menor grado en la vida del individuo. En referencia a culturas minoritarias como la del blues, la comunicación interpersonal y los medios digitales juegan un papel fundamental en su reproducción y conexión global. Su relación con la cultura masiva es ambigua. Por una parte, la cultura masiva, a través de la televisión y la prensa, presta poca atención al blues. Pero por otra, la cultura global del género es, en buena medida, resultado de la difusión de grabaciones en diversos formatos por parte de la industria cultural.

La cultura de masas puede entenderse como una “tercera” cultura, en tanto no incluye la oposición entre cultura popular y cultura de élite, que destaca por su carácter comercial. Se constituye en fundamento del orden social, como un dispositivo de legitimación, y no solo proporciona representaciones, sino que ofrece pautas de interpretación. También hay casos que muestran como la cultura de masas expropia la cultura popular dando visibilidad y transformando para el mercado manifestaciones de origen popular o callejero como, por ejemplo reciente, el hip hop.

En este sentido, la ambigüedad de la cultura de masas se caracteriza por ofrecer espacios donde las identidades populares pueden ser reconocidas, así como por expropiar esas identidades. Por tanto, esta relación conflictiva permite representar cosas que hasta entonces no tenían cabida. No obstante, en el caso del blues, y de la música afroamericana en general, es preciso señalar que su presencia masiva se ha producido históricamente mediante un previo proceso de resignificación en el que la hegemonía cultural se apropia de

formas populares negras, mediante una serie de operaciones acumulativas entre las que destaca el *lavado* étnico. Así, como ejemplos más evidentes, Benny Goodman y Paul Whiteman fueron coronados reyes del swing y del jazz respectivamente; y Elvis fue coronado el rey del rock 'n' roll.

Los viajes del narrador outsider del blues terminaron a las grandes ciudades del norte, habitualmente con previos pasos por ciudades del sur como Memphis, en busca de mejores condiciones y oportunidades sociales y laborales. Los transportes, en buena medida responsables de la revolución de la concepción espacio temporal por la que se caracteriza la cultura de masas, permitieron a los miembros de la comunidad negra superar las barreras de su entorno, franquear el tiempo y el espacio. La ciudad tiende a diluir los vínculos del individuo y el colectivo pero, en el caso del blues, se produce un fenómeno doble debido a la etnicidad del género que podemos entender a través de la formación del gueto.

Los guetos emergen como resultado de una dialéctica en tensión entre hostilidad externa y afinidad interna. De acuerdo con la definición de Loïc Wacquant, el gueto es un dispositivo socio-organizativo compuesto por cuatro elementos: estigma (*stigma*), coacción (*constraint*), confinamiento espacial (*spatial confinement*) y encasillamiento educativo (*educational encasement*), que emplea el espacio para reconciliar dos fines antinómicos (*antinomic*): la explotación económica y el ostracismo social (Wacquant, 2004: 1-4).

El blues de los migrantes sureños que conforman el gueto es, precisamente, una de las fuentes de inspiración principales para los músicos británicos, cuya emergencia y popularización constituye uno de los momentos fundamentales de la globalización del blues. Asimismo, cabe destacar que en los años 80 se produce otro *boom* del blues en la cultura masiva impulsado por la popularización de Stevie Ray Vaughan, y de la escena musical de Austin, Texas.

Recientemente, el blues ha vivido uno de esos pocos momentos en los que una noticia relacionada con el género alcanza una dimensión masiva y se infiltra en los medios de comunicación *mainstream*. La Casa Blanca acogió el concierto benéfico "Performing at the White House: Red, White and Blues",

organizado por la cadena pública PBS como reconocimiento y homenaje a las raíces de la música negra. En él participaron un destacado grupo de músicos, entre los que destacaban las 'estrellas' de blues B.B. King y Buddy Guy, además de Mick Jagger, Booker T. Jones, Derek Trucks, Susan Tedeschi, Warren Haynes, Shemekia Copeland, Keb Mo', Trombone Shorty, y Gary Clark Jr.

Incitado por Buddy Guy, quien recordó a Obama que recientemente cantó una canción de Al Green, el presidente de EE.UU. entonó junto a B.B. King el "Sweet Home Chicago", estándar del blues dedicado a la ciudad compuesto por Robert Johnson. Así, el blues apareció en titulares de todo el mundo a través de la figura de Obama, y especial mención a B.B. King y Mick Jagger, aunque destacó la ausencia de explicaciones rigurosas acerca de qué es el blues.

Recorridos por el blues en Madrid

Los Días del Elefante Güin

El desaparecido Elefante Güin es uno de los primeros lugares en los que fui descubriendo las realidades del blues en Madrid. Fueron los domingos de blues crudo, encuentros con la práctica local que, más allá de los bares más reconocidos, revelaba parte la cotidianeidad de la escena de blues madrileña. Un lugar familiar y poco concurrido en el que poder ver y escuchar el blues local, conocer a músicos y ver la relación entre ellos. Atender, en definitiva, un lugar de interacción significativo, representativo y particular.

Carlos Román, cantante, músico y aficionado al blues residente en Madrid, está encantado con la jam del Elefante Güin. El nivel es alto y “hace tiempo que no escuchaba un blues tan puro”. También está Agustín, un hijo de la escena de la música en directo. Asiduo a las sesiones de blues crudo dirigidas por Ñaco Goñi y Xulián Freire, hoy Agustín ha traído a Ruth y a Voro, que cuenta que esta es la música que le gusta escuchar cuando llega a casa de trabajar. “Me tiene que traer a más cosas así”, explica refiriéndose a Ruth. Cuenta que hay momentos en que ella, simplemente, necesita la música.

Entre pase y pase, el público felicita a los músicos. Preguntan si son un grupo porque piensan que son todos muy buenos. Ruth se muestra impresionada porque Xulián “no necesite” micro para cantar y él bromea: “Eso es lo que crees tú”. Agustín toma nota del cambio de afinaciones en la guitarra. Explica que, cansado de que su grupo anterior no avanzara, está montando un grupo de blues y soul con Ruth como cantante.

También el Gran Marfi se deja ver por la *jam session*. Al principio, uno no piensa que sea músico pero es un cantante y armonicista único. “Si quieres a alguien del blues de verdad, aquí le tienes”, dice Luis Fuente mientras agarra a Marfi por el hombro.

II

Los irlandeses Susie y Mike llegan al local en busca de música en directo antes de que abra. “¿Qué tipo de música es?”, me pregunta Susie. “Es blues...” Van a dar una vuelta y vuelven mientras los músicos montan los instrumentos. Deciden seguir paseando y al

rato vuelven para quedarse. Beben vino en una esquina y charlan con Malcolm Scarpa, “el cantante más original que tenemos” según Ñaco Goñi, que incluso les dedica una canción.

Al rato entra Marfi. Malcolm le saluda efusivamente con un abrazo y, tras una breve conversación, vuelve hacia Susie y Mike. También ellos están sorprendidos de que haya tan poco público. Señalan su cercanía a Gran Vía, e incluso apunta a una posible falta de promoción. Pero estar *en* no es lo mismo que estar *cerca de* una calle principal. Por su parte, Jorge García, uno de los pocos y destacados pianistas de la escena de blues en Madrid, señala que no hay nada mejor que hacer un domingo por la tarde.

Más tarde, Malcolm sale del bar y se encuentra con Marfi a la puerta, con quien habla emotivamente. Mientras Marfi asiente con la cabeza, Malcolm le dice que son todos unos cabrones. Le dice que él le defendería hasta pegarse, que quiere que lo sepa. Marfi sonríe y le devuelve el abrazo. “Somos unos perdedores”, señala Malcolm tras un breve silencio. Entonces Marfi levanta la cabeza y, mientras sostiene un arrugado cigarro, le contesta: “En la vida unas veces se gana y otras se pierde...”

Una vez dentro y tras la marcha de Malcolm, Xulián invita a Marfi a tocar algo. Marfi duda, asiente con la cabeza pero apenas avanza. Un hombre refinado exclama jocosamente “¡que consuma, que consuma algo!” Marfi Se decide. Saca una vieja armónica de un bolsillo interior de la chaqueta, acuerda el tono con el grupo y arranca soplando la armónica. Inmediatamente se percibe la habilidad y sentimiento de Marfi. Sopla con fuerza, atacando las notas duras mientras agita su mano derecha. Canta “Diamante Azul”:

No me vas a engañar jamás, ni aunque llames a mi puerta con un diamante azul

Oh no me vas a engañar jamás, ni aunque llames a mi puerta con un diamante azul

Porque me he arrastrado por el fango de las cloacas de esta ciudad

Había una rica que moría y contaba su dinero

Había una rica que moría y seguía contando su dinero

Pero si no me salva la vida... ¡Maldito dinero, para que te quiero!

La intervención de Marfi y su forma de expresión deja a todos los presentes impresionados. Hay miradas de emoción y risas por la letra de la canción. Podemos

alinearse a Marfi con la tradición del *hobo blues*, blues callejero del tipo Sonny Boy Williamson o John Lee Hooker, y la del *talkin' blues* –hablar contando una historia más que cantar en sentido estricto. Entra su solo, se lo pasa a Xulián y después da la señal para terminar entre entusiastas aplausos.

Durante la actuación, Marfi ha pasado de ser visto como un vagabundo a atraer toda la atención de los que no le conocían. Al terminar, el refinado le ofrece una copa y Marfi pide whisky con coca cola y poco hielo. El refinado sigue inmerso en la fascinación por la interpretación de Marfi. En la atracción por algo que considera ajeno a su mundo y observa con exotismo. Para él, la presencia de Marfi es síntoma de máxima sinceridad y sentimiento, así como del atractivo *kitsch* del arte decadente. Cuenta que un amigo suyo tiene un bar cerca y que quiere que Marfi toque allí también. “Lo veo muy de finales de los sesenta”, señala idealizándolo.

III

El domingo siguiente Marfi vuelve al Elefante. Jorge le saluda desde el piano. Más tarde Xulián le invita a tocar y Marfi sale decidido, saca su vieja armónica y arranca con “Blues Quién Eres Tú”, un tema que solía interpretar con su grupo con unas palas de obra a modo de percusión.

Yo no sé lo que me pasa, no, yo no sé por qué hago blues

Yo no sé lo que me pasa, no, yo no sé por qué hago blues

Me persigue por las calles, dime blues quién eres tú

Hoy ha venido Elvia Aguilar, la pareja de Ñaco, que ha pasado toda la semana tocando en Canarias con la gente de la Sociedad del Blues de Canarias. “Es un poco desastre pero el blues lo tiene”, señala Elvia. “No suena como nadie, su sonido lo tiene...”

Una aproximación semiótica al blues

Por su naturaleza polisémica, cambiante y dialógica, la música ha sido tradicionalmente un objeto de estudio complejo e interpretativo. Probablemente por ello, su presencia y aplicación en el conjunto de las ciencias sociales no ha sido tan extensa como cabría esperarse. Aunque muchas de las herramientas planteadas desde el ámbito de la semiótica son potencialmente válidas para el análisis musical, no ha habido una corriente de autores dedicados a instaurar una semiótica musical. No obstante, autores provenientes de distintas disciplinas vinculadas al estudio de la música han recurrido a clasificaciones semióticas. Entre ellos, la propuesta más ambiciosa la realizó Phillip Tagg (1999), pero también otros autores como Charles Keil (1991) y Turino (2008) se han aproximado al análisis semiótico del blues y de la música en general.

La distinción de las tres dimensiones del signo (sintáctica, semántica y pragmática) elaborada por Charles Morris a partir de la propuesta semiótica de Charles S. Peirce, es una herramienta útil para pensar en los múltiples implicaciones de la música. La interconexión de estos tres niveles es compleja y conflictiva y debe ser analizada con cautela, atendiendo a las lógicas propias de cada conjunto de textos que son objeto de análisis. Si bien la concepción de Morris ha sido criticada por ser excesivamente simple, constituye un marco de entrada que posibilita y facilita análisis más profundos.

Pensar el blues según su dimensión sintáctica, semántica y pragmática, nos conduce a preguntarnos por las diferencias entre distintos tipos de blues, así como por los límites de aquello que entendemos o no por blues. Nos permite combinar el estudio sobre música como tal —en sentido musicológico— con el de sociólogos o analistas culturales, precisamente porque este análisis nos habla de la relación entre la música y los significados sociales que le atribuimos según sus diversas formas de organización.

La correspondencia entre las dimensiones propuestas por Morris y su aplicación musical es compleja ya que no existe una correlación exacta entre el discurso y la experiencia musical. Esta aplicación puede realizarse de distintas

maneras, con distintos niveles de focalización ya que un único elemento sintáctico tiene también su dimensión semántica y pragmática. Asimismo, con una intención abarcadora, podríamos diferenciar las tres dimensiones con ejemplos distintos correspondientes a distintos subgéneros del blues.

No obstante, en este trabajo nos ceñiremos a la dimensión sintáctica del blues porque la consideramos la más útil para comprender el lenguaje del blues así como las *reglas* y *convenciones* del género en las que los músicos de desenvuelven.

La sintaxis del blues

Gospel blues, rock blues, rhythm and blues... entonces era todo uno.

No había necesidad de etiquetarlo porque era, simplemente, blues.

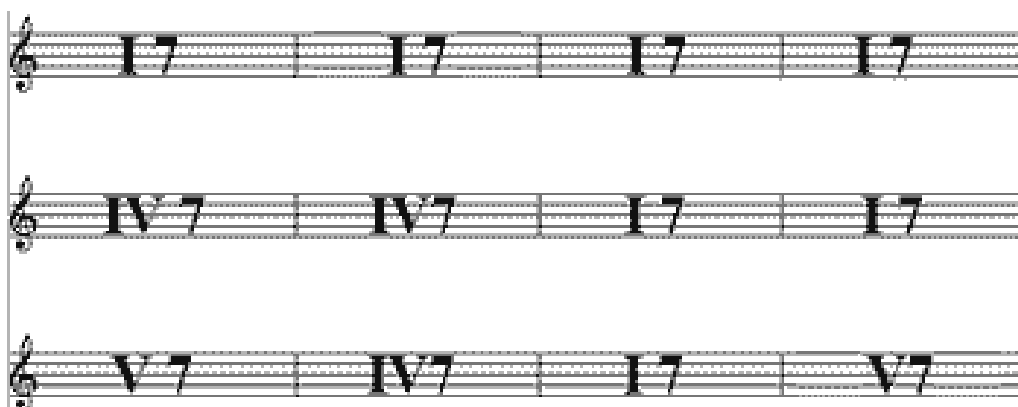
W.C. Clark

Siempre igual y siempre distinta, la raíz del blues se ha extendido a lo largo de las grandes transformaciones de la música popular del siglo XX. Presente en el rock 'n' roll de Elvis, en el jazz, soul y rhythm & blues, en la escena mod inglesa, el folk de Dylan, el hard rock de Led Zeppelin, e incluso en el hip hop, la multiplicidad y presencia del blues ha hecho difícil, cambiante y, a menudo, conflictiva su definición.

El nivel sintáctico se corresponde con los elementos del discurso y a las reglas que las rigen. La sintaxis se ocupa de las relaciones que se establecen en el nivel de los signos o de la expresión. Podemos considerar que la expresión es como una arquitectura de varios niveles, lo que origina una serie de categorías de distinto orden. En música no podemos hablar de jerarquización sintáctica ya que todos los elementos están en interacción y contribuyen con sus características particulares al resultado final. Sin embargo, sí ayuda pensar en una "arquitectura de varios niveles". Podríamos destacar más características pero, a modo de introducción, nos centraremos en

cualidades comunes y definitorias del blues. Tomaremos como características sintácticas más determinantes: 1) la estructura armónica y lírica, 2) la llamada y respuesta, y 3) las *blue notes* (notas *blue*).

Los doce compases de I-IV-V



El blues se caracteriza por tener una estructura armónica básica que sirve de articulación. Aunque hay múltiples variaciones por contracción y expansión, la estructura armónica básica del blues es el blues de doce compases. Se trata de un esquema sencillo organizado en base a tres grados de la escala: I - IV - V. Tomando como ejemplo la escala de Do, el cuarto y el quinto grado de la escala serían Fa y Sol [Escala de Do: DO RE MI FA SOL LA SI (DO)]. El primer grado es la tónica (determina la tonalidad del blues ex. “blues en Do”) y se prolonga durante los cuatro primeros compases. En el quinto y el sexto compás se produce un cambio al IV (Fa en este caso), se vuelve al I para finalmente realizar un paso al V (Sol), después al IV (Fa), una vuelta al I (Do) y un cierre en el V (G).

Se trata de una estructura cíclica que puede alargarse sin límite y cuyo lenguaje se basa más en la simplicidad y la comunicación que en el virtuosismo o exhibición. A menudo, los acordes utilizados son de séptima [7] (es decir, están formados por cuatro notas; la nota fundamental, la tercera, la quinta y la

séptima menor) y contribuyen a dar tensión a la música. Además, el tratamiento rítmico contribuye a generar una sensación de movimiento.

Esta estructura puede comprenderse sin necesidad de conocimientos sobre armonía o musicología. De hecho, la intención de difundirla debe ser contribuir a su reconocimiento en las experiencias musicales. Por ello, la mejor manera de comprender la estructura del blues es escucharlo. Un buen ejemplo para el reconocimiento auditivo e interiorización del lenguaje I-IV-V es “Scratch My Back” de Slim Harpo, en el que una misma estructura se repite durante casi tres minutos. La particularidad de este ejemplo con respecto al modelo planteado es que en el último compás se mantiene el grado I, no se cierra con el grado V.

“Scratch My Back” empieza con el sonido de la armónica de Slim Harpo que introduce el tema de la canción. El guitarrista repite una y otra vez el mismo *riff* (motivo melódico) tocando sobre la estructura de I-IV-V. Una escucha atenta al sonido de la guitarra nos permite identificar e interiorizar la secuencia I-IV-V que define un blues. Una vez reconocida en una canción podemos identificarla con tratamientos distintos.

La estructura de blues de doce compases y la utilización de los cambios I-IV-V ha sido utilizada extensivamente en otros estilos como el jazz, el rock ‘n’ roll, el soul así como diversas corrientes del rock. Se trata de canciones con una estructura de blues (“un blues”) pero con tratamientos distintos de otros elementos sintácticos, en relación con los estilos con los que se combina. Así, una rueda de blues puede servir como base para una improvisación jazzística, tener un ritmo *rock ‘n’ rollero*, etc. Por ello, hay que ser conscientes de que la estructura es útil para hacer distinciones generales, pero que lo que mejor define los estilos de blues específicos son las variaciones de textura (calidades de la voz, acompañamiento instrumental, etc.) (Keil: 1991, 51), que son también elementos sintácticos.

Como ejemplos de otras canciones en las que poder reconocer la estructura de I-IV-V planteamos los siguientes: “I’m Ready” de Muddy Waters, “Lucille” de Little Richard, “Out of Sight” de James Brown, “The Lemon Song” de Led Zeppelin, “You Make Me Real” de The Doors y “Death Letter Blues”,

original de Son House y versión de White Stripes. En ellas podemos escuchar y reconocer el lenguaje y la estructura del blues viendo como se manifiesta con ritmos y texturas diversas.

Esta variedad de tratamientos de una estructura típica de blues tiene una conflictiva correlación de significados sociales. Para algunos, todo sería susceptible de ser descrito como blues. Otros en cambio defienden las diferencias y establecen un límite variable con respecto a lo que es blues o no. Así, por ejemplo, un tratamiento con excesiva ornamentación, uso de determinados efectos o virtuosismo técnico exhibicionista sería rechazado por un sector del público por contradecir, normalmente en términos de sentimiento de la experiencia, lo *propio* del blues. Como ejemplo, Murray señala que si bien tanto el soul como el rock toman libremente recursos expresivos de músicos de blues, la atmósfera que generan está cargada con sentimentalismo en lugar del “sentimiento terrenal” del blues (Murray, 1976: 51).

Llamada y respuesta

Común a la tradición de géneros de música negra, la llamada y respuesta es una de las características fundamentales del blues. Es el diálogo que se establece entre distintas voces en el desarrollo de la canción y, como tal, puede tomar distintas formas. Como ejemplo, la frase cantada por el *bluesman* (llamada) se responde por otro instrumento(s) (respuesta). Así, manifiesta la importancia del individuo y la comunidad, específicamente a través de la relación entre ambos.

Uno de los elementos musicales que característicos del blues como música de llamada y respuesta son los *riffs*, una frase (musical) breve que se repite, a menudo con variaciones sutiles a lo largo de la canción. Dos de los usos habituales del *riff* son 1) como marco y palabra del grupo sobre el que se construye la melodía principal y 2) como respuesta coral a una llamada del solista. Cuando son efectivos, los *riffs* siempre parecen espontáneos e

improvisados pero pueden ser parte de los arreglos o orquestaciones. Muchos pertenecen a un *stock* de frases del músico, son citas de otras melodías, o incluso clichés populares del momento (Murray, 1976: 96).

La llamada y respuesta ha llegado a entenderse como un puente que une música con otras formas de expresión cultural, proporcionando, junto a la improvisación, el montaje y la dramaturgia, las claves hermenéuticas la combinación completa de prácticas artísticas negras. Los intensos y, a menudo, amargos diálogos que hacen avanzar al movimiento artístico negro (*black arts movement*) suponen un pequeño recordatorio. Hay un momento democrático y comunitario consagrado en la práctica de llamada y respuesta que simboliza y anticipa (pero no garantiza) relaciones sociales nuevas y no-dominantes (Gilroy, 1999: pp. 78-79).

El inicio de “So What”, la célebre composición de Miles Davis incluida en *Kind of Blue* (Columbia, 1959) es un ejemplo claro para comprender la llamada y respuesta. Tras el preludio, la canción empieza con el diálogo entre el contrabajista Paul Chambers como voz solista (voz de llamada) y la respuesta del pianista Bill Evans y el batería Jimmy Cobb, que dicen “so what”. Se añade el sonido de los vientos a la respuesta mientras se construye el clima comunitario. Transcurrido un minuto la trompeta de Miles entra como la voz solista. Es el momento de expresión de la voz individual, que es arropada por el resto de los músicos. El grupo juega un papel fundamental en la creación de un clima propicio para la expresión del individuo y para el resultado expresivo y comunicativo en su conjunto. Al mismo tiempo, cada uno de los miembros del grupo tendrá su oportunidad, su turno, para expresarse como voz solista.

Escala de blues

Otro de los elementos centrales de la sintaxis del blues es la utilización de la escala de blues, que se caracteriza por la incorporación de notas *blue*. Esta escala fue creada por los negros descendientes de la esclavitud en el sur de EE.UU. Cuando llegaron a tener acceso a instrumentos, los afroamericanos

incorporaron a la guitarra, y por ende a los demás instrumentos, su propia escala que contrastaba con las tradicionales escalas mayores y menores clásicas.

La escala de blues elimina la diferencia entre mayor (simplificando, de sonoridad más alegre) y menor (sonoridad más triste) e incorpora la *blue note* (nota azul) como uno de sus principales elementos expresivos. Una organización, con pequeñas alteraciones, que reflejaba su propia comprensión de la vida, marcada, más que por la dualidad de alegría y tristeza, por la continuidad de alegría y tristeza como aspectos entrelazados y constitutivos del mismo flujo.

La utilización de la *blue note* puede entenderse también desde el punto de vista de la diáspora africana. Estas notas y sus inclinaciones, en la música vocal africana, desde Senegambia hasta el Congo, y tiene una especial significación entre la población de Ghana que habla Akan, quienes sufrieron la depredación de la esclavitud inglesa y americana (Palmer, 1982: 34). Asimismo, la utilización de notas *blue* se ha extendido por otros géneros de la música popular, además de convertirse en sellos de identidad de algunos cantantes y músicos. Como ejemplo, podemos escuchar la modulación de la voz de Janis Joplin, gran aficionada al blues, en “Me and Bobby McGee”. Joplin modula la voz apoyándose en *blue notes* sobre todo en el estribillo:

Freedom's just another word for nothing left to lose,
Nothing don't mean nothing honey if it ain't free.
And feeling good was easy, Lord, when he sang the blues,
You know feeling good was good enough for me,
Good enough for me and my Bobby McGee

Bloque 2

Orígenes del blues en España

Entrada del blues en España

La entrada del blues en España se produce con cierto retraso con respecto al resto de países europeos. La complejidad de las causas exige un análisis histórico riguroso que examine las condiciones del momento así como nuestra trayectoria cultural, específicamente musical, desde la dictadura franquista. A modo de introducción, podemos destacar como, durante los años 60, la música pop y rock anglosajona comenzó a infiltrándose poco a poco en el imaginario popular gracias a un mayor aperturismo hacia el extranjero. Además, también era habitual que la música de los grupos más populares del momento, lista encabezada por los Beatles, fuera transformada por grupos españoles que traducían las canciones dando lugar a títulos como “Submarino amarillo” o “La casa del sol naciente”.

Esa fue la principal fuente desde donde músicos y aficionados de distintos países pudieron empezar a rastrear la historia del blues, así como el punto de partida común de los músicos de blues que vivieron aquella época. “La primera vez que escuché blues fue un *extended play* (EP) de cuatro canciones que todavía guardo como una reliquia”, señala Tonky de la Peña. “Era el 45 rpm de “Satisfaction”, y en la cara B, entre otros temas estaba “Little Red Rooster”, un clásico blues de Chicago en el que Brian Jones toca la guitarra slide. Fue la primera vez que escuché una guitarra *slide* y me llamó tremendamente la atención”.

Por su parte, Fede Aguado explica que “como casi todo el mundo en este país, descubri[ó] el blues a través del rock. Hay muy poca gente, creo que Ñaco [Goñi] y alguno más, que haya descubierto el blues a través del blues. No sé si por la falta de información o por las circunstancias del momento, empezamos escuchando a los Rolling, Led Zepelin, John Mayall, y a Johnny

Winter, por su faceta más roquera”. Ñaco Goñi explica que lo descubrió a través de John Mayall, “como miles de europeos”. “En la contraportada del *Turning Point* (Polydor, 1969) ponía la palabra blues. Yo tendría 12 ó 13 años. 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”.

Nuestra adscripción tardía al blues se debe en buena parte al aislamiento y autarquía nacional durante las décadas en que se desarrollaba y triunfaban los grandes movimientos musicales transformadores en el extranjero. Por ello, incluso en la *La Gran Enciclopedia del Blues*, donde se dedica un apartado a la historia del blues en España, se señala que “en España no ha habido una tradición de blues tan relevante como en otros países europeos como Alemania, Austria, Bélgica, Dinamarca, Finlandia, Francia, Holanda, Inglaterra o Suecia”.

En efecto, más allá de la larga enumeración (alfabética) previa, existe un fuerte contraste entre la presencia del blues en países como el Reino Unido, Holanda y Francia –como países pioneros del blues en Europa- y España. Mientras los británicos llevaban varias décadas construyendo su cultura y escena musical *jazzística*, y posteriormente *bluesera*, España inicialmente bebió directamente de la reformulación que hicieron los grupos británicos del blues. Así, la popularidad internacional de grupos como los Beatles, Rolling Stones o Animals contribuyó a situar el blues al alcance de músicos y aficionados en España. Por una parte, los británicos se fascinaron por el blues a partir de sus formas afroamericanas y desarrollaron su propia versión. Por otra, en España la popularidad de los grupos británicos nos llevó a poder descubrir y conocer la tradición del blues.

“Recuerdo que Led Zeppelin hacía versiones de Willie Dixon y yo siempre me preguntaba: ¿Quién es Dixon? ¡No es ninguno de los del grupo!”, explica Tonky. “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”. Esta cadena fue fundamental en los orígenes del blues en España pero dio paso a una concienzuda exploración de las formas de blues consideradas más

originales, o auténticas. Es decir, el blues que venía del otro lado del atlántico, y que era tocado por los negros en EE.UU. “En una de esas ocasiones en las que compré discos a la aventura”, recuerda Tonky, “descubrí a Albert King en una tienda por el centro de Madrid. Fue la primera vez que un guitarrista negro me atravesó completamente”.

La popularidad e influencia del sonido británico de los años sesenta es extensible al desarrollo de grupos alrededor de todo el mundo. Jorge “Flaco” Barral, natural de Montevideo y veterano de la escena de blues en Madrid, recuerda que en sus inicios empezó tocando versiones de los Beatles y los Rolling Stones. “Soy autodidacta y aprendí a tocar con el pop británico”, señala. “Conocía el blues pero empecé a tocarlo con Opus Alfa”, explica, “un grupo que hacía versiones de grupos *blueseros*, principalmente ingleses, como John Mayall”.

Flaco, que formó parte del grupo pionero de blues en castellano *Días de Blues* a principios de los años setenta, llegó a Barcelona en barco poco antes del golpe de estado en Uruguay. Tras residir y trabajar como músico en Barcelona y Menorca, se asentó definitivamente en Madrid entre el año 76 y 77. “Cuando llegué aquí no había nadie, era muy poca la gente que decía que le interesaba el blues”, señala. “Hasta el ochenta y pocos no hay nada de blues. Era el renacer de la democracia y entonces primaban otras cosas y alegrías”, señala. Flaco, que también ejercería de productor de grupos como Sinistro Total, Las Vulpes o Derribos Arias, recuerda sus primeras experiencias frustradas con el intento del blues en España. “Conocí a una gente en Barcelona que tocaba el día de fin de año en un centro militar, en plan baile. Sabían que yo venía del blues así que me dijeron: ¿por qué no te vienes y nos tocamos un *bluesesito*?” “Pillo el bajo, nos ponemos a tocar el blues... ¡y se pusieron como una fiera! Les dijeron que o paraban o no les pagaban”, explica. “¡Esa fue mi primera experiencia con el blues en España!”

Esta cadena según la cual descubrimos el blues a través del rock o el blues británico se *corregiría* con el tiempo mediante un relevo generacional, así como por la globalización comunicativa y cultural. Los músicos pasaron a realizar recorridos distintos mediante una mayor apertura a la multiplicidad de

caminos posibles para encontrarse con y explorar el blues. Siguiendo con *La Gran Enciclopedia del Blues*, se señala, no obstante, que “en la actualidad España también cuenta con un respetable, creciente y consolidado número de músicos, aficionados y difusores que de un modo u otro mantienen viva la llama y han conseguido que el blues eche raíces y se expanda en los círculos musicales”.

Hay que ser cuidadosos con el uso de expresiones como “mantener viva la llama” ya que puede entenderse como adherencia a un enfoque pseudo-paternalista y en pasado que ha caracterizado a una parte del tratamiento del blues desde poco después de su nacimiento. Esta mirada y narrativa ha estado especialmente presente en Europa donde proliferaron las presentaciones de músicos como “los últimos representantes” del blues *auténtico* y primigenio, así como la percepción de que el blues era un género que se moría y había que rescatar. Inicialmente se advertían incluso preferencias por el sonido acústico y el bluesmen individual.

Así, Big Bill Broonzy, uno de los primeros y más destacados bluesmen en cruzar el atlántico, tuvo que *volver* a su sonido acústico durante las actuaciones en Inglaterra cuando ya había empezado su transformación eléctrica en Chicago. Broonzy visitó varios países europeos a principios de los cincuenta, entre ellos Inglaterra, Francia, Holanda y España. A menudo, fue presentado como “el último de los country bluesmen”, y “alteró el panorama de la música popular británica tan firmemente como los Beatles una década después. Más que ningún otro artista [norte]americano, ejerció de embajador del blues en el escenario, como *songster*, profesor, y piedra angular de lo que se consideraba una tradición en decadencia” (Wynn, 2007: 155).

Cuando Muddy Waters viajó por primera vez dijo: “se pensaban que yo era Big Bill Broonzy”, precisamente por su estilo y sonido acústico. Para la siguiente visita, Muddy trajo preparados temas del estilo que pensaba agradaría a los ingleses pero para entonces su dura y eléctrico blues de Chicago ya era bienvenido y demandado.

Un tratamiento únicamente en pasado de la tradición blues impide comprender la importancia fundamental y las consecuencias del cambio de

temporalidad y territorialidad. Por una parte, la aceptación de que el blues fuera un género que se moría es muy cuestionable ya que ese discurso ha continuado vigente hasta la actualidad. Es decir, esta *muerte* se estaría prolongando ya durante décadas. Este enfoque, por tanto, se relaciona con una estrategia comercial de mitificación, así como con la reproducción del mito de la autenticidad en el blues. Este se asentaba firmemente en la negritud y la territorialidad del blues en lugares como el Mississippi o Chicago.

Por otra, es importante considerar la transformación del blues en el Reino Unido como un nexo de conexión y diálogo, en términos territoriales entre EE.UU. y Europa. La influencia y el desarrollo del blues británico, así como su acogida a músicos afroamericanos, no solo es un una *continuación* del blues afroamericano, sino también *uno de los orígenes* de la tradición de blues en Europa. Así, constituye una de las aperturas a nuevas tradiciones del blues en un nuevo escenario, el europeo, que se caracterizará por temporalidades variadas y el diálogo con el conjunto de la tradición del blues.

Por tanto, en Europa no hablaríamos tanto o solo de “mantener la llama” del blues en general como de “haber encendido nuevas llamas”, que dan paso a la formación de escenas locales. La reproducción del blues va generando nuevas tradiciones que deben pensarse como un nuevo proceso que se añade a la tradición del género, que, como señalábamos al principio, puede concebirse como un *continuum* de variaciones en torno a un todo cambiante o *changing same*.

El recorrido espacio-temporal planteado pone este énfasis en la importancia de la música inglesa porque considera que fue la principal fuente del desarrollo *inicial* de una cultura del blues en España. Por supuesto, no hubo una fuente o causa única y, por ello, conviene ser consciente de que esta es una generalidad ampliamente aceptada que no debe olvidar otras posibilidades. Se trata de una simplificación que nos ayuda a comprender las dinámicas generales que llevaron el blues al espacio público de lo masivo, y que permitieron que distintas poblaciones empezaran la construcción de su blues en todas las partes del mundo. En este sentido, la historia del blues

puede comprenderse desde la perspectiva de la globalización cultural, aunque tal corriente teórica todavía tardaría unas décadas en desarrollarse.

Cultura y escena musical

El nacimiento de la cultura blues en Madrid (igual que había ocurrido en el caso británico) puede explicarse como un movimiento de imitación y aprendizaje fruto del intercambio cultural y la gradual apertura pública hacia las músicas populares de origen anglosajón y afroamericano. Durante este contexto, el blues es una forma cultural generalmente poco conocida en España cuya presencia intermitente, no obstante, genera un grupo social que se adentra en la historia y tradición del blues.

Este acercamiento surge como una forma de curiosidad y fascinación por conocer el blues (escucharlo, interpretarlo, recrearlo, leerlo) que termina configurando una identidad colectiva común, que se manifiesta en el intercambio musical, el aumento de las publicaciones, la producción discográfica y la voluntad de instaurar una escena. Es en este contexto temporal donde se inicia el periodo de constitución de la cultura del blues en Madrid, que podemos considerar también el inicio del proceso de construcción de una tradición propia.

Si bien la formación de escenas de blues locales en distintas partes de España no empieza a constituirse hasta los años ochenta, durante las décadas de los sesenta y setenta se produce la emergencia de una cultura del blues, que precisamente contribuirá a generar las escenas locales. De manera cumulativa se forja una cultura del blues en España que propiciará la formación de nuevas tradiciones del blues en ciudades como Madrid, Barcelona o Sevilla.

Han sido muchas las definiciones formuladas de “cultura” en las ciencias sociales. Aquí nos alineamos con aquellos que han sostenido que “ninguna cultura es una entidad cerrada, internamente homogénea, dotada de fronteras rígidas e inamovibles”, sino que, por el contrario, “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).

Provisionalmente y por los objetivos de la investigación, conviene, más que realizar una definición unívoca o una genealogía del concepto, poner en relación los términos de “cultura musical” y “escena musical”. Analíticamente, la “cultura” musical del blues en Madrid incluye la “escena” musical pero no está limitada a ella. Es decir, no hay un solapamiento entre ambas sino que la cultura del blues es más *amplia* que la escena musical porque incluye no sólo a aquellos que participan en los bares de música en directo (escena) sino también a aquellos que escuchan discos de blues en casa, intercambian canciones a través de las redes sociales o conocen en mayor o menor grado la tradición del género.

Así, no todos aquellos actores que podríamos incluir dentro de la cultura del blues participan en la escena de blues local. Hay un número significativo de personas que conocen el blues y lo aprecian con distintos niveles de intensidad que no participa, o incluso, no conoce la escena de blues local. Por ello, con el fin de consolidar y fomentar la participación en a escena local es importante contribuir a su difusión y conocimiento para que más gente que conoce a tradición (global) participe en la escena (local).

Con “cultura musical” también queremos referirnos, provisionalmente y por contraste con escena, al nivel de conocimiento e interés que una determinada población tiene sobre la música general, aquí específicamente sobre el blues. La emergencia de la cultura de blues en España hace referencia a un mayor conocimiento y entendimiento del género, producido y ejercido a través de múltiples vías: grabaciones sonoras, comunicación interpersonal, presencia en el cine y en los medios, etc.

En este sentido, la emergencia cultural, como un proceso vivo de diálogo e intercambio, supone el primer paso hacia la constitución de una escena local de blues –caracterizada por la conjunción de públicos, músicos y lugares. Desde un punto de vista social y popular, las escenas musicales sólo se desarrollan cuando hay un número relativamente importante de gente interesada y potencialmente interesada. Asimismo, este conjunto de gente debe implicar necesariamente la movilización de miembros de los tres principales agentes de la escena musical; músicos, público y lugares de interacción.

Barry Shank ha definido la escena musical como una “comunidad significativa sobreproductiva, en la que se genera mucha más información semiótica de la que puede analizarse racionalmente”. Para Shank, las escenas son una condición necesaria para que la producción musical sea capaz de ir más allá de su constitución como una expresión cultural de significación local y desarrollo del género, para llegar hasta un cuestionamiento de las estructuras de identificación dominantes y ser una transformación potencial (Shank, 1994: 122). En *Dissonant Identities* el autor se adentra en la complejidad de las acciones por parte de los grupos de música y atribuye una gran importancia a las diversas formas de presentarse, especialmente en términos de transformación identitaria.

Así, el rasgo constitutivo de las escenas locales de performance musical es su evidente “despliegue de disrupción semiótica, su potencialmente peligrosa sobreproducción e intercambio de signos musicalizados de identidad y comunidad” (Shank, 1994: 122). Mediante este despliegue de más de lo que puede comprenderse, estimulando la recombinación radical de elementos humanos en nuevas estructuras de identificación, las escenas de rock ‘n’ roll –y de otros estilos, podría añadirse- producen transformaciones momentáneas de los significados culturales dominantes.

Como se ha sugerido anteriormente, en este trabajo proponemos una forma aparentemente sencilla y específica para explorar la escena musical. Se trata de centrar la atención, seguimiento y análisis los tres principales agentes implicados: músicos, lugares de interacción musical (bares, pubs, etc.) y

públicos. La coexistencia necesaria de músicos, lugares de interacción musical y aficionados con distintos niveles de implicación proporciona a la cultura del blues una red de comunicación e intercambio sociocultural cuya presencia física se localiza en el seno del espacio urbano.

En el análisis de la escena los lugares de interacción musical son fundamentales porque constituyen el marco del encuentro entre músico y público, y porque, al fijar unas condiciones específicas, producen efectos en la producción y recepción musical. Por otra parte, los lugares de interacción musical son esenciales para permitir que una determinada cultura cuente con una economía constante y reproductiva que posibilite su supervivencia en el contexto capitalista de las ciudades contemporáneas.

Podríamos utilizar este argumento como punto de partida para investigar ciudades importantes como Valencia. En escenarios como este destaca, entre otros aspectos, la presencia de jóvenes músicos que luchan por consolidar una escena local que todavía es precaria. Además, existe una conexión con la escena de blues en Madrid a través de la *jam session* que la Tonky Blues Band dirige en el Black Note de Valencia los lunes por la noche. Allí participan músicos de blues de diversas edades en un ejercicio de diálogo e intercambio.

Por último, para comprender esta aproximación a la escena musical conviene destacar la concepción de la cultura que plantea Thompson, que “enfatisa *tanto* el carácter simbólico de los fenómenos culturales *como* el hecho de que tales fenómenos se inserten siempre en contextos sociales estructurados” (Thompson, 2002: 203). Parte de la concepción simbólica pero añade que es fundamental considerar el carácter situado y contextual de la cultura, el hecho de que tales fenómenos se inserten siempre en contextos sociales.

Lo que llama concepción estructural tiene en cuenta tanto las formas simbólicas –“las acciones, los objetos y las expresiones significativos de diversos tipos” - en relación con “los contextos y procesos históricamente específicos y estructurados sociablemente en los cuales, y por medio de los cuales, se producen, transmiten y reciben tales formas simbólicas (Thompson,

2002: 203). Esta perspectiva está presente en el planteamiento y desarrollo del trabajo a través del planteamiento de tres agentes en interacción cuya presencia y participación *construye* la escena.

La influencia músicos extranjeros

Para considerar el forjamiento de una cultura de blues en España, y específicamente en Madrid, habría que recordar las visitas de músicos extranjeros, que suponen cúmulos de diálogo e intercambio. Para ello, recogemos sintéticamente un listado las visitas de músicos vinculados al blues. Big Bill Broonzy, uno de los músicos de blues más vinculados a Europa fue el también el primer *bluesmen* en visitar España. Tras músicos como Leadbelly y Josh White, Broonzy fue, de hecho, uno de los primeros *bluesmen* en viajar a Europa. Vino por primera vez en 1951 cuando actuó en el Hot Club de France en París y en el Kingsway Hall de Londres, donde fue presentado por Alan Lomax (Wynn, 2007: 34).

El año siguiente, Big Bill Broonzy visitó Holanda acompañado por el pianista Blind John Davis, y en 1953 actuó en Francia, España, Bélgica, Reino Unido y Holanda (Wynn, 2007: 223). Broonzy pasó un tiempo en Europa, sobre todo en Francia y Holanda, donde mantuvo una relación y tuvo un hijo. Además, en junio de 1955, la revista *Jazz Monthly* empezó a publicar fragmentos de su autobiografía (Wynn, 2007: 150).

Esa primera visita de Broonzy a Barcelona ha sido narrada por Ramón del Solo, de quien tomo la historia, que recogió la narración del encuentro en primera persona de Alfredo Papo, miembro fundador del Hot Club de Barcelona y crítico de jazz, con el *bluesman* de Arkansas. Broonzy llegó a Barcelona en tren desde el sur de Francia. Llevaba muy poco equipaje: El estuche de su guitarra y un pequeño maletín. Alfredo Papo fue el encargado de recogerle en la estación y de acompañarle hasta el teatro Capsa, reservado para la ocasión. Como recoge del Solo, Papo narró su historia en 1985 para la revista *Solo*

Blues cuando describió a Big Bill Broonzy como “un hombre afable con un gran sentido del humor”².

“El lunes 11 de mayo de 1953, a las diez y media de la noche, Big Bill dio un trago a la botellita de coñac que llevaba en el estuche de la guitarra y salió a escena. El repertorio fue bastante convencional, cantó ‘John Henry’, ‘Black, Brown and White’, ‘Down by the riverside’ y una buena selección de clásicos del blues aderezados con algún solo de guitarra. El público acogió muy bien la música, que se prolongó más de lo previsto. Terminado el concierto Big Bill, acompañado de Papo y de un reducido grupo de afortunados aficionados acudieron a casa de Paul Gotch, profesor del instituto británico y gran aficionado al jazz. Tras unas cuantas copas Big Bill tomó la guitarra y estuvo tocando durante una hora.”

(Ramón del Solo, Bluespain, 2002)

La mañana siguiente Papo quedó con Broonzy para llevarle de vuelta al tren: “cuando fui a recogerle estaba ya esperándome en un banco del Paseo de Gracia, frente al hotel, con su maletín y su guitarra. Le llevé al tren, nos abrazamos y nunca más volví a verle. Pero el recuerdo de Big Bill es imborrable como su voz y su guitarra”. Broonzy realizó más giras por Europa y después volvió a Chicago, donde murió en 1958.

La primera visita de un *bluesmen* a Madrid se produjo siete años más tarde, el 28 de Abril de 1961, cuando Jimmy Witherspoon acompañó a Buck Clayton y sus “All Stars”, en el Primer Festival Mundial de Jazz de Madrid, un primer festival de jazz “que no tendría continuidad hasta 1974 y cobraría fuerza e importancia a principios de los ochenta”³. El cartel lo completaron el saxofonista Don Byas y el trío de Tete Montoliú, el célebre pianista de jazz catalán.

² Citas extraídas del texto “1953. Big Bill Broonzy en Barcelona” escrito por Ramón del Solo para *Bluespain*, la desaparecida revista dedicada al blues que dirigía.

³ <http://www.sociedaddebluesdemadrid.com/blues-en-madrid/>

Fecha	Músicos	Lugar
11/05/1953	Big Bill Broonzy	Teatro Capsa (Barcelona)
28/04/1961	Buck Clayton All Stars & Jimmy Witherspoon	I Festival Internacional de Jazz de Madrid
25 al 28 del 7/1968 ⁴	Memphis Slim & Eddie Boyd	III Festival Internacional de Jazz de San Sebastián
7 al 10 del 11/1968	Muddy Waters Blues Band	III Festival Internacional de Jazz de Barcelona
30/10/1971	Ray Charles	Teatro Salamanca (Madrid)
3/1974	Canned Heat	Teatro Monumental (Madrid)
1974	Mick Abrahams Band	Sala M&M (Madrid)
10,11 / 5/1980	Sugar Ray & The Bluetones	San Juan Evangelista (Madrid)
6/12/1980	Eric Burdon Louisiana Red	Pabellón Deportivo del Real Madrid

En este listado-resumen podemos ver como las visitas de músicos dedicados al blues comienzan siendo muy esporádicas pero van aumentando su frecuencia. Este aumento de visitas se consolida a partir de la década de los ochenta y noventa cuando se organizan también festivales dedicados al blues. A nivel general, se aprecia que en los festivales de jazz tuvieron una importancia fundamental en las visitas de músicos de blues extranjeros, sobre todo Barcelona, Madrid y San Sebastián. Aparte de los teatros y de salas que acogieron conciertos, destaca el papel del *Club de música y jazz San Juan Evangelista*, un colegio mayor conocido como “el Johnny”, que ha organizado regularmente conciertos de jazz, y en menor medida de blues, desde los años setenta hasta la actualidad.

⁴ Las fechas de varios días se corresponden con la duración de cada festival, no de las actuaciones.

El San Juan Evangelista, cuya web ofrece un listado detallado de todos los conciertos organizados, fue abierto en noviembre de 1966 y contribuyó positivamente a la organización de actividades culturales organizadas desde la última etapa del franquismo. Su trabajo estuvo especialmente vinculado al jazz, terreno en el que destacan las visitas de músicos legendarios como Art Blakey, Dexter Gordon o Lou Donaldson, que ha vuelto a visitar España el 20 de mayo de 2012, cumplidos los 86 años. “Aquella fue mi segunda visita a España. La primera sería unos dos años antes en un sitio cerca de Barcelona”, recuerda Lou. No obstante, el blues como género autónomo no se abrió camino en “el Johnny” hasta el año ochenta con la visita del cantante y armonicista de Harlem Sugar Blue.

Por otra parte, hay que destacar también la aportación de músicos extranjeros que forman parte activa de la escena de blues en Madrid, donde destaca gente como Flaco Barral (Uruguay), Whisky David (Escocia), Steve Jordan (EE.UU.), Jack Smith (EE.UU.), David Gwynn (EE.UU.), Norman Hogue (EE.UU.), Fred PG (Francia), Stevie Zee (Inglaterra), Román Mateo (Argentina) y José Luis Pardo (Argentina) entre otros. Además, esta atención a la escena de blues en Madrid como una zona de confluencia podría también expandirse para señalar tanto la presencia de músicos de distintas partes de España, como Adrián Costa (Santiago), Marcos Coll (Santiago), Xulián Freire (Santiago) o los hermanos Pablo y Sergio Bárez (Soria).

Por último, desde esta perspectiva conviene destacar la necesidad de una mayor atención al intercambio y diálogo musical producido en puertos y bases militares. A lo largo de la historia del blues, estos lugares han constituido puntos de conexión importantes. Como casos señalados destacan el caso del Victory Grill, lugar emblemático de Austin abierto como celebración de la vuelta a casa de la población afroamericana, y el caso de la influencia de los músicos negros reclutados por el ejército que viajaron a países europeos, sobre todo a ciudades como Londres y París, especialmente durante el contexto de las guerras mundiales.

En este sentido, en el caso español se ha señalado el caso de la base de Rota (Cádiz) a través de la figura de Raimundo Amador, que ha fusionado

blues y flamenco y colaborado con artistas como legendarios como B.B. King. Raimundo participa habitualmente en la escena de blues de Sevilla, y cuenta que quedó fascinado cuando escuchó de niño a unos músicos de jazz en la base militar norteamericana donde trabajó su padre. “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” (Raphael-Hernandez, 2004: 149).

Esta vía debería seguir investigándose en el caso de las bases cercanas a Madrid como la de Torrejón de Ardoz. Sobre ella, Flaco Barral señala que cuando empezó a ir a la Coquette “estaba lleno de negros que venían a escuchar blues de la base de torrejón”.

Recorridos por el blues en Madrid

Tonky Blues Band en el Junco

Viernes, 2 de diciembre

Llego al Junco con tiempo de sobra. Entro al bar y pregunto por Tonky al camarero y al dueño, que hablan detrás de la barra. Dice que Tonky no suele ser puntual pero llega a las diez en punto, justo a la hora. Aparca la furgoneta blanca en la acera de enfrente del bar, y empieza a descargar el equipo. Le acompaña Sami, el jovencísimo armonicista de la Tonky Blues Band. “Digamos que soy como un nuevo fichaje”, explica Sami. Poco después entra el guitarrista italiano Enrico Crivellaro, uno de los numerosos músicos de blues europeos con los que trabaja Tonky, que viene a pasar la semana tocando con el grupo.

Mientras charlamos en una esquina del bar, Tonky va saludando a todo el mundo. Disfruta hablando de blues, explicando viejas historias y hablando de cómo mantenerse activo en la música. Señala que es medio valenciano por los años que lleva tocando blues allí, e incluso se refiere a Valencia como “la terreta”. También llega su hijo, que viene con la cámara de vídeo. Van llegando los demás músicos, los hermanos Pablo y Sergio Báñez, que se acercan a Tonky buscando tickets de bebida. Al final, Tonky saca uno más y me dice: “toma, pégate un buen pelotazo”.

El concierto es intenso y festivo. A mi lado, una chica con la camiseta cortada baila mientras bebe una copa. Uno de sus amigos permanece bastante tranquilo pero el otro baila efusivamente, viviendo y disfrutando el concierto con intensidad. Incluso reverencia a Enrico mientras toca su solo. Un viejo amigo de Tonky de la escuela hace lo mismo, y se quita el sombrero para ponerselo a Enrico. Los tres amigos felicitan al grupo después de la actuación y se quedan hablando con Pablo, cuya juventud y magnetismo parece haberles encantado.

Me encuentro con él fuera, donde hay un grupo de norteamericanos que tratan de practicar su castellano. Uno de ellos, de origen indio, explica que es cantante y poeta y Pablo le invita a ir a la jam sessions de los martes en el Soul Station. Dos son de San Francisco y uno de Colorado. Trabajan dando clases de inglés y les encanta Madrid, incluso señalan que no les gustó Barcelona. Llevan un año en Madrid y conocen el bar, aunque no al grupo. “Nos gusta el blues”, dice uno. “La música negra en general”, apuntilla.

Pioneros del blues

A mediados de los años ochenta el interés por el blues por parte de músicos, lugares de interacción musical y públicos confluye en la emergencia de varias escenas locales de blues, entre las que destaca, aparte de la madrileña, las escenas de Barcelona y Sevilla. Es, sin embargo, un grupo de Miranda del Ebro (Burgos) el primero en publicar un disco de blues en España. Se trata de la Dolphin Blues Band con *Papa Blues* (Serrano, 1985), disco en el que colabora el pianista texano Willie Littlefield.

En el caso de Madrid, la lista de músicos de blues pioneros está encabezada por Tonky de la Peña y Ñaco Goñi. Además, sobresale la figura de Malcolm Scarpa, compañero de batalla de Ñaco Goñi, cantante y guitarrista de blues, country y pop. Malcolm no toca con la regularidad que sus compañeros y seguidores desearían, pero recientemente ha dado conciertos junto al grupo King Bee, además de participar en la fiesta de presentación de la Sociedad de Blues de Madrid, donde actuó junto a Ñaco Goñi (armónica), Phineas Sánchez (bajo) y Armando Marcé (batería).

También hay que destacar la presencia de Marfi, cuya música con Mágicas Palas, rompió cualquier esquema de blues. El grupo, que mostró predilección por el espectáculo y la interacción con el público, incorporó el uso de palas de obra para llevar el ritmo en algunas de sus canciones como "Diamante Azul". Personaje único y carismático en el escenario, hoy Marfi no toca profesionalmente con un grupo fijo pero participa habitualmente en *jam sessions* con otros músicos donde interpreta algunos de sus temas clásicos sorprendiendo al público de cada día.

Con respecto a los orígenes del blues en Madrid, Flaco Barral señala la existencia de un colectivo de blues sin integrantes fijos a principios de los ochenta, "antes de la formación de Tonky Blues Band, cuando ni siquiera había abierto la Coquette", aclara. "Había tres bajistas, cinco o seis guitarristas, el violinista de la banda, teclistas... Teníamos unos 20-25 temas en común, ensayábamos un poco antes e íbamos a tocar", explica Flaco. "Eso fue lo que

aglutinó a un montón de gente que le gustaba el blues antes de que empezara la movida del blues”.

“En los sesenta había músicos de blues”, señala Tonky, “pero eran músicos de blues que militaban en bandas de rock. Los Salvajes hacían temas de blues, Salva Domínguez, que tenía bandas de rock, siempre tocaba un blues, incluso Máquina... Había muchas bandas que tocaban un poco de blues pero no una banda estrictamente de blues”. “Una cosa es que se hiciera algo de blues y otra que se tomara como género musical exclusivo para el estilo de una banda”, apunta Tonky en referencia a los inicios de la Tonky Blues Band. “Lo nuestro empezó a muy primeros ochentas”.

Tonky conecta la temporalidad del blues en España con la de otros países europeos. “En los setenta el blues había estado muy apagado porque después del *British* blues entramos en una época de hard rock”, señala. “El resurgimiento del blues en Europa fue en los ochenta y fue clave Stevie Ray Vaughan, un músico de Austin que volvió a poner el blues en su sitio. Todo el mundo coincide en eso, incluso BB King.”

En los inicios de la escena de blues en Madrid destaca la relación entre la Tonky Blues Band y la Coquette, bar pionero no solo en programar blues sino en definirse por ello. Abierto en torno a 1985, la Coquette contribuyó decisivamente a la existencia de una escena musical de blues que articuló el interés por el blues. Su presencia, junto a la de otros bares que programan música blues, da la oportunidad de tocar en directo a los músicos y ofrece un encuentro con el público. Funciona como un intercambio interactivo: los músicos encuentran al público y el público encuentra a los músicos. Así, la importancia fundamental del bar es que se constituye como punto de reunión y como lugar de la experiencia musical en directo.

La apertura de la Coquette coincide con el momento de emergencia de la escena de blues local, tanto en directo como en grabación. El primer disco de blues grabado en Madrid fue *Blues Corner*, el debut de la Tonky Blues Band, que fue editado en 1987 por Coquette Disc. En aquel momento la Tonky Blues Band, que ha tenido diversas formaciones, estaba formada por Tonky de la Peña (vocalista y guitarra), Naco Goñi (armónica), Jose Luis Martín (bajo) y Steve

Jordan (batería), un músico de Arkansas que aparecía como Billy Hilly, por estar trabajando a la vez con Los Secretos.

Blues Corner se grabó en los Estudios C.E.S. con Alberto de Palacios como ingeniero de grabación y Albert Inauen, propietario de la Coquette como productor. Incluye, por una parte, versiones de clásicos del blues: el instrumental “Rollin’ and tumblin’”, “Trouble in mind” y “Cryin’ for my baby”, las dos últimas con la colaboración de la cantante Pamela Cluckey. Por otra, composiciones propias en castellano (“Ponme otro whisky”, “Quiero una explicación” y “Andando por la noche”) e instrumentales intensos como “Blues Slider”, “La última cerveza”, “Blues Corner” y “Boogie de los locos”.

En el texto de la contraportada, escrito en castellano e inglés, se presenta al grupo como “uno de los más solicitados por los amantes del blues aquí” y se señala que “Johnny Copeland les invitó a una *jam session*”. El firmante transmite como idea principal la personalidad propia del grupo, que además relaciona con el espacio urbano de Madrid. Habla de “un estilo urbano ‘madrileño’”, cuyas letras nos hablan “del vivir de la juventud de este Madrid nocturno”, y destaca la rapidez, espontaneidad y naturalidad de la grabación. Es decir, incide, por una parte, en el carácter local del grupo y, por otro, señala su conexión con la tradición de blues como herramienta de legitimación.

“La Coquette fue embrionaria para el movimiento de blues en Madrid”, señala Tonky. “Tuvimos un espacio donde poder producir cada semana e invitar a músicos, hacer *jam sessions*, e incluso en algún caso tocar con grandes bluesmen americanos. Fue esencial tener ese espacio para proyectarnos.” “Fue una banda que dejó mucha huella en Madrid”, recuerda Ñaco sobre su formación con la Tonky Blues Band. “Tocábamos a diario, hacíamos dobletes, tripletes... nos reclamaban por todos lados, éramos una apisonadora”.

1985	<ul style="list-style-type: none"> - Dolphin Blues Band - Papa Blues (Serrano, 1985); primer disco de blues grabado en España - Apertura de La Coquette; primer bar dedicado al blues en Madrid. Calle de las hileras, 14.
1987	- Tonky Blues Band – Blues Corner (Coquette Discs, 1987); primer disco de blues grabado en Madrid
1991	Festival de Blues Villa de Madrid (San Juan Evangelista):
febrero	Dolphin Blues Band / Bluesfalos / Caledonia Blues Band / Harmonica Coixa Blues Band
1991	II Festival de Blues San Juan Evangelista:
noviembre	Eddie C. Campbell / Otis Grand & Dancekings / Javier Vargas Blues Band / Big Mama & The Blues Messengers
1995	Apertura del Beethoven Blues Bar (1995-2011), el “otro” bar de blues en Madrid. Calle de Carolina Coronado, 27
2012	Creación de la Escuela de Blues de Madrid
	Creación de la Sociedad del Blues de Madrid

Como vemos, el momento de emergencia de la escena local de blues está enmarcado en la historia de la década de los ochenta y la transición, una época que musicalmente, desde los medios *mainstream*, se asocia con la música pop del momento que dio cuerpo a la conocida “Movida Madrileña”. “Justamente nacimos en un momento en el que la tendencia mayoritaria no tenía nada que ver”, explica Tonky. “Éramos los *underground* de la movida. Siempre estábamos en los clubs tocando porque había una escena nocturna enorme.” Sobre el número de actuaciones y el ambiente de aquellos años Tonky afirma que “la realidad supera la ficción. Era tocar todas las noches,

algunas dos veces, y eso favorecía tremendamente el desarrollo de la banda y el interés por el blues en general.”

Antes de encontrarse con Tonky, Ñaco Goñi -que a los 14 años dejó los estudios a un lado para dedicarse a la música- empezó asociándose con el que probablemente sea su gran compañero de blues, Malcolm Scarpa. “Yo estaba chapurreando el blues y él lo tocaba, tendría veintitantos. Le pregunté si podía acompañarle en el metro y me dijo que sí... He tocado con él ininterrumpidamente cerca de treinta años, aunque hace un par de años que no trabajamos. Para mí es el músico y cantante de blues con más talento de toda España, sin duda alguna además”, señala Ñaco. “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”, recuerda. “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.”

El germen de la Tonky Blues Band clásica, que ha pasado a la historia como banda pionera en Madrid, creció entre el año 83 y 84 tras el encuentro entre Tonky y Ñaco en una *jam session* en el desaparecido Bubión. Según el relato de Ñaco, 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* de Whisky David. Se trataba de Tonky de la Peña”, explica Ñaco. “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”⁵.

Por su parte, Tonky, cuya ilusión era montar una banda tipo la Paul Butterfield Blues Band, comprendió al momento el valor de la aportación de Ñaco. “Hasta que encontré a Ñaco no había pensado en meter un armonicista

⁵ Extraído del texto “Malcolm y Tonky” (Ñaco Goñi, 2010)

<http://www.tabernablues.com/2010/09/13/malcolm-y-tonky-3%C2%AA-entrega-de-naco-goni/>

[en la banda] porque no les consideraba suficientemente competentes”, explica. “Yo estaba de guitarrista con Whisky David en esa época, y en una de esas actuaciones apareció Ñaco, que tendría quince 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”.

La Tonky Blues Band contribuyó a la instauración de un circuito de blues, tanto en bares como en festivales, y se instauró como un modelo a seguir. El cuarteto inicial dejó paso a un quinteto formado por Tonky, Ñaco, Francisco Simón a la guitarra, José Luis Martín al bajo y Pancho Company a la batería. No obstante, con el tiempo aumentó la tensión entre los miembros del grupo y empezaron a surgir los problemas. Simón y Pancho fueron los primeros en dejar el grupo, y Ñaco y ‘Josele’ les siguieron poco después. Así, el tándem Tonky-Ñaco se mantuvo unido aproximadamente durante unos seis años (hasta el 90-91) y dio paso a dos trayectorias de referencia para las nuevas generaciones de músicos de blues.

En septiembre de 2010, en su tercer texto como colaborador en la Taberna del Blues⁶, Ñaco abordó las figuras de Malcolm y Tonky, “dos de los músicos que estuvieron en mis comienzos y con los que a lo largo de los años he mantenido el contacto”, señaló. Habló de “dos personajes absolutamente diferentes a todos los niveles”, y de su profunda influencia, tanto a nivel personal como profesional, en su sonido y forma de tocar.

En lo referente a la Tonky Blues Band, Ñaco abordó sin tapujos la relación y disolución del grupo. “A lo largo de los años la convivencia, el desgaste, los malos detalles y el mal trato económico me hicieron dejar a Tonky”, escribió. “Siempre le he hecho responsable de la disolución de esta formación, una auténtica pena.” “Pienso que Tonky, así se lo he dicho varias veces, no supo dirigirnos y alguna clase de ego o avidez mandó todo al traste”. Al mismo tiempo, Ñaco reconocía su parte de responsabilidad e insistía en la gran aportación de Tonky a la tradición de blues madrileña. “[Por] su inteligencia, valor, destreza como músico, como negociador y maestro, Tonky

⁶ Una de las principales webs españolas dedicadas al blues: <http://www.tabernablues.com/>

es un personaje clave e importantísimo en el Blues Español (si es que tal término existe)⁷”

Hoy Tonky y Ñaco continúan dedicados al blues por separado con distintas formaciones. Actualmente la Tonky Blues Band está formada por los hermanos sorianos Sergio (bajo) y Pablo Bárez (batería), y el joven armnicista de Barcelona Sami. Por su parte, Ñaco toca habitualmente a dúo con Xulián Freire y con Stevie Zee, además de contar con su banda los Bluescavidas, con Javier Fernández (bajo) y Armando Marcé (batería).

Todavía recordada con nostalgia por parte del público, la etapa de la Tonky Blues Band clásica quedó atrás y desde entonces se ha alimentado en la cultura del blues madrileña una especie de confrontación entre Ñaco y Tonky en la que se distinguen partidarios de uno y de otro. Con motivo de la presentación de la Sociedad del Blues de Madrid, ambos volvieron a tocar juntos, con el batería Steve Jordan y Sergio Bárez al bajo.

⁷ Extraído del texto “Malcolm y Tonky” (Ñaco Goñi, 2010)
<http://www.tabernablues.com/2010/09/13/malcolm-y-tonky-3%C2%AA-entrega-de-naco-goni/>

Recorridos por el blues en Madrid

Gran Marfi

Lunes, 19 de diciembre

A las diez menos diez Marfi me llama por teléfono. Quedo con el día siguiente, enfrente de la filmoteca Cine Doré. Cuando llego ya está allí, apurando los últimos tragos de su lata de Mahou. Vamos a la librería de la esquina y pedimos una cerveza mientras se enciende el ordenador. Marfi saca su disco duro y lo monta, conectando los cables de la corriente y del USB a la placa. En ese disco está una buena parte de las grabaciones sonoras y audiovisuales de Marfi con su grupo Mágicas Palas, cuando se hizo conocido como “Gran Marfi”.

Marfi se ríe observándose en la pantalla, reconociéndose en imágenes de hace unos quince años, recordando sus trucos sobre el escenario y narrando su “performance”. “¿Pero esto es blues?”, se pregunta Marfi. “Esto es ‘chou’, que no es lo mismo que soul”, bromea. Cuenta que en sus actuaciones siempre eran cinco: los tres músicos, el público y una chica del público invitada para hacer distintos números durante las canciones. El propio Marfi concibe su actuación como un espectáculo y teatro musical. Sus letras, únicas en la escena, relatan episodios de su vida como las de un verdadero narrador *outsider*.

Poco a poco, la librería empieza a llenarse de gente que acude a ver la presentación de un libro. Resulta ser del último de Lucía Etxebarria. “Toda está gente ha venido a verme a mí”, bromea Marfi. Mientras la información se pasa a mi ordenador, salimos a tomar el aire y me invita a una cerveza de una tienda regentada por chinos. Me cuenta que estudió un año en el instituto de Benimaclet (Valencia) y que tuvo un bar en el barrio del Carmen. Me explica que canta sobre su vida y se compara con Tonky, Ñaco y Xulián.

Bloque 3

Construcción de la escena musical: conflicto, dependencia e identidad

Conflicto y dependencia en la escena musical

La formación y reproducción de una escena musical es un proceso complejo y activo que necesita la implicación y participación de músicos, lugares de interacción y públicos. Se trata de un proceso constituyente que se construye en la práctica mediante una serie de relaciones dinámicas y dialógicas. Para poder comprenderlas, es preciso considerar las condiciones materiales de la escena local, así como la experiencia musical en distintos lugares y la interacción entre los agentes.

En general se advierte que el clima general de las ciudades así como la consideración hacia la música en directo por parte de ayuntamientos tiene una incidencia importante en el desarrollo de las escenas locales. Esto tiene su correlato más evidente en la consideración de las facilidades y problemas a los que tiene que hacer frente un bar o espacio para programar música en directo, para ser un lugar de interacción musical. En este sentido, la consideración y apoyo institucional a la cultura musical, así como la relación con los ayuntamientos, el grado de permisividad y la destinación de fondos para actividades musicales contribuyen a constituir un marco en el que los agentes de la escena se desenvuelven.

Si la ciudad no hace hueco a los negocios auxiliares contribuye a crear una nueva barrera. Como señala Turley, si no quieren permitir negocios vinculados a la música porque creen que podría conducir a una cultura del

ruido, alcohol, sexo y violencia pueden rechazar la concesión de permisos. En general, negando o dificultando el mantenimiento de lugares de interacción musical, la ciudad tiene la capacidad de dismantelar la escena musical con mayor facilidad que otro tipo de producción cultural (Turley, 2005: 68).

Los tres principales agentes que conforman la escena musical mantienen una relación de dependencia mutua y conflicto. Por una parte, los músicos dependen de los bares para tocar frente a su público y obtener ingresos económicos por su trabajo. Idealmente, una escena musical debe proporcionar una estructura base, dinámica pero sólida, tanto a músicos como públicos, sobre la base de una “economía de la música en directo”. En este sentido, los bares locales suponen el principal sostén económico de los músicos locales, valga la redundancia. Son acontecimientos económicos complejos que pueden significar varias noches de actuación; desde el concierto único, hasta dos, tres, cuatro, cinco o seis veces por semana.

Por una parte, los bares –como principal lugar de interacción musical– necesitan obtener ingresos y beneficios como parte de la actividad comercial que realizan para mantener el negocio. Por otra, los músicos que articulan la escena de blues local aspiran en mayor o menor medida, aunque no siempre lo consiguen, a poder vivir de su trabajo musical. Entre ellos, el público cumple también el rol de aportar ingresos económicos, tanto a los músicos como a los bares, a través de las entradas, bebidas y compra de CDs.

Por su parte, los bares también se benefician de tener música en directo como símbolo de distinción. Como bien señala Bennett, los conciertos en bares locales suelen conllevar una realidad performativa en la que se invierte como entretenimiento, en compañía de bebidas y charlas. Los propietarios y encargados de los bares consideran al grupo como una inversión económica que atrae público al lugar; pagan a los músicos –cuando lo hacen, habría que añadir– por la gente a la que atraen (Longhurst, 1995: 91).

En este sentido, los bares necesitan a los músicos no solo para atraer al público sino también como un símbolo de distinción que haga de su espacio un lugar significativo, idealmente único, frente a la oferta general. Así, los bares que programan música en directo, se definen precisamente por la música y los

músicos. A menudo, y con especial importancia en el mundo del blues, los bares son definidos por la música que suena en ellos. De hecho, la música contribuye físicamente a construir el lugar, a crear una atmósfera determinada.

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. Como tales, los lugares son contestados y están en proceso continuamente, son abiertos y porosos a una variedad de flujos que entran y salen (Hudson, 2006: 627). Además, desde el punto de vista del actor “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).

Como señala Abril, en los conciertos “se produce una fiesta o un ritual social, o ambas cosas, en que la participación colectiva es fundamental y adquiere expresiones muy complejas: simultáneamente hay espacios comunicativos de grupo, de trans-grupo, de multitud, y además un espacio comunicativo deslocalizado que atraviesa los otros, como es el espacio de los teléfonos móviles, que enlaza lo íntimo y lo público, lo próximo y lo lejano, que dispersa la relación social y a la vez propone nuevas experiencias de ‘lo compartido’ (Abril, 2004).

Por último, el público es necesario tanto para los músicos como para los lugares de interacción musical, así como para la relación entre ambos. El encuentro del bar y de la experiencia de la música en directo es un momento de experiencia colectiva en el que personas con rasgos comunes y diferenciales se reúnen en un mismo espacio. Por nuestra naturaleza social, el público necesita salir y relacionarse con otra gente, tomar algo y escuchar música en directo. Por tanto, al mismo tiempo, como tercer agente de la escena musical, también el público necesita música y bares. En este sentido, Turino destaca el aspecto social común a todos los géneros musicales. “La gente acude a conciertos y bares porque les gusta estar con gente con la que tienen cosas en común, para ver y ser vistos, para socializar y conocer a gente nueva” (Turino, 2008: 61).

La gente necesita música, es algo que se asocia con el ocio y el tiempo libre, pero también con nuestra propia definición como individuos. Los estilos musicales que elegimos sirven tanto para diferenciarnos de otros como para establecer identidades comunes. La naturaleza social de los seres humanos nos impulsa a reunirnos, comunicarnos, escuchar y hacer música. Así, la música acompaña nuestras vidas en distintos ámbitos y experiencias.

Al mismo tiempo, pueden surgir ciertas situaciones conflictivas entre los músicos y el público durante el transcurso de las actuaciones. “En el Populart muchas veces una parte del desafío de cada noche es callar a una parte del público”, explica Stevie Zee. “La gente que viene a ver un concierto, se sienta y paga precios muy altos. Pero al fondo hay gente a su bola”, señala. Stevie, que está particularmente preocupado por la situación, explica que la gente irrespetuosa interrumpe “a los que realmente quieren escuchar la música”. “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”. Por último, Stevie señala esta situación es peor aquí en España que en otros países.

Por otra parte, es importante señalar la creciente y constante preocupación por el ruido, las posibles quejas de los vecinos y consecuencias negativas -desde las multas hasta la retirada de permisos- que hay en la escena de blues en Madrid. En este sentido, es habitual ver como los trabajadores del local controlan el volumen de los músicos. El conflicto es especialmente palpable en la Coquette, donde la preocupación puede llegar a incidir en la música. Parece evidente que si los músicos se encuentran en un entorno *cómodo* podrán tocar con mayor concentración e inspiración. Además, la simple constitución de un espacio donde hay que tocar con un volumen relativamente bajo implica tocar un tipo de música que se ajuste bien.

“Los vecinos se quejan y entonces si no bajas el volumen al final te terminan cerrando el bar” resume Flaco Barral. “Hay muchos bares que se escudan en eso para que toques bajito y no tener absolutamente ningún problema, aunque en principio no tengan ningún problema. Una vez que creas el problema te van a venir cincuenta veces a decirte que esta alto, aunque no

esté alto. (...) Hay que acostumbrarse a tocar bajito lo que pasa que, claro, si tienes un grupo tirando a *blues power* ya la hemos 'cagao'. No suena, no tiene sangre y terminas haciéndolo *light*... Creo que vamos a seguir teniendo ese problema mientras no cambien los horarios de actuación”.

En definitiva, podemos concluir que la construcción de las ciudades es un proceso activo y conflictivo y que la cultura musical urbana necesita que los grupos sociales, músicos, lugares de interacción, servicios y negocios de la ciudad *funcionen*. La formación de una escena vinculada a la actividad artística o cultural constituye, de hecho, una parte única de la cultura urbana de la ciudad. Grupos de músicos crean la música para grupos de gente a quienes llamamos público, y estos grupos, tanto músicos como público son amoldados y situados espacialmente por factores urbanos (Turley, 2005: 65).

Recorridos por el blues en Madrid

Fede Aguado en la Coquette

Martes, 6 de diciembre

Llego a la Coquette con Borja Ferrer sobre las diez. Bajamos las escaleras mientras sentimos el calor del pequeño y particular sótano. Fede Aguado está con su mujer en la mesa más cercana al *escenario*. Buscamos sitios en la parte de detrás, pero pronto hay gente que se marcha y nos cambiamos a una mesa. Vuelve a pasar, así que recorremos varias mesas hasta sentarnos al lado de Fede y su mujer. Me cuenta que Osi y él han estado tocando en Barcelona esta semana. “¿Con Txus Blues y Jose Bluesfingers?”, pregunto. “¡Este tío lo sabe todo!”, bromea Fede. Borja le pregunta por el hombre de la portada de su disco *El Corredor* (Autoproducido, 2010), un corredor de maratón cuya imagen vino muy bien a la idea del disco como ilustra la parte interior del libreto del CD:

Atravieso nuevamente el umbral de una casa que no es mi hogar. El silencio me da la bienvenida. Somos viejos conocidos. Él, mi cuerpo y mi conciencia, en la que todavía resuenan algunos amargos acordes con sabor a derrota, con sabor a desamor, con el mismo sonido de los pasos de un corredor de fondo en una carrera hacia ninguna parte.

Venimos solos al mundo y de la misma forma, salimos de él; pero a veces, durante esa carrera, tenemos al lado seres que corren en la misma dirección, que te alientan, que derraman la misma sangre, las mismas lágrimas, y corremos juntos.

Y corremos, y corremos, y corremos...

A MIS QUERIDOS COMPAÑEROS

Justo cuando les mencionamos entran, primero Flaco Barral y luego Eugenio Moirón, que reparte varios ejemplares de la edición monográfica dedicada a Robert Johnson. La ha editado Bad Music Blues (Barcelona) celebrando el centenario del nacimiento del mítico *bluesman*. El concierto empieza con “Ni en la maleta ni en el alma”. Todo el mundo come pipas, y el suelo va llenándose de cáscaras a medida que avanza la noche. El bajista, Rocaberti, bebe rondas de cerveza y chupitos que apoya en nuestra mesa. De vez en cuando, los camareros se acercan a decirle al grupo que están tocando demasiado alto.

Detrás de nosotros hay unas mujeres de mediana edad con las que compartimos pipas. Se ríen con alegría con las letras de Fede, especialmente con “Putón Verbenero”, con la que se agitan e incluso se ruborizan. Al lado del teclado, un chico de 18 años observa con una sonrisa los dedos de Cope Gutiérrez sobre las teclas. El público se muestra participativo y corea “En el autobús” y el estribillo de “La Taberna de Germán”, que Fede se encarga de ‘enseñar’ al público. José Manuel Torrego deja la batería y se calza una tabla de lavar para llevar la percusión. “Algunos le llaman chaparrasca, pero a nosotros no nos gusta.... En Cataluña le llaman ‘chaparrasquet’, en el País Vasco chaparraskoak... Aquí en Madrid lo llamamos chapero...”, cuenta Fede con ironía. Después Torrego pasea por el bar llevando el ritmo con la tabla de lavar y con las lamparitas que cuelgan del techo de la Coquette.

Uno de los momentos más dramáticos llega con “Cada vez que muere un bluesman”, un blues lento que tiene que luchar para abrirse hueco entre el ruido del público. A mitad canción llega Julio, uno de los camareros, que insiste en que bajen el volumen. Rocaberti se cabrea y cuando termina la canción Flaco se levanta y exclama: “Con lo del volumen nos van a matar a todos, ¡nos van a matar a todos!”

Después, mientras Flaco conversa amistosamente en la barra, un chico le pregunta a Fede por el nombre de una de las canciones que le ha encantado. “La calle del ayer”, contesta:

Me despierto en la mañana en la calle del ayer
Me despierto en la mañana en el barrio que me vio crecer
Tantos años madrugando, y aún no he visto amanecer

Tantos noches sin dormir en la barra del viejo café
Tantas noches sin dormir pensando en lo que voy a hacer
Si no salgo a la calle, ¿de qué vamos a comer?

Mi familia me decía: “¡Sal del barrio, aléjate!”
Y mi madre me decía llorando: “Ten cuidao, y refórmate”
Si te meten en presidio, ¿de qué vamos a comer?

Me despierto en la mañana en la calle del ayer
Me despierto en la mañana en el barrio que me vio crecer
Tantos años madrugando, y aún no he visto amanecer

Grupos sociales en la cultura del blues

El sociólogo Howard Becker definió mundo social (*social group*) como la totalidad de experiencias y relaciones en un enclave. Como urbanitas, vivimos en diferentes mundos sociales, entre los que encontramos el mundo social de la producción cultural y específicamente musical (Turley, 2005: 11). En el caso que aquí nos ocupa, este mundo social de la escena del blues se extiende por la ciudad conformando una escena en la que interactúan dinámicamente músicos, públicos y lugares.

El análisis de los grupos sociales que participan en la cultura de blues puede abordarse desde una clasificación tradicional de círculos concéntricos o de posiciones de centro y periferia. En este caso, en los círculos más pequeños –las posiciones del centro- incluyen a la gente de mayor implicación en la escena de blues local. Esto incluye a los músicos pero también a aquellos aficionados que toman parte activa a través de promoción de conciertos, grabación de vídeos, redacción de textos etc. Entre estas figuras también hay distintos niveles, que habría que precisar, pero en general se caracterizan por un fuerte compromiso y por la voluntad de difundir el blues e implicar a más gente.

De hecho, la gente del centro realiza actividades cotidianas encaminadas a atraer a los grupos que conforman los círculos concéntricos más anchos. Lo hacen a través de la promoción e invitación interpersonal a conciertos así como mediante la producción de contenidos y el intercambio musical constante. Aquí, por supuesto, podemos situar, entre tantos otros, a los nombrados Eugenio Moirón y Ramón del Solo.

Entre la gente que forma parte de la categoría de periferia incluimos a aquellas personas que no participan habitualmente en la escena local y, en el extremo, aquellos que ni siquiera la conocen o que están poco familiarizados con el blues en general. Entre los círculos más comprometidos y el extremo de la periferia encontramos a la mayor parte del público. Se trata de gente con una variedad de conocimiento sobre la tradición del blues y la escena local, que

participa en mayor o menor medida en la escena, acudiendo a conciertos, a determinados bares con relativa frecuencia etc. En conjunto, es importante señalar que se trata de posiciones flexibles y dinámicas en las que encontramos relaciones cotidianas entre miembros de todos los niveles, desde el centro hasta la periferia.

Al contrario de lo planteado por destacados autores como Bourdieu, que relacionó los gustos estéticos con las categorías de clase social, no hay vínculos intrínsecos entre la música y la articulación de identidades. Es decir, no hay relaciones unívocas entre las vidas del público, el significado de un texto musical y la identidad de un artista determinado (Negus, 1996: 133). “Las canciones y estilos no “reflejan”, “hablan de” o “expresan” simplemente las vidas del público o de los músicos” sino que crean procesos de identidad mediante los cuales las personas se conectan a través de la música (Negus, 1996: 133).

A falta de una investigación más exhaustiva, todo parece apuntar que el caso del blues en Madrid ilustra cómo las comunidades interpretativas vinculadas por el gusto están, de hecho, atravesadas por distintas categorías sociales. “Hay de todo, es alucinante. Es muy heterodoxo”, explica Ñaco Goñi al preguntarle por un perfil de gente en la cultura del blues en Madrid. “Tengo amigos aficionados al blues o que lo chapurrean desde los 60 hasta los 16 ó 17 años. Hay chavales de toda clase y condición. Es curioso, el blues es un poco como lo que hacen los Rolling Stones, juntan a muchas generaciones y clases sociales”.

Por su parte, Fede Aguado señala que “no hay un perfil. Lo único que nos une es que nos gusta el blues y tocamos. Es el único denominador común”. “Hay músicos que viven de la música específicamente, y hay otros que tienen su curro y luego tienen su bandilla”, señala en referencia a los músicos. Asimismo, Tonky señala como punto común el “amor tremendo al estilo” y la “dedicación pasional”. “El músico de blues es pasional”, explica. “No busca grandes titulares ni la fama, es el apasionado de un estilo” cuya seriedad como músico profesional le otorga credibilidad y asociación con otros, mientras va generando un intercambio en distintos circuitos.

Precisamente esta variedad nos indica que una vez en circulación, la música y otras formas culturales no pueden permanecer atadas a ningún grupo particular ni interpretarse simplemente como una expresión que habla de o refleja la vida de un grupo social exclusivo (Negus, 1996: 122). En este sentido, la música popular se caracteriza por su dinamismo y su carga de significados subjetivos, que trascienden indicadores sociales estándar como la clase, la edad o el nivel de educación (Negus, 1996: 141).

Por una parte, destacamos que “cada estilo o género musical forma parte de un kit de productos y de hábitos socioculturales sectorializados, de tal modo que la música se enclava en modos de vida y en entornos de la cotidianeidad particulares de ciertos grupos sociales, de edad, de renta, etc.” (Abril, 2003: 155-156 en Abril, 2004). Como señala Abril, estos conjuntos integrados de consumo cultural son el terreno en que se cultivan las llamadas “identidades débiles”, identidades estéticas, por afinidades, estilos y gustos. Sin embargo, queremos destacar la dificultad de pensar un perfil común, más allá del gusto estético, entre la gente que participa en la escena de blues local o que es aficionado al blues a nivel general. Para ello sería necesario una investigación específica y detallada dirigida a comprender la formación y características de los grupos sociales implicados.

Frith argumenta que “el placer musical no se deriva *de* la fantasía (...) sino que se experimenta directamente: la música nos da una experiencia real de lo que podría ser el ideal” (Frith, 2003: 210). Por su parte, Turino señala que las experiencias musicales ponen en primer plano la interacción crucial entre lo Posible y lo Real. Lo posible incluye todo aquello que podemos llegar a hacer, desear, pensar, conocer y experimentar, y lo real incluye todo aquello en lo que hemos pensado y experimentado (Turino, 2008: 16)

En esta línea, se ha destacado que en la complejidad de la experiencia musical y del análisis sobre música “siempre hubo un exceso, algo irrazonable, algo que *se escapaba*” (Frith, 2003: 197). En definitiva, también algo misterioso en nuestros gustos musicales que va más allá de lo discursivo.

Podemos sin embargo, avanzar una característica común de aquellos sujetos que, partiendo de una posición periférica con respecto al género, pasan

a ocupar un lugar más céntrico. En este recorrido, destaca el carácter investigador que lleva al aficionado a descubrir nuevos músicos de distintos subgéneros del blues. “El blues es muy diferente, muy variado y con muchos estilos... Eso es lo que uno va descubriendo y dándose cuenta con los años”, señala Ñaco Goñi. “Normalmente el que se engancha al blues casi siempre se queda”.

Para explorar la relación entre música e identidad podemos retomar el planteamiento de Frith en torno a la relación entre identidad y música. Su argumento principal de que la música construye materialmente nuestras experiencias se apoya en una concepción móvil de la identidad; es un proceso y no una cosa, un devenir y no un ser. Además, la mejor manera de entender nuestra experiencia de la música –de la composición musical y de la escucha musical- es verla como una experiencia de este *yo en construcción* (Frith, 2003: 184). En este sentido, Frith señala que cuando hablamos de identidad nos referimos a un tipo particular de experiencia o una manera de tratar un tipo particular de experiencia. La música parece ser una clave de la identidad porque ofrece, con tamaña intensidad, tanto una percepción del yo como de los otros, de lo subjetivo en lo colectivo.

Por tanto, la experiencia de la identidad describe un proceso social a través de los vínculos y relaciones entre individuos y grupos. Se trata, al mismo tiempo, de una forma de interacción y de un proceso estético. Por una parte, señala Frith, la identidad musical es siempre fantástica y “nos idealiza no sólo a nosotros mismos sino el mundo social que habitamos” (Frith, 2003: 210). Al mismo tiempo, la identidad musical es siempre real y se concreta en las actividades musicales. Es decir, que “hacer y escuchar música son cuestiones corporales e implican lo que podríamos llamar *movimientos sociales*” (Frith, 2003: 210).

Por una parte, la música define un espacio sin límites, un juego sin fronteras en el que el sonido atraviesa cercos, murallas y océanos, clases, razas y naciones (Frith, 2003: 213). Por otra, pese a la capacidad para transportarnos emocionalmente a diversos lugares, la música se produce y se construye como práctica colectiva en lugares concretos y particulares. Los

lugares no son simplemente localizaciones donde la música se produce sino que la propia espacialidad contribuye a formar el sonido. Por tanto, considerar el lugar de la música no es reducirla a su localización sino, como se ha argumentado, atender la complejidad y riqueza estética, cultural, económica, y política de las geografías del lenguaje musical (Leyshon, A., Matless, D., Revill, G, 1988: 4).

En los planteamientos sobre la identidad de Thomas Turino el modelo del yo, la identidad y la cultura es un proceso de interacción dialéctico entre los sujetos y su entorno social y físico realizado a través de prácticas observables (Turino, 2008: 94). El yo es la suma total de hábitos específicos de un sujeto en relación con su entorno social y físico. La identidad implica la selección parcial de hábitos y atributos utilizados para representarse a uno mismo para sí y ante los demás, y varía dependiendo de la situación. Por cultura, Turino se refiere a los hábitos de pensamiento y práctica compartidos (Turino, 2008: 95). Con el uso del concepto de hábitos quiere destacar que los procesos de socialización unen las dinámicas de las vidas de los individuos con la vida social. En este sentido, la adquisición de hábitos se realiza mediante el aprendizaje activo, así como por la imitación de aquellos comportamientos exitosos que observamos a nuestro alrededor.

La interacción entre músicos, público y bares a través de la experiencia musical conforma no solo un sentido de identidad sino también de comunidad, que se construye tanto en la interacción física como a través de los medios, que constituyen un nuevo espacio de socialización e intercambio musical. “Se habla mucho (...) de las transformaciones en los imaginarios colectivos, y aquí habría que recordar, precisamente, que las imágenes que forman parte de esos imaginarios no son sólo imágenes visuales o visualizables, sino también imágenes sonoras”, señala Gonzalo Abril. “Entre éstas, la música ha adquirido una importancia enorme en la conformación de las representaciones colectivas, las identidades, las formas sociales de producir y compartir significados” (Abril, 2004).

La música proporciona formas de comprensión y desarrollo para la identidad individual y colectiva al conectarnos con otra gente, proporcionarnos

memorias, recuerdos y asociaciones con nuestras vidas (Hudson, 2006: 630). En definitiva, se conforman imaginarios compartidos que contribuyen a la creación y reproducción de comunidades de sentimiento. En este sentido, en la cultura del blues se aprecia un fuerte sentido comunitario.

“Es emocionante encontrarte a alguien al que le gusta lo mismo que a ti, algo que no le importa demasiado a la mayoría de la gente”, explica el cantante y armonicista Greg Izor. “Descubrir que alguien, sea de tu barrio o de otra parte del mundo, tiene una pasión que le lleva a disfrutar de las mismas cosas con las que disfrutas tú significa que han tenido que ir a buscarlo. El blues no es muy accesible o alcanzable. Si a alguien le gusta y escucha a ciertos músicos es porque ha pasado horas buscándolo. Es fantástico cuando reconoces eso en alguien.”

“Conozco a muchísima gente del blues en toda España y creo que tengo buena relación con todos, o casi todos”, señala Ñaco Goñi. “La relación entre músicos de blues es buena. No encuentras la competitividad que hay en otros estilos como el jazz o el flamenco. [El armonicista] Antonio Serrano me lo decía: ‘me gusta tocar con vosotros porque sois como una hermandad’”. Otros músicos, como Tonky, también señalan esta relación comunitaria y fraternal. “Aunque muchas veces parece que hay mucho ego y rivalidad, somos una hermandad enorme en la que hay un tremendo respeto entre todos y un gran apoyo los unos con los otros”, señala. “No creo que haya estilos con tan buena relación como en el blues. Nosotros no conocemos la rivalidad de las estrellas del rock, todo el mundo va a producirse y ser mejor, y nada más”.

Fede Aguado también destaca la buena relación entre músicos y las habituales colaboraciones que se producen en el día a día. “De hecho, muchas veces cuando falta uno siempre tiro de la agenda y llamo a unos o a otros, y al revés. También nos pasamos contactos: ‘mira, vente a este sitio que estuve tocando ayer y está de puta madre’”.

Recorridos por el blues en Madrid

Edu Manazas en la Taberna Alabanda

Por su disposición, la Taberna Alabanda parece un típico bar madrileño para ir de tapas, pero al fondo hay una especie de trastienda rectangular que da cabida a la música en directo. La relación del local con el blues está íntimamente relacionada con la labor de producción de Eugenio Moirón, que ha organizado los ciclos de blues acústico de Onda Latina desde 2007. Hoy es el turno de Edu Manazas, uno de los músicos de blues más valorados entre músicos y aficionados de la escena local.

Cuando llego el concierto ha empezado y la puerta de la parte de atrás del bar está cerrada. La sala está oscura y recuerda a un teatro. Al fondo, en la primera fila, veo a Eugenio grabando la actuación. Hay un par de sillas libres a su lado y avanzo despacio entre gente que escucha la música con mucha atención. Me hago un hueco al lado de Eugenio que sigue cámara en mano. A mi izquierda un hombre va a pedir su segunda copa de vino. Lleva el ritmo golpeando ligeramente la mesa con los dedos. En la parte contraria, un hombre mayor y un chaval joven aplauden de manera entusiasta al final de cada canción.

Suenan canciones de músicos como Leabelly, Blind Fuller y Arthur 'Big Boy' Crudup. También una versión de "My Babe". Edu invita a tocar a Agustín González, que sube con la armónica para interpretar "Who's Loving You Tonight". Al acabar Edu ve que también ha venido Osi Martínez, otro destacado armonicista, a escucharle. Explica que no le había visto y casi le pide disculpas por no haberle llamado. Osi, que había entrado mientras sonaba Kansas City, le quita importancia y dice que había ido a escuchar.

Eugenio sube al escenario y pide otro aplauso para Edu, de quien destaca su técnica del *fingerpicking* y su interpretación de temas de ragtime. Explica que su repertorio

retoma el blues de la zona del Piedmont, Kansas y Georgia, y bromea sobre una canción más. Entonces el público entona el “¡otra, otra!” y Edu toca “Down by the Riverside” y un instrumental de Freddie King. Al final, con “la manzana inocente de Edu”, que dedica el concierto a los recientemente fallecidos David ‘Honeyboy’ Edwards y Willie ‘Big Eyes’ Smith, se sortea un disco de Clifton Chenier entre los asistentes.

Formas de interacción y el caso de las *jam sessions*

El musicólogo y antropólogo Thomas Turino distingue entre la música participatoria (*participatory music*) y la música presentacional (*presentational music*). Según su planteamiento, la música participatoria es la más democrática, menos competitiva formalmente y menos jerárquica. Como tal, la actuación participativa no encaja bien con los valores del capitalismo cosmopolitano, donde la competición y la jerarquía son prominentes, y la búsqueda de beneficio es la meta principal (Turino, 2008: 35).

La música presentacional en cambio implica un grupo social (músicos) que toca para otro (público) en el que hay una pronunciada separación entre el artista y el público a pesar de haber un encuentro cara a cara (Turino, 2008: 51). En este caso, la responsabilidad social de los músicos consiste en sostener el interés de una audiencia que no participa en la producción de sonido o baile. Así, durante los ensayos, los músicos trabajarán distintas formas de hacer su música interesante y variada para el público, del que esperarán que esté atento a los detalles. Turino señala que, de acuerdo con distintas tradiciones musicales, habrá muchos grupos que combinen actitudes presentacionales y participatorias pero sugiere que una de las dos orientaciones prevalecerá finalmente.

Las categorías de música participatoria y presentacional resultan útiles para comprender las distintas formas de relación entre músicos y público. Como tal, deben considerarse categorías relacionales y también puede cuestionarse el hecho de que siempre haya una orientación que prevalezca sobre la otra. Tomando la escena de blues de Madrid, podemos señalar que el marco para la producción de música en directo es, sobre todo, presentacional. Existe, por una parte, un grupo de músicos cualificados, y, por otra, un público que acude a ver una actuación. Este es el punto de partida pero la separación, en la mayoría de casos, entre ambos agentes no es tan clara.

En general podemos hablar de un marco presentacional que actúa como situación de partida y una orientación hacia la participación del público. Esto es

especialmente evidentes actuaciones de Fede Aguado, donde siempre hay momentos en los que se exige la participación del público para cantar ciertas canciones. Además, hay que señalar que la escena de blues en Madrid tiene un importante componente interpersonal. En los conciertos se ve como los músicos saludan y se relacionan con gente del público a la que conocen, personas que van a verlos tocar porque les conocen y les gusta.

Por último, conviene señalar, además de la habitual participación e interrelación de distintos músicos, que históricamente el blues también se caracteriza por cierta ambigüedad entre la participación y la presentación. Por una parte, la figura del *bluesman* implica la consideración de alguien dotado para tocar y narrar que le distingue de los demás. Por otra, el blues ha tenido un fuerte sentido comunitario y es muy frecuente que el público también cantara e incluso improvisara sobre la estructura cíclica del blues. El público participaba porque conocía las canciones y reconocía el estilo como parte de su cultura, en la que participaban activamente. Como ejemplo evidente, podemos pensar en el góspel y la interacción de voces propia de la iglesia afroamericana.

Con el tiempo, el carácter participativo en el blues parece haberse reducido a medida que ha aumentado la sensación de especialización y separación entre personas “musicales” o no “musicales”, una división que no aceptarían determinadas comunidades. No obstante, como caso de análisis y frontera entre las dos formas de interacción musical planteadas por Turino encontramos las *jam sessions*, muy habituales en la escena de blues de Madrid. El caso muestra que hay que tener en cuenta la variación de los músicos participantes así como las asociaciones que se producen entre músicos más y menos expertos.

En una definición simple, las *jams* son *conciertos* abiertos a la participación de músicos. Se produce así un marco de interacción en el que se producen asociaciones constantes en un ambiente distendido y generalmente abierto a gran variedad de músicos. “Las *jam sessions* son capitales para el descubrimiento de músicos, para que haya una escena dentro de un estilo concreto. En el caso del blues para mí han sido de una importancia vital”,

explica Tonky, que actualmente dirige dos *jam sessions* [lunes en el Black Note Valencia; martes en el Soul Station de Madrid]. “De hecho, he nutrido mis filas de descubrimientos hechos en *jams*. El último es Sami, que tiene 18 años y toca la armónica tremendamente bien para su edad. Yo las disfruto mucho, soy muy exigente, algunas veces fuerzo mucho a los músicos pero realmente creo que ellos lo disfrutaban también, conocen un poco mis reacciones y casi vienen buscando eso.

En la escena de blues de Madrid se puede asistir a *jam sessions* prácticamente cualquier día de la semana, excepto viernes y sábado, cuando los músicos suelen tener otros conciertos con sus grupos. Los domingos hay *jam sessions* tanto en la Taberna Alabanda como la Bodega del Águila. Organizada por la Sociedad del Blues de Madrid y dirigida por un grupo de músicos distintos cada semana, la *jam* de la Taberna Alabanda empieza sobre las 14.30. Al terminar, el público puede continuar el recorrido de *jam* acudiendo a ver a Ñaco Goñi y Xulián Freire en la Bodega del Águila. Ñaco y Xulián empiezan sobre las 18.30 y tocan tres pases en formato acústico. Tocan a dúo y se sientan entre el público, rompiendo la tradicional distancia entre público y músicos. También en el Junco se celebra una *jam session* de blues todos los domingos por la noche.

Por otra parte, destaca el Soul Station, donde organizan varias *jams* semanales; y El Intruso, donde la *jam*, dirigida por el grupo Juan Bourbon, Juan Beer & Juan Scotch, ha tenido lugar los miércoles por la noche (recientemente se ha cancelado por *problemas de ruido*). Recientemente, también en el bar The Angel se ha organizado la *jam session* “Evil Blues Jam”, con César Crespo, Carlos Arsuaga y Álvaro Chocano los jueves por la noche, pero también esta ha sido cancelada. En este sentido, podemos resaltar que las *jam sessions* son un recurso para músicos y bares que se prolonga durante un tiempo variable.

En el caso de la *jam* de la Bodega del Águila, los músicos actúan entre el público. Se sientan en una mesa como las que ocupa el resto del público pues no hay un escenario que actúe de frontera entre ellos. Además, existe la posibilidad de que alguien del público participe en la actividad musical. Por otra

parte, también el público puede participar en la música, aunque el nivel de participación es variable y no tan pronunciado como el de las comunidades andinas a las que se refiere Turino. Aún así, hay gente que canta, lleva el ritmo o baila, así como gente que mantiene sus conversaciones privadas.

La *jam* de Ñaco y Xulián en la Bodega del Águila se remonta a los “días del Elefante Güin” en la calle Reina, 1, donde los propietarios regentaban su anterior bar. Allí acudieron diversos músicos, aparte de Ñaco y Xulián, como Luis Goñi, batería de Bloodhound y hermano de Ñaco; Jorge García, hoy pianista de los Tremendos; Luis Fuente, guitarrista de Mama Boogie; Malcolm Scarpa; y el propio Marfi, que interpretó algunos de sus clásicos como “Diamante Azul” y “Blues quién eres tú”.

El dúo formado por Ñaco Goñi y Xulián Freire se caracteriza por una clara orientación hacia el blues *clásico*, capaz de remitirnos a anteriores formaciones a dúo de armonicistas y guitarristas como Sonny Terry & Brownie McGhee o Sonny Boy Williamson y Big Joe Williams. Su repertorio incluye algunas composiciones propias como “Armonica Boogie” (Ñaco Goñi) y versiones de destacados *bluesmen* como “Forty Four Blues” o “Asked Her For Water” (Howlin’ Wolf), donde Xulián hace suyo el característico aullido de Wolf (lobo).

Para Xulián, la importancia de Howlin’ Wolf como fenómeno cultural del siglo XX todavía no ha sido suficientemente valorada. “De hecho, hay mucha controversia con Howlin’ Wolf”, señala. “Músicos de Chicago hoy en día no quieren tocar temas suyos porque *es Howlin’ Wolf y nadie canta como Howlin’ Wolf...* Entonces dices: ‘¡tampoco nadie canta como Muddy Waters!’”. Hay un poco de oscurantismo con su figura”, resume. “Llevo muchos años intentando hacer el ‘uohoo’ y ahora que me sale aprovecho para ver si me sale mejor...”

En el libreto del disco *Blues Ke Te Cuen* (Armonet-Marsha, 2010), Eugenio Moirón realiza, a modo de presentación, su propia narración sobre el encuentro entre Ñaco como “la “experiencia del maestro”, y Xulián como “la pasión del alumno que está listo para alzar el vuelo por su cuenta”. “Básicamente, he seguido a Ñaco y a Malcolm desde que los conocí”, señala Xulián. “Son los que me interesan porque hicieron lo que no hace nadie. No lo

tocaba nadie cuando lo tocaban ellos y no lo toca nadie todavía. Ahora todos quieren tocar rollo costa oeste como el mazas este Kid Ramos”, explica sobre las tendencias en las relaciones entre músicos y subgéneros del blues. “Hay modas en el blues también. Así que si quieres hacer algo interesante tienes que huir de la moda”, concluye Xulián, de quien Eugenio señala que “tiene algo distintivo y personal que encajaría perfectamente en un escenario callejero de Memphis o Maxwell Street”.

Aunque es capaz de tocar de formas distintas en función de la formación y lugar en el que toque, el estilo de Xulián Freire remite al estilo de tocar del blues *tradicional*. En este sentido, Eugenio señala que lo que confiere credibilidad a su música es su “canto potente y modulado”, y su incorporación de los “viejos estilos” en su forma de tocar la guitarra, especialmente por la técnica del *fingerpicking*. En la cultura del blues de Madrid esta técnica y la tendencia del sonido resultante son ampliamente respetadas. “Eso es lo que aprendes cuando estudias a los antiguos, cuando la gente tenía que tocar para un baile con una guitarra” explica Xulián. “*Fingerpicking* no significa nada más que utilizar los dedos al tocar. Todas las músicas tradicionales se tocan así... La guitarra es otro tipo de instrumento que la guitarra de Jeff Beck”⁸.

⁸ Xulián hace referencia al estilo de guitarra solista de Jeff Beck, músico vinculado a blues-rock británico.

Recorridos por el blues en Madrid

Los Juanes en el Intruso

Miércoles, 18 de enero

Es miércoles por la noche y en el Intruso y Quique Gómez dirige una jam session con uno de sus grupos, Juan Bourbon, Juan Scotch & Juan Beer. El Intruso, que lleva poco tiempo abierto, está en la planta baja de un edificio de viviendas. Hoy la *jam* se retrasa porque el Madrid y el Barça disputan la ida de los cuartos de final de la Copa del Rey. No hay nadie en el local y preguntamos al camarero por las entradas del concierto de Tail Dragger, un veterano bluesman discípulo de Howlin' Wolf que viene desde Chicago a tocar. Su reacción es de sorpresa hasta que tras unos segundos cae en la cuenta. Aún así no sabe dónde están las entradas y hay que esperar al encargado.

Más tarde llegan los músicos, encabezador por el cantante y armonicista Quique Gómez. El repertorio de "los Juanes" combina "Crazy Mixed Up World" de Little Walter, "Nadine" o "Carol" de Chuck Berry y el *standard* de jazz "Gee Baby, Ain't I Good To You". Se unen varios músicos, entre ellos el guitarrista Pablo Sanpa y, más tarde, Marfi, que interpreta "Diamante Azul", esta vez llevándose al batería Coque Santos a tocar entre el público. Marfi sopla y aspira la armónica con fuerza y Coque lleva el ritmo con las baquetas contra el suelo hasta que vuelven al escenario.

Blues con los colegas

Aparte de la experiencia de la música tocada en directo, la otra forma básica de reproducción cultural musical es la que se produce a través de las grabaciones. Este encuentro se produce en unas condiciones espacio-temporales y sociales distintas a la de la interacción en vivo. Es, sin lugar a dudas, un proceso histórico fundamental esencial en los procesos culturales. Una forma de conectar con el pasado, un medio de exploración y constitución del yo a través de la vida ilimitada de las grabaciones sonoras o audiovisuales. La historia del blues, en su representación a través de las grabaciones, constituye una base sólida de una importancia ineludible para la emergencia de nuevas culturas del blues, así como para el mantenimiento de las existentes. El registro audiovisual y escrito del blues conforma la propia esencia de lo que unos y otros entienden por blues y, en consecuencia, *esperan* del blues.

En este proceso, debido a la flexibilidad de la estructura armónica del blues, se han producido múltiples variantes de textos musicales que han conducido a un constante debate entre aquello que es blues y aquello que no. Este conflicto sobre la identidad cultural y colectiva ha afectado a la propia configuración de la cultura del blues en Madrid en aspectos como 1) el idioma utilizado para cantar blues y 2) el sentimiento -la correspondencia y adecuación entre el *feeling* que hay en el origen y en el destino de una representación musical-.

En cuanto a lo que a la producción discográfica se refiere, existe un considerable volumen de discos producidos por músicos de blues españoles. Desde la publicación del disco "Papa Blues (1985)" de la Dolphin Blues Band, primera grabación de un grupo de blues en España, se han grabado aproximadamente 130 discos. Sin embargo, generalmente su incidencia económica es limitada. Los discos se venden con gran variabilidad, sobre todo, en los conciertos -ese momento de intensa conexión que posibilita la venta personal de lo que podría ser testimonio, registro, o recuerdo de la vivencia-. En general, aunque la grabación de discos sigue siendo considerada

necesaria, útil, o gratificante, son los conciertos los que constituyen el grueso del trabajo musical.

La producción de blues local se produce, salvo mínimas excepciones, al margen de la industria discográfica tradicional. En el caso del blues en España han destacado dos sellos discográficos, Cambayá y Gaztelupelo Hotsak (cuyo papel habría que analizar detalladamente), pero la mayoría de los discos son autoproducidos; grabados, producidos y distribuidos por los propios músicos en los conciertos. En consecuencia, la cultura del blues se desarrolla con una lógica propia y se constituye como una cultura alternativa que coexiste en permanente conflicto dialógico con la estructura de poder. Sin tener objetivos políticos explícitos, articula formas culturales alternativas alejadas de la cultura *mainstream* (Llull, 1992: 29).

La experiencia musical en directo y la experiencia musical a través de grabaciones son *igualmente* importantes. Son distintas pero están en diálogo y retroalimentación. En este sentido, son “plataformas para modos diferenciados de experiencia, de relación y de aprendizaje social, y por supuesto para la consumación de un determinado sentido de la música y de la escucha” (Abril, 2004).

En lo que concierne a la escena musical, ambas prácticas -la de acudir a escuchar música en directo o escuchar discos de blues de músicos locales- son fundamentales y deseables. Sin embargo, en el caso de Madrid, se advierte que hay un mayor número de gente que ha escuchado blues local en los bares que de gente que tiene discos o lo escucha en casa. De hecho, el encuentro con el público en los conciertos es también el momento de mayor venta de discos.

Sin embargo, el registro y grabación facilitan la difusión tanto en el tiempo como en el espacio. “Llevábamos un tiempo con tanta gente preguntándonos si teníamos un disco juntos después de los conciertos que decidimos que grabar un disco con ese repertorio”, cuenta Stevie Zee sobre su disco con Ñaco Goñi. “Lo sacamos para satisfacer a tantos amigos y aficionados que nos piden un recuerdo de lo que han visto de nosotros en directo”, aclara. Por otra parte, Xulián Freire destaca la importancia de la

grabación como soporte al que acudir. “Cuando estás tocando te escuchan 20, 50, 100 personas... Pero un disco está ahí durante años y años y te pueden escuchar millones de personas”, señala. “Grabar la música es muy importante para que se conozca, sobre todo para los que hacemos músicas ‘no-fáciles’ de escribir. Así queda registrado”. “Hay que hacerlos para ir dejando constancia de tu trabajo pero como negocio es una ruina”, explica Ñaco Goñi. “Lo sé porque me hice editor hace años y suelo salir ‘comido por servido’. El blues no es una música para ganar dinero...”.

Fede Aguado explica que no puede hacer “un gran balance de sus grabaciones”. “Antes había una discográfica por medio que iba con una oficina de managers y trabajaban en conjunto. Te sacaban el disco, lo promocionaban, luego hacías una gira, ganabas pasta y trabajabas. 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, la única forma en que se venden. 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”.

A pesar de las limitaciones y dificultades, la grabación sigue constituyendo un medio para reproducir la cultura del blues en España. En relación con el carácter comunitario de los músicos de blues en Madrid, y por extensión en el ámbito nacional a través de distintas escenas locales, uno de los proyectos discográficos fundamentales es el ambicioso proyecto de Ñaco Goñi “Blues con los colegas”, una serie de tres extensos y detallados volúmenes en los que Ñaco toca con una cantidad ingente de músicos de blues. El primer volumen, editado en el 2009, es un doble CD con 28 canciones que cuenta con un libreto en el que presenta a los músicos que participan. Además, incluye un “Blueslink” con teléfonos e emails de músicos, tiendas de instrumentos y bares del circuito de blues.

En la reseña publicada en la Taberna del Blues, se señala que “Blues con los colegas” (Autoproducido, 2009) resulta imprescindible para conocer, de un modo condensado, la historia musical de Ñaco desde comienzos de 1980.

No sólo eso sino que “es una pequeña enciclopedia en la que Ñaco (...) nos va mostrando a los músicos de blues con los que ha compartido calle, bolos, banda, colaboraciones, proyectos y una pasión común: el Blues”⁹.

Ñaco, que confiesa no pasar “de corista de tercera”, incluye el tema vocal de agradecimiento “Blues con los colegas” que da título al disco. A dúo con el también armonicista Antonio Serrano, Ñaco expresa, de nuevo, el carácter comunitario y amistoso que prevalece en el escena del blues y ilustra su gran proyecto documental:

Los colegas me habéis dado una gran satisfacción

De una gran familia soy, tu también

El blues con los colegas hace sentirme bien

Blues con los colegas, luces para mí más brillantes que el sol

Blues...

El blues con los colegas hace sentirme bien

En el mes de mayo Ñaco ha editado la esperada segunda entrega de “Blues con los colegas” (Autoproducido, 2012). En la noticia de la Sociedad de Blues de Barcelona vuelven a destacarse la gran representación de nuestra historia del blues y “que el blues es una música hecha con y por amor”. Y añade que cuenta “con pocos medios pero con mucha ilusión y el total apoyo y cooperación desinteresada por parte de todos sus protagonistas”¹⁰. Asimismo, se destaca que Ñaco “trata de seguir documentando en disco la historia del blues español a través de su carrera musical, que cubre ya tres décadas desde que se subió por primera vez a un escenario cuando solo contaba 15 años.

“La lista de participantes es extensa, 44 Dealers, Smiling Jack Smith, Fritos Blues Connection, Fede Aguado, Big Mama Montse, David Giorcelli, Víctor Puertas, Vicente Zúmel, Joan Ventosa, Blind Lemons, Xulián Freire,

⁹ <http://www.tabernablues.com/2006/12/28/blues-con-los-colegas-naco-goni/>

¹⁰ http://www.bluesbarcelona.org/noticias_blues.php?id=545

Victor Uris, Bloodhound, Susan Santos, Downtown Alligators, Bluedays, Whiskey David, Kike Jambalaya, David Gwynn, Stevie Zee, Joan Pau Cumellas, Antonio Serrano, Gonzalo Araya y así hasta más de 60 músicos considerando todos los acompañantes”.

Como en la primera edición, se incluye un blueslink que también incluye asociaciones y programas de radio de blues. Sobre el tercer volumen ya avanza que tendrá mucho que ver con la escena de blues de Andalucía, así como el segundo está ligado a la escena de blues catalana.

Recorridos por el blues en Madrid

El anuncio de la Sociedad de Blues de Madrid

Jueves, 19 de enero

Me reúno con Eugenio en la Plaza del Ángel, donde espero con curiosidad sus noticias. Ha costado mucho pero parece que los trámites para la formación de la Sociedad del Blues ya están resueltos. “El día 29 de febrero haremos la fiesta de presentación”, me avanza Eugenio, que insiste en que ha sido un proceso largo pero que por fin está solucionado y que ya iba siendo hora. Todavía no lo han hecho *público* pero gracias al “boca a boca” la noticia ha ido recorriendo la escena. Recuerdo, de hecho, que Fede Aguado, que también está en la junta de la Sociedad, me lo comentó durante una entrevista.

Hablamos también de la escena musical de Austin y me cuenta que tiene prácticamente todo el catálogo del sello Dialtone. Muestra conocimiento e interés pero explica que no ha ido nunca. “Y ahora a mi edad tampoco voy a ir”, aclara. “¡Con la de cosas que hay que hacer aquí!”.

“Si te pones a pensar”, dice Eugenio en referencia al número de bares de la escena, “parece que hay mucho pero no hay tanto”. Narra su propia clasificación de los bares y recuerda el rol del desaparecido Beethoven Blues Bar, cerrado en torno al verano de 2011. Junto con la Coquette, el Beethoven era el otro gran bar de blues de la ciudad. Con dos actuaciones de dos grupos distintos cada semana y las *jam sessions*, proporcionaba un lugar de encuentro para músicos y aficionados en un entorno que todos recuerdan con cariño. Volver a tener un espacio así parece ser la intención de Eugenio...

Bloque 4

El proceso acumulativo y dialógico de la producción musical

El análisis de la emergencia y reproducción de la escena de blues en Madrid exige plantearnos la relación entre esta historia particular y la historia general del blues, sus múltiples caminos, migraciones, recorridos y apropiaciones. Así, nos alineamos con una concepción de viaje y resignificación del blues. En este sentido, volvemos a insistir en la consideración del blues como un proceso cambiante que Leroi Jones (Amiri Baraka) denominó *changing same*, un todo cambiante. Esto implica la labor de comprender la reproducción de las tradiciones culturales no como la transmisión no-problemática de una esencia fija a través del tiempo, sino como cortes e interrupciones. Procesos de cambio, apropiación, negociación y resignificación cuya invocación de la tradición podría ser, como sugiere Gilroy, una respuesta marcada, aunque encubierta, al flujo desestabilizador del mundo post-contemporáneo (Gilroy, 1999: 101).

En el segundo bloque del trabajo específico hemos analizado los orígenes del blues en España y en Madrid. Como espero haber ilustrado, la emergencia de una nueva tradición y cultura, que dialoga con la tradición histórica del género, es un proceso acumulativo que implica la movilización activa de miembros de los tres agentes principales que conforman una escena local. Como muestra lo expuesto en el tercer bloque del trabajo, la relación entre los agentes y el mantenimiento y reproducción de la escena es también un proceso conflictivo. En este último bloque nos plantearemos cuáles son las formas y procesos mediante los cuales una música que no es *original* de un territorio pasa a adaptarse y apropiarse por una parte de la población local que la interpreta, representa y produce en unas condiciones determinadas.

Esta propuesta plantea la introducción de conceptos importantes en el estudio de las ciencias sociales y las relaciones interculturales en el análisis de

las transformaciones en la música popular, específicamente en el blues. Para ello, en primer lugar, realizaremos un análisis introductorio sobre las formas de hacer blues que caracterizan el blues en Madrid a través de la *combinación múltiple*, la *interpretación* y la *etnicidad*. Asimismo, conjugaremos ciertas concepciones sobre la experiencia musical con la mediación y el rol de los medios, la capacidad individual, cotidiana y proyectiva de la imaginación (Appadurai, 2001), y la consideración de la música como un lenguaje que puede abordarse en relación con los planteamientos de Bajtin sobre la hibridación y el diálogo.

Pese a que estos conceptos no provienen del estudio de la música, son muy válidos y enriquecedores para la comprensión de las transformaciones de las culturas musicales y de la identidad, así como para la comprensión de ciertas relaciones interculturales, diálogos y apropiaciones. En conjunto, ofrecen un marco de aproximación complejo y multidimensional que ayuda a comprender los procesos y articulaciones que intervienen en la producción, interpretación y presentación musical en la cultura del blues.

Recorridos por el blues en Madrid

Tail Dragger: el legado de Howlin' Wolf en Madrid

Vuelvo a coincidir con Eugenio en el concierto de Tail Dragger, al que entrevistamos conjuntamente previa mediación de Quique Gómez, que viaja regularmente a Chicago y colabora con un *bluesmen* norteamericano. El concierto de hoy parece una reunión de la comunidad de blues de Madrid. Hay músicos como Xulián Freire, los hermanos Emilio y Carlos Arsuaga, o Javi Suárez, que recientemente ha debutado con *Duolian*, un dúo junto a Iván Harpillo. También están Ruth, Agustín y Voro, a quienes conocí en el Elefante Güin, Elvia Aguilar y Jaime Massieu, un joven fotógrafo de la escena de la música en vivo, que viene armado con las cámaras.

Conocido como Tail Dragger desde que el Howlin' Wolf le apodara así, James Yancey Jones pertenece a la importante y extensa cantera de bluesmen surgidos de Arkansas. Nacido en la pequeña localidad rural de Altheimer, creció bajo la influencia de *bluesmen* clásicos como Sonny Boy Williamson o Boyd Gilmore. Con su llegada a Chicago, conoció a su ídolo Howlin' Wolf en el mítico club Sylvio's, situado en el gueto de la parte oeste de la ciudad. Wolf cambió su apodo de entonces, Crawlin' James, por el de Tail Dragger debido a su tendencia a llegar tarde y le acogió como su discípulo viendo que le seguía de club a club. Además, la carrera y reputación de Dragger ha estado marcada por un enfrentamiento con el guitarrista Boston Blackie, a quién hirió de muerte tras un disparo en el escenario. Alegando siempre defensa propia, Dragger pasó 17 meses en la cárcel en el año 93.

Superados los 70 años, hoy Tail Dragger permanece en buena forma como uno de los principales *bluesmen* del Chicago del siglo XXI. Crudo, salvaje y auténtico, es una de las cada vez menos muestras del viejo y añorado blues, aquel cuyas circunstancias sociales y políticas parecen haber sido superadas. Padrino de músicos emergentes reconvertido en actor en dos cintas independientes [*Two Rivers* (Joshua M. Gibson, 1993) y *Death & Taxis* (Kevin Mukherji, 2007)], Dragger llega a España de la mano del cantante y armonicista Quique Gómez (Juan Bourbon, Juan Scotch, Juan Beer; Gatos Bizcos...), implicado en continuos intercambios musicales entre Chicago y Madrid, y otros miembros de la Escuela de Blues de Madrid.

Pese a haber dejado una limitada discografía –o quizás gracias a ello- el directo de Dragger sigue atrayendo a públicos de todo el mundo, inmersos en una mezcla de fascinación, historia y realidad. Ahí rebrota toda su energía, su sentido del humor e interacción con el público dando forma a un sudoroso y sentido blues sin concesiones que nos deja acercarnos a aquello que anhelamos.

Combinación múltiple, interpretación y etnicidad

La reproducción del blues en Madrid se caracteriza por un gran nivel de heterogeneidad. En general, puede advertirse que se establecen fuertes conexiones con distintos subgéneros fruto del estudio de la propia historia del blues. Así, el criterio territorial que ha determinado algunas de las nomenclaturas de los distintos subgéneros del blues está frecuentemente presente en la forma que músicos y públicos conciben el blues, incluso en las propias descripciones. Por supuesto, esta característica está ligada a la gran presencia de las versiones y a la capacidad de reproducción *técnica* de sonidos añejos. Podría decirse que si sumamos las capacidades de los distintos músicos, son capaces de interpretar cualquier forma/subgénero, sea blues del delta, blues de Chicago, de Texas, de Louisiana, o británico (aunque se acude mucho menos a este último), así como otras variantes. Además, es preciso destacar que el blues en Madrid se caracteriza por un nivel técnico y expresivo notable, tanto a nivel instrumental como vocal.

La aprehensión de los tratamientos y sonidos particulares de cada género hace que estos se combinen según las formaciones y los lugares donde se toque. Por tanto, la falta de características homogéneas o estables en el conjunto de la escena nos conduce a hablar de una multiplicidad de combinaciones que dialogan con los distintos subgéneros que conforman la tradición común del blues. Es decir, se producen combinaciones distintas que parten de la tradición pero que no se limitan a recrearla. Como ejemplo, sirve la presencia de dúos y tratamientos que recuerdan a formaciones de blues primigenio como la de Ñaco Goñi y Xulián Freire o Fede Aguado y Osi Martínez, así como una clara orientación hacia la reproducción del “sonido de Chicago” cuando Quique Gómez trae a músicos veteranos de Chicago como Tail Dragger o Bob Stroger, una orientación funk o R&B que se adapta mejor a una sala de baile, etc.

Esta adaptabilidad y multiplicidad de combinaciones se deriva, precisamente, del estudio y reproducción (con desplazamientos) de la tradición del blues, un proceso de aprendizaje y producción musical mediante el cual se

producen graduales y diversas formas de apropiación del blues. En primer lugar, conviene distinguir entre interpretación y composición. Lo más habitual en la escena de blues madrileña es la interpretación y reinterpretación de versiones.

Por una parte, destacan las versiones de temas conocidos como “Got my mojo workin’”, “Hoochie Coochie Man” o “I’m Ready” de Muddy Waters que actúan a modo de *standards* y, por tanto, son muy propicias para tocar sin ensayos previos, por ejemplo en *jam sessions* o en la habitual *circulación* de músicos. Con circulación me refiero a la participación de un mismo músico en distintas formaciones y contextos (sea porque tiene varios *grupos*, o porque cuando falla alguien se llama a otro).

El tratamiento de las versiones es variable. Por una parte, se suele valorar la fidelidad a la canción original, o, en todo caso, a la que se acepta como versión canónica. Por otra, se valora la *reformulación* de las versiones. Además, destaca la búsqueda de versiones poco conocidas como rasgo de distinción de cada grupo, así como la reinterpretación de los temas. En este caso, se valora, por una parte, el conocimiento del género y la capacidad de *traer al presente* temas *especiales* y, por otra, la capacidad de *cambiar* la canción, de imprimirle un toque personal o un giro interesante.

En este sentido, la cultura del blues se ha caracterizado por ser una cultura de préstamo en la que una misma canción ha sido interpretada y grabada por multitud de artistas diferentes, que han tratado de imprimirle su personalidad, su sello característico, su voz individual. Así, en estos casos, la autoría de la canción no ha sido tan importante como el *resultado final* de las interpretaciones de distintos artistas. Estos préstamos, incluso cuando un músico lograba ganar más dinero con su versión que el propio compositor, han sido asumidos y aceptados tácitamente cuando los intérpretes eran considerados de la *familia* del blues y reconocían la autoría. No obstante, el conflicto surgió con la *ampliación* del blues a la cultura de masas, donde el caso de Led Zeppelin constituye el ejemplo perfecto.

El célebre grupo inglés, que batió records de ventas y asistencia a conciertos, incorporó desde el principio composiciones de músicos de blues

como Willie Dixon y, a menudo, no atribuyó la autoría a sus autores. Se produjo así una gran desfase entre la comunidad *bluesera* y grupos que se apropiaban del blues y conseguían ventas millonarias, con el agravante de no reconocer la autoría. Finalmente, Willie Dixon demandó a Led Zeppelin y ganó el caso.

En términos de interpretación, debemos distinguir entre la parte instrumental y la vocal. En general, la técnica instrumental es alta lo que permite tanto la reproducción fiel de *standards* de blues como su transformación. La parte vocal, por su parte, es históricamente la cuestión más difícil, precisamente por las inevitables comparaciones con los cantantes de blues afroamericanos. En este punto, conviene realizar unos apuntes sobre la negritud en el blues a través de los conceptos de raza y etnicidad.

Argumentaremos que la negritud es el rasgo más definitorio del mito de la autenticidad en la cultura del blues. Precisamente por su origen, el blues es percibido como más auténtico si lo interpreta alguien de raza/etnia negra. Hablamos de etnicidad para referirnos a un conjunto de normas compartidas, valores, creencias, símbolos y prácticas culturales. Las experiencias del sujeto son construidas histórica, cultural y políticamente. Por tanto, los conceptos de subjetividad e identidad, así como los discursos deben entenderse de manera situada y contextual (Hall, 1996c: 446 en Barker, 2000: 195).

El concepto de etnicidad se contrapone al de raza, que remite a características biológicas y físicas. Estos atributos, a menudo, se relacionan con la inteligencia o las capacidades, y son utilizados para *racializar* grupos en una jerarquía social de superioridad y subordinación (Barker, 2000: 193). Estas equivalencias entre rasgos biológicos y características son responsables de la constitución de mitos que atañen conjuntamente a los individuos de determinados grupos sociales.

En el ámbito del blues, y de la música negra en general, los enfoques adoptados para su comprensión o simple descripción adquieren, frecuentemente, una visión *racializada*. Es decir, se aceptan como naturales una serie de características que han sido construidas históricamente. Los principales rasgos asociados con la expresión musical negra son el sentimiento, la sinceridad, y una capacidad expresiva única, a menudo,

inigualables. Estos rasgos alcanzan su máxima expresión en los casos de capacidad vocal y capacidad para el baile, dos de los aspectos cuya percepción está más íntimamente ligada a las capacidades naturales e innatas del artista.

Sirven como ejemplo los dos casos presentados a continuación. Tal y como recoge Frith, en 1937 Harman Grisewood explicaba que “la autenticidad era producida por músicos negros para audiencias negras y era, por tanto, una ‘expresión emotiva natural’. (...) Su comercialización implicaba su corrupción generando con ello el sonido de una música de baile decaída y sentimental’ (Frith, 1988: 57). También el productor y cazatalentos blanco John Hammond, ‘descubridor’ entre otros de Charlie Christian o Billie Holiday, difundió esta visión a través de un artículo en la revista *Melody Maker*. “O bien la música es sincera o no lo es... A estas alturas, el motivo por el que prefiero la música de baile del negro debe resultar obvio; él sabe como tocar con el corazón. Es el hombre blanco, con su patente falta de sinceridad, el que le ha dado al jazz la mala reputación que posee” (Frith, 1988: 58).

Como vemos, este enfoque se caracteriza por un supuesto elogio al músico negro que, sin embargo, deviene en un arma de doble filo. Como recoge Negus, incluso el propio Frith ha pecado de ello:

La música negra es música de interpretación más que de composición. (...) Está basada en los efectos inmediatos de la melodía y el ritmo más que en el desarrollo lineal de un tema y su armonía. (...) Es improvisado –compuesto de manera espontánea. El valor de la música negra deriva de su impacto emocional. La música negra es inmediata y democrática –una interpretación es única y los oyentes intervienen hasta formar parte de ella. (...) Las cualidades valoradas en la música espontánea son emocionales más que técnicas.

(Frith, 1983: 16-17 en Negus, 1996: 101)

La dicotomía empleada por Frith para hablar sobre la música negra combina dos esencialismos, uno socio-biológico y otro musicológico. Se basa

en la idea de que la población negra es más natural, física y espontánea que la blanca, que está más marcada por la convención social. De nuevo, este enfoque construye una jerarquía que se basa en el dualismo que identifica a los negros con el cuerpo y a los blancos con la mente (Negus, 1996: 102). En este sentido, Gilroy señala que el etnocentrismo de la modernidad ha asumido su creación musical mediante una noción de lo primitivo que ha sido intrínseca a la consolidación del racismo científico (Gilroy, 1998: 76).

Con respecto al apunte de Frith de que “la música negra es música de interpretación más que de composición”, conviene señalar que se trata de una generalización limitadora que no tiene en cuenta el gran número de composiciones que hay en los distintos géneros que conforman la idea de “música negra”. Por otra, es importante señalar que, en el caso del blues, tanto la composición como la interpretación tienen lugar en el marco sintáctico del blues, con la estructura de doce compases como base más extendida. Esto conlleva la atribución de una gran importancia a lo que cada músico e intérprete es capaz de hacer a partir de las estructuras del blues.

Con respecto a la composición, podemos plantear un marco general mediante tres categorías ideales cuyas fronteras diferenciadoras son también porosas y permeables. En primer lugar, una forma de apropiación del blues que *mantiene* el inglés como la lengua del género. En segundo lugar, el caso de aquellos que *combinan* el inglés y el castellano. Por último, la tercera sección se corresponde con aquellos que *han traducido* el blues al castellano.

Recorridos por el blues en Madrid

Presentación Sociedad de Blues de Madrid

Miércoles, 29 de febrero

La presentación de la Sociedad de Blues de Madrid se celebra en la Sala Bogui. Se ha convocado a todo el mundo, músicos y aficionados, de la cultura del blues en Madrid. Tocarán más de sesenta músicos porque la sociedad les ha invitado a todos, entendiendo que esta es una misión común. Se ha elaborado un riguroso esquema en el que se indica por orden de aparición las formaciones que tocarán.

Al llegar nos encontramos con Eugenio en la puerta. Pasamos dentro y vemos que hay ya muchos músicos, entre ellos Osi Martínez, Luis Goñi, David García, Agustín González y Phineas Sánchez. “Que pena que no esté Edu [Manazas]”, me dice Eugenio al rato. “No le van estas cosas”, aclara con cierta ambigüedad.

Antes de que arranque la música hablan un representante de la embajada de EE.UU., que recuerda escuchar el blues en Alabama cuando era crío; el célebre crítico musical Diego Manrique, que contextualiza el estilo y conecta con el descubrimiento del blues a través de los “British Sixties”; y, finalmente, Mar García, la presidenta de la Sociedad. En la esquina derecha del bar está Jorge Biancotti que ha montado su trípode y cámara para registrar la rueda de prensa y todas las actuaciones.

La música empieza con Fede Aguado: voz y guitarra; David García: armónica; Agustín González: saxo; Phineas Sánchez: bajo; Luis Goñi: batería. La canción es “Ni en la maleta ni en el alma”, otra de las célebres composiciones de Fede:

Pegada a la ventana del último autocar
que salió de la estación de la continental
Allí estabas tú
ni en la maleta ni el alma, te llevas parte de mí

Nunca pude darte nada que te hiciera feliz
además de mis blues y de mi amor por ti
Oh no, y ya te has ido

ni en la maleta ni el alma, te llevas parte de mí

Sentado en el asfalto, mojado de la estación

Y aquella noche partió en dos mi corazón

Decidí tocar un blues

Pues en mi guitarra y en mi alma, solo hay sitio para ti

Pegada a la ventana del último autocar

que salió de la estación de la continental

Allí estabas tú

ni en la maleta ni el alma, te llevas parte de mí

“Vamos a empezar con un temita madrileño”, señala Fede a mitad canción. La siguiente canción es “Vámonos al campo”, un tema intenso en el que “amasijan los blues” y que reúne a la formación de la desaparecida banda Manzanares Delta, con Fede, Osi (armónica), Flaco Barral (bajo), y José Manuel Torrego (batería).

A continuación entra la formación actual de la Tonky Blues Band, sin la presencia de Sami que sigue a la puerta porque hay tanta gente dentro que se ha formado una cola fuera. Después se produce otro reencuentro, el de la *Classic* Tonky Blues Band, con Tonky, Ñaco y Steve Jordan, y Sergio Báñez al bajo. Les sigue Malcolm Scarpa, otro de los personajes únicos de la escena del blues en Madrid. Toca dos temas junto a su gran compañero Ñaco Goñi, con Phineas al bajo y Armando Marcé a la batería. Después, continúa la sucesión de músicos.

Hoy me acompañan, además de Begoña Gutiérrez y Carlos Román, Susana Molina, José Ramón Couto, Cristina Almeida y Rodrigo Cardoso. Para estos últimos la experiencia del blues en Madrid es nueva. José anda medio sorprendido por el nivel y la cantidad de músicos de blues. Le gustan los armonicistas y siente cierta fascinación por Malcolm. Rodrigo, que al final de la noche necesita indicaciones para orientarse, se ha quedado con los nombres de Fede y Ñaco.

Medios, imaginación e hibridación en el blues

A continuación, planteamos diversos caminos para comprender los procesos por los que una música que no es *original* de un territorio pasa a adaptarse y apropiarse en una variedad de formas. Esta propuesta plantea la introducción de conceptos importantes en el estudio de las ciencias sociales y las relaciones interculturales en el análisis de las transformaciones en la música popular, específicamente en el blues. Se trata de conectar ciertas concepciones sobre la experiencia musical con la mediación y el rol de los medios, la capacidad individual y cotidiana de la imaginación, y la consideración de la música como un lenguaje que puede aproximarse en relación con los planteamientos de Bajtin sobre la hibridación. Todo ello ofrece un marco de aproximación complejo y multidimensional que ayuda a comprender los procesos y articulaciones que intervienen en la producción, interpretación y presentación musical en la cultura del blues.

¿Cómo se interpreta, representa y produce una música que no es *original*? ¿Cómo interactuar con las fronteras geográficas, espaciotemporales, nacionales, raciales etc. de la tradición del blues? Y, en última instancia, ¿cómo analizar los complejos y múltiples diálogos, apropiaciones y hibridaciones musicales interrelacionados a distintos niveles?

De la identidad a la mediación

Para entender los procesos de asimilación de la historia del blues que realizan músicos y públicos a través de diversos recorridos conviene seguir preguntándonos por la noción de identidad en el mundo contemporáneo. Como señala Giddens, en el orden post-tradicional de la modernidad la identidad se convierte un esfuerzo organizado reflexivamente. El proyecto reflexivo del yo consiste en mantener una narrativa biográfica coherente pero continuamente revisada en el contexto de opciones múltiples filtradas por los sistemas

abstractos (Giddens, 1991: 5). Según el autor, la comprensión reflexiva de la identidad del yo pasa por la concepción de biografía, “no se encuentra en el comportamiento, ni en las reacciones de otros, sino en la capacidad de mantener una narrativa particular en marcha” (Giddens, 1991: 54)

En este sentido, la identidad individual se crea como un proceso que se organiza en torno a las experiencias cotidianas y la tendencia a la fragmentación de las instituciones modernas. La identidad del yo forma así una trayectoria a través de diferentes marcos y condiciones. En este sentido, la tradición del blues, sobre todo a la gente de los círculos concéntricos más estrechos –los situados más próximos al centro-, aporta un sentimiento de conexión y compromiso con *algo valioso* que proporciona continuidad y evolución al conectar tanto con el pasado como con el futuro.

Giddens propone la transformación de la identidad del yo, por una parte, y la globalización, por otra, como los dos polos de la dialéctica entre lo local y lo global en las condiciones de modernidad tardía (Giddens, 1991: 32). Así, aspectos de nuestras vidas personales están directamente vinculados con conexiones sociales a gran escala. Al hablar de la conexión entre lo global (tradición del blues) y lo local (nuevas tradiciones) debemos tener en cuenta que en el juego entre lo global y lo local podemos hablar también de una multiplicidad de tradiciones.

Por una parte, la tradición general del blues, formada por los músicos y lugares que *construyeron* el estilo. Por otra, las múltiples tradiciones que han emergido vinculadas físicamente al territorio de los Estados-nación. Su localización y difusión, así como su marco de acción es, en la mayoría de los casos, local, regional y nacional aunque también hay fracturas, superaciones y salidas.

En este proceso de asimilación de un estilo actualmente global con anclajes locales como el blues, los medios de comunicación, entendidos en un sentido amplio, y la producción y distribución de la industria cultural han tenido una incidencia fundamental. En este sentido, Martín Barbero señala, en su análisis de la legitimación urbana de la música negra en Brasil, que fueron la “*sucia* industria cultural y la peligrosa vanguardia estética” las que incorporaron

el ritmo negro a la cultura de la ciudad y legitimaron lo popular-urbano como cultura: una cultura nueva “que procede por apropiaciones polimorfas y el establecimiento de un mercado musical donde lo popular en transformación convive con elementos de la música internacional y de la cotidianidad ciudadana” (Martín Barbero, 2003: 238).

Para comprender la complejidad de los procesos y los recorridos que han permitido la apropiación y resignificación cultural, específicamente del blues, alrededor del mundo, introduciremos, en primer lugar, el concepto de mediación. Comprendido dentro de la cultura de la cultura de masas como modo de organización social contemporáneo, el concepto de mediación nos habla de la capacidad de los medios para organizar el modo en que experimentamos el mundo, los otros, el espacio y el tiempo.

Gonzalo Abril, que señala que los medios median las relaciones humanas, el conocimiento y la sensibilidad, realiza el siguiente razonamiento para hablar de lo que implica la mediación: “si mediante un sencillo retruécano se puede hacer que la palabra comunicación signifique ‘acción común’, y este es un adecuado rudimento de definición, mediación significa algo más: determinar las relaciones de esa acción común en términos de alteridad, de poder, de deseo, de conflictos de expropiación y de apropiación, cargarlas de sentido, cargarlas de contenido simbólico” (Abril, 2004).

Asimismo, siguiendo el enfoque constructivista, las cosas *no significan* sino que *nosotros construimos* el sentido usando sistemas representacionales –conceptos y signos-. En definitiva, no es el mundo material el que porta el sentido sino los actores sociales los que “usan los sistemas conceptuales de su cultura y los sistemas lingüísticos y los demás sistemas representacionales para construir sentido, para hacer del mundo algo significativo, y para comunicarse con otros, con sentido, sobre ese mundo” (Hall, 1997: 23).

Aquí nos referiremos específicamente a la influencia del conocimiento, aprehensión e intercambio de la cultura musical del blues a través de las grabaciones de los discos de blues como fuente principal. En torno a ellos se teje una red de relaciones interpersonales y masivas dinámicas y activas que, como hemos señalado, trascienden barreras espaciotemporales provocando

apropiaciones por parte de actores distintos que conforman nuevas tradiciones del blues.

Además, conviene destacar, como una transformación significativa, la incidencia y popularización de los medios electrónicos, así como las nuevas formas de comunicación a través de redes sociales y plataformas en Internet. Como señala Appadurai, los medios de comunicación electrónicos transforman el campo de la mediación masiva porque ofrecen nuevos recursos y nuevas disciplinas para la construcción de la imagen de uno mismo y de una imagen del mundo. Transforman y reconfiguran un campo o conjunto mayor, donde los medios impresos y las formas orales, visuales y auditivas de comunicación continúan siendo importantes, aun cuando sean alterados interna y sustancialmente por los medios electrónicos (Appadurai, 2001: 2).

Siempre cargados de un sentido de la distancia que separa al espectador del evento, continúa Appadurai, los medios de comunicación electrónicos, de todos modos, ocasionan la transformación del discurso cotidiano. Pasan a ser recursos, disponibles en todo tipo de sociedades y accesibles a todo tipo de personas, para experimentar con la construcción de la identidad y la imagen personal (Appadurai, 2001).

Por tratarse de un mundo tan fluidamente interconectado, las sedimentaciones identitarias, tradicionalmente organizadas en conjuntos históricos más o menos estables (etnias, naciones, clases) se reestructuran en medio de conjuntos interétnicos, transclasistas y transnacionales en los que la cultura musical puede jugar un papel fundamental. En general, la cultura musical ha devenido en un vehículo de conexión transnacional continuo capaz de conectar con distintas temporalidades y escalas.

Con notables excepciones y desconexiones, la globalidad ha contribuido a que desde distintas partes del mundo se pueda tener el mismo acceso a la cultura, aquí específicamente a través de grabaciones e intercambios musicales en los medios electrónicos. Las diversas formas en que los miembros de cada grupo se apropian de los repertorios heterogéneos de lenguajes, sonidos y mensajes disponibles en los circuitos transnacionales generan nuevas tradiciones, escenas que prolongan la trayectoria de un estilo.

La incidencia e importancia de los medios electrónicos puede entenderse a través de un análisis de las interacciones cotidianas que se producen en torno a una cultura musical concreta como el blues en las formas de comunicación interpersonal en Internet. En este sentido, parte de lo que los medios hacen posible, precisamente a raíz de producir condiciones colectivas de lectura, crítica y placer, es una comunidad de sentimiento, que consiste en un grupo que empieza a sentir e imaginar cosas en forma conjunta, como grupo (Appadurai, 2001).

Podemos centrarnos en las redes sociales como Facebook como un espacio de socialización particular para entender algunas de las transformaciones de las culturas musicales en la actualidad. Pese a que la comunicación es, a menudo, limitada o *pobre*, en general se favorece una polifonía de voces y opiniones que antes no tenían semejante capacidad de proyección en los medios. El hecho de transformar la antigua figura del receptor en un sujeto con capacidad de combinar y producir contenidos y significados favorece asociaciones e intercambios. Relaciones organizadas en red que conforman comunidades de sentimiento, o al menos comunidades estéticas, cuyo gusto musical ejerce de elemento homogeneizador fundamental.

A pesar de la distancia física y la ausencia de trato personal, la comunicación *online* de creaciones culturales supone un añadido, a menudo una forma de aproximación y de conciencia de los otros, o simplemente la coexistencia en un espacio distinto. En el caso de la cultura del blues, vemos como se comparten, de manera potencialmente ilimitada, todo tipo de contenidos con un formato multimedia: vídeos, canciones, textos, agendas de conciertos etc. Sirve como ejemplo la comunidad en Facebook de “La Taberna del Blues”, una web española dedicada al blues. En la comunidad participan aficionados, músicos, programadores de conciertos y curiosos. Se habla de conciertos, se debate y discute, y cada uno va hablando desde su posición.

La creación y reproducción activa de la comunidad *online* favorece la conexión entre miembros que conforman la cultura musical del blues, en este caso sobre todo en un territorio nacional (aquí el idioma actúa como barrera,

pues es poca la gente de habla inglesa que participa), proporcionando un marco de reunión a gente separada físicamente. En este sentido, favorece la reproducción y conciencia de una identidad colectiva, así como la presentación de la identidad individual a través de lo *presentado* y *expuesto*. “Los medios de comunicación electrónicos proveen recursos y materia prima para hacer de la construcción de la imagen del yo un proyecto social cotidiano” (Appadurai, 2001).

Se trata de un tratamiento de la identidad distinto, en el que uno escoge una sucesión de imágenes, vídeos, canciones y textos para presentarse y para comunicarse, para *hablar*. En esta conformación de la palabra individual, uno elige entre las opciones que da el marco tecnológico, y vemos como la gente se define por la música, en algunos casos de manera muy marcada pero en general como uno de las prácticas comunes extendidas.

El papel de la comunicación a través de los medios electrónicos tiene una particular relevancia en comunidades heterogéneas, minorías globales con elementos en común pero gran variedad de expectativas para el encuentro personal. Así, la comunicación o lectura en los medios digitales facilita cierto conocimiento del otro mediante la posibilidad de realizar recorridos, abrir huecos e interactuar, con limitaciones y potencialidades, con personas de diverso perfil.

Imaginación

A la importancia de los medios electrónicos hay que añadir lo que Appadurai llama “el trabajo de la imaginación”, la capacidad de las personas comunes y corrientes para desplegar su imaginación en el ejercicio de sus vidas diarias, lo que se ve en el modo en que mediación y movimiento se contextualizan mutuamente (Appadurai, 2001).

Como argumenta el autor, la imaginación en un mundo pos-electrónico juega un papel significativamente nuevo. Por una parte, “hoy la imaginación se

ha desprendido del espacio expresivo propio del arte, el mito y el ritual, y ha pasado a formar parte del trabajo mental cotidiano de la gente común y corriente. Es decir, ha penetrado la lógica de la vida cotidiana de la que había sido exitosamente desterrada”. Por otra, la imaginación posee un sentido proyectivo, “el de ser un preludio a algún tipo de expresión, sea estética o de otra índole” (Appadurai, 2001).

Junto al papel de las industrias culturales y los medios de comunicación -tanto tradicionales como electrónicos- el trabajo de la imaginación resulta útil para comprender el contacto entre las culturas musicales alrededor del mundo. En este caso, por el trabajo de la imaginación podemos referirnos a distintos niveles, desde la capacidad de imaginar un género musical determinado en sus distintas dimensiones hasta imaginarse a uno mismo, en un proyecto reflexivo sobre el yo, como un músico de blues, un *bluesman*, un amante del blues, etc. Y como bien señala Appadurai, esa imaginación tiene un sentido proyectivo que conduce a los actores a actuar, y por tanto, participar activamente en actividades vinculadas a la cultura del blues.

En este sentido, cada vez más la gente se imagina en distintos lugares, desea conocerlos o escapar, e incluso transita por ellos. No obstante, los límites materiales todavía imponen fronteras en las que hay que negociar. Durante el transcurso de la investigación, en la escena de blues en Madrid se han producido destacadas colaboraciones entre músicos de blues extranjeros y músicos locales. Por una parte, Tonky realiza una especie de circuito musical con una serie de músicos europeos que vienen a tocar a Madrid invitados por el grupo local.

“Hago un circuito europeo con un intercambio enorme con músicos de Francia como Nico Wayne Toussaint y Charles Pasi y músicos italianos como Marco Pandolfi y Enrico Crivellaro... En Alemania toco con Christian Rannenber, gran pianista que siempre acompañaba a Billy Boy Arnold y a Junior Watson”, relata Tonky. “He estado en Inglaterra en un circuito, en el Cooler Jazz & Blues festival en Bath dos años y todo eso es una red.”

En cuanto a la conexión con EE.UU., destacan dos de diálogos colaborativos. Por una parte, Quique Gómez y su relación con músicos de Chicago como Tail Dragger y Bob Stroger. Ambos, veteranos del blues de Chicago, han actuado en el Intruso Bar, Dragger con músicos locales y Stroger con la European Blues Band de la que forma parte Quique Gómez.

Tail Dragger, en cuya experiencia destaca su relación con Howlin' Wolf, cuenta que ha estado viniendo a Europa desde el año 80. “La gente aquí lo aprecia más. Están más metidos”, señala en referencia al blues. “En EE.UU. los blancos también lo aprecian en sitios como California. Pero si te fijas, la gente en Europa conoce el blues mejor que en EE.UU. ¡Conocen el blues de verdad! No les puedes engañar. Mucha gente blanca en EE.UU. ve una persona negra e inmediatamente piensa que toca blues porque es negra, aunque no sea blues”.

Por otra, la relación entre el grupo King Bee y el cantante y armonicista Greg Izor, afincado en Austin. Desde su Vermont natal, la trayectoria del armonicista y cantante Greg Izor le ha llevado a recorrer e instalarse en algunas de las ciudades más emblemáticas del blues como Nueva Orleans o Austin. Fue en la capital texana donde surgió la colaboración y amistad con el grupo madrileño King Bee y los catalanes Midnight Rockets que le ha llevado a visitar España en dos ocasiones –la última la pasada navidad- pasando por festivales y clubs.

La colaboración y amistad entre Izor y King Bee muestra que hoy los viajes del blues, fundamentales en la conformación de distintos subgéneros, ya no son migraciones forzadas de sur a norte. Tienen poco y mucho que ver con la clásica mitología del *bluesman* agazapado entre los arbustos para colarse en un tren de mercancías. Aparentemente, la necesidad en el siglo XXI no es tanta pero los nuevos modos de vida tienden a estar marcados por exigencias de movilidad y flexibilidad laboral.

Álvaro Bouso y Emilio Arsuaga conocieron a Greg Izor durante una visita a Austin, donde estuvieron tocando juntos. “Sonaban muy bien”, explica Greg. “Seguimos hablando y me dijeron: ‘¿alguna vez has pensado en venir a

España?'. 'Me encantaría ir a España', les dije. 'Nunca he estado allí antes'". "Así que fui, nos lo pasamos bien y vi un montón de sitios por España. Salimos por la playa, la montaña... y me encantó Madrid. Terminé conociendo a una chica con la que estoy pasando mucho tiempo. Quiero a esos tíos. Nos hicimos muy buenos amigos y sentí un vínculo natural con ellos", relata Greg.

Curiosamente, la colaboración entre King Bee surge por un encuentro físico que más tarde se concreta a través de una conexión fácil y frecuente a través de los medios digitales. Así, podemos afirmar con Beck, que la propia vida ya no está ligada a un lugar, sino que es una vida "de viaje", en sentido directo y figurado, una vida apoyada en y marcada por los medios de comunicación y los transportes, medios de franquear el tiempo y el espacio. Surgen así nuevas relaciones en las se crean proximidades en la distancia y distancias en la proximidad (Beck, 1998: 110).

La significación cultural del blues varía en los diferentes contextos pero tiene, al mismo tiempo una serie de características comunes que permiten hablar de una cultura del blues global. Así, como apuntaba la hipótesis, la relativa autonomía de cada escena se manifiesta a través de una interconexión permanente con la tradición común del blues, que ejerce de sólida estructura a la que aferrarse, y la incorporación de nuevas formas vinculadas a las propias biografías de los músicos.

La posibilidad de llevar a término un proyecto colaborativo y de amistad con un músico de una ciudad de importante tradición musical y *bluesera* como Austin supone un momento especial en la carrera de los músicos que se imaginan esta posibilidad y deciden actuar. Sin embargo, hay que valorar las opciones y posibilidades. "Que Greg venga aquí es totalmente viable", explica Carlos Arsuaga, batería de King Bee. "Ha sido una experiencia fantástica a todos los niveles. Este hombre derrocha buen rollo y amistad, y es profesional a tope. Su actitud ha encajado totalmente con la actitud del grupo. Aparte de cuidar mucho el repertorio, nos preocupamos por estar todo el bolo concentrados, sin que haya interrupciones".

Carlos, el mayor de los hermanos Arsuaga, ve sus posibilidades de viaje a Austin desde otra óptica, que ilustra las limitaciones al intercambio y diálogo presencial entre músicos de distintas escenas. “Hay épocas buenas y épocas que estoy al límite. Álvaro [Bouso] y mi hermano [Emilio] pueden dar un poco vía libre en cierta manera, ‘oye que me quiero ir este verano a Austin otra vez’. Yo ahora con la crisis no me puedo pagar un billete de mil euros”. “Hay que valorar hasta qué punto es un capricho, un gusto de algo que te gusta mucho, y cuando es algo más profesional. Luego claro en lo profesional esto te ayuda a tener contactos. Mi pasión sería tocar en Antone’s con Jimmie Vaughan, pero si me voy a gastar toda la pasta de la gira de aquí en el billete y luego no voy a cobrar...”

Por último, además de las conexiones y viajes de desplazamiento físico como las ejemplificadas, es importante destacar que los miembros de la cultura del blues, como comunidad de sentido, construyen un imaginario común en el que hay desplazamientos, disputas de definición, diálogo y apropiaciones. Si, como señala Appadurai, el trabajo de la imaginación se va transformando a través de las prácticas culturales cotidianas, el intercambio y comunicación que tiene lugar en la cultura del blues contribuye a conformar un imaginario generalmente común en el que, sin embargo, las posiciones individuales siguen siendo particulares por la irrepetibilidad de su recorrido vital y musical. En este sentido, el blues constituye también un sentimiento colectivo e individual en el que pueden dialogar distintos gustos, sentidos y recorridos (estilos, músicos, etc.) entre el individuo y distintas comunidades.

Lenguaje musical

Por último, además de pensar que la música, al estar en circulación, no puede estar restringida a un grupo de gente determinado; de situar la experiencia musical en contextos específicos; y de considerar los procesos de intercambio y el trabajo de la imaginación de manera conjunta; debemos pensar también en un lenguaje musical, que se aprende, interioriza y apropia a

partir de la tradición y las codificaciones del lenguaje mediante una serie de recorridos que conforman el estilo *único* de cada músico.

Partimos, con Bajtin, de la idea de que todo lenguaje y toda forma de expresión se construye a partir de las expresiones y los recursos semióticos tomados de otros, y por tanto incluso los sujetos se constituyen de forma fundamentalmente dialógica e híbrida. Esta concepción resulta especialmente útil aplicada a la producción musical, donde podemos analizar cómo cada obra recupera y transforma las tradiciones y las voces (expresadas en música, técnica, expresiones verbales...) de otros y también que producen para el sujeto y la colectividad de destino tales formas de apropiación de lo ajeno, de diálogo e hibridación con lo propio (Bajtin, 1989).

Al pensar en la música como un lenguaje, debemos distinguir, de manera introductoria dos dimensiones principales que podrían explorarse con mayor detalle. Por una parte, el tratamiento instrumental. Por otra, la voz, que aunque también pueda considerarse un *instrumento*, aquí nos interesa, sobre todo en relación al idioma utilizado para cantar. Por tanto, podemos decir que el lenguaje musical está formado por la conjunción de dos *sublenguajes* principales entrelazados (excluyendo las canciones instrumentales).

Al mismo tiempo, ambos permiten entender la hibridación con distintos matices. Por una parte, tanto el tratamiento instrumental como el vocal están articulados mediante procesos de hibridación, no entendida como el resultado de la mezcla cultural, sino como un proceso constante de definición de actores y sujetos, de afirmación y cuestionamiento de significados culturales. Los dos conectan con la tradición recuperando *frases*, palabras, expresiones y lugares comunes.

Si nos centramos específicamente en el tratamiento vocal (idioma), podemos señalar que sea cual sea la opción –inglés o castellano- se produce un nuevo proceso de hibridación. En el caso del castellano se trata de una traducción, pero también en el caso del blues cantado en inglés hay un desplazamiento. El inglés de las canciones del blues en Madrid no es ni el inglés de un afroamericano, ni el de un norteamericano blanco, ni el de un británico, sino el de alguien que adopta el inglés como lengua de la canción,

frecuentemente en oposición a su lengua cotidiana. Como señala Hall hablando de las relaciones entre lo local y lo global, se habla inglés como un lenguaje internacional, una variedad de formas quebradas del inglés (Hall, 1991) en la que resuena el acento *español* local y se evidencian diversas formas de apropiación del idioma.

Como señala Bajtin, nuestro propio nuestro propio lenguaje y nuestras formas de expresión se construyen a partir de las palabras y recursos de otros. Por tanto, todo discurso humano es fundamentalmente híbrido. Cuando hablamos, se hacen presentes en nuestro discurso las voces de otros que recuperamos y transformamos hasta el punto de que el propio sujeto del discurso pasa a ser también híbrido. Y ese hibridismo es también una garantía de supervivencia de la voz colectiva en la voz individual (Carvalho en Barañano, A., García, J.L., Cátedra, M., Devillard, M.J., 2007).

La idea de juego, diálogo e interacción entre la voz individual y la voz colectiva puede entenderse desde distintos puntos de vista. Por una parte, el hibridismo tal como lo entiende Bajtin implica que la voz individual está conformada a partir de las voces colectivas del blues. En este sentido, una de las características centrales del blues es, por un parte, estar conectado con la voz colectiva de la tradición y, por otra, lograr una forma de expresión reconocible que vincule el nombre de un autor a un *estilo* particular.

Además, en el desarrollo de las canciones también podemos señalar la interacción entre voz individual y voz colectiva, o entre individuo y comunidad. Por una parte, la voz colectiva es la voz *conjunta* del grupo, que, a su vez, está formada por una suma de voces individuales. Cada músico cumple su *función* en el conjunto a través de la expresión de su voz individual. No obstante, la modulación de la canción hace que, según el momento, haya normalmente una voz individual que sobresalga por encima del resto. Esto es claro en el caso del solo, momento en que un instrumentista debe expresar su voz individual, apoyada por la comunidad de músicos. De nuevo, la comunidad no es un conjunto cerrado ni homogéneo sino un grupo dinámico y lleno de matices que también garantiza la posibilidad de la voz individual.

Una de las ideas clave de la concepción lingüística de Bajtin es que el lenguaje aborda el objeto en diálogo con las opiniones antes expresadas sobre él. Una manera efectiva de pensar este proceso es pensar en aquello que se sitúa entre el lenguaje y el objeto (el blues, en este caso). Se trata de las otras expresiones que han tratado sobre dicho objeto. En palabras de Bajtin, “el objeto está rodeado e impregnado de ideas generales, de puntos de vista, de valoraciones y acentos ajenos”. En este sentido, la palabra del hablante -su enunciado o su forma de interpretar el blues- aborda tanto al objeto como a las otras expresiones (músicos, públicos, prensa...) que han tratado del mismo objeto (blues), de ahí viene precisamente la cualidad dialógica, en este caso, del lenguaje del blues.

“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). Así, el asunto que tratamos nos pone, de hecho, en diálogo con otras palabras o formas de tratar. Nuestra palabra dialoga y actúa como una *réplica negociada* a los enunciados anteriores a través de un diálogo con otras palabras o formas de tratar el blues.

Esta concepción sobre la hibridación resulta especialmente enriquecedora en la producción musical. En primer lugar, refuerza la concepción de que la creación musical implica la utilización de un lenguaje, no sólo vocal sino también instrumental, sobre un marco sintáctico. La palabra del músico de blues, su propia creación musical fruto de su interacción con el instrumento, es producto de un aprendizaje acumulativo y, al estar enmarcado en un género específico, debe adaptarse a la movilización de un conjunto de expectativas y retos, que conforman la relación entre músicos, lugares y públicos.

A través de los medios y los hábitos de escucha e interpretación se producen estas conexiones con los hilos dialógicos de la tradición del blues, de manera más clara con el grupo de músicos que ha escuchado, interpretado o interiorizado. Asimismo, el aprendizaje de la técnica instrumental ya implica la comprensión y el diálogo con modelos, estructuras, recursos y frases que han

tocado otros. Por una parte, hay que conseguir cierto punto de homogeneidad y codificación que permita que la expresión de un autor sea reconocida como blues. Por otra, el reto está en añadir tu propia voz individual en el marco musical comunitario.

En este sentido, la *propia* voz está conectada con otros pero a la vez supone una combinación original por la irrepetibilidad de la trayectoria de cada músico. En la experiencia musical hay una imposibilidad de reproducción exacta, siempre hay un desplazamiento incluso en el caso de que las notas tocadas sean las mismas. Hoy en día un guitarrista puede sonar como B.B. King pero no puede ser B.B. King.

En el caso del blues, hay que destacar la gran importancia de la tradición y la necesidad de dialogar con ella. Como señalábamos, hay que estar conectado con lo *propio* del blues desde unas coordenadas espacio-temporales distintas. Esta conexión, este diálogo que conforma la hibridación de la palabra musical, se conforma a través de recorridos a la largo de la tradición del blues así como por el contacto con otros géneros musicales. Si, por el momento, nos centramos en la tradición del blues, podemos advertir posibles recorridos en torno a subgéneros, músicos que representan subgéneros o formas particulares de tocar (ej. el estilo personal de B.B. King).

En la práctica, los subgéneros aprehendidos permiten utilizar el lenguaje para adaptarse a distintos contextos y para conformar el sonido de una canción o de un grupo. Por ejemplo, en Madrid hay grupos que *suenan* a blues de Nueva Orleans, a Chicago Blues, a blues tradicional, British blues... En estos casos, prevalece una intención en la orientación del diálogo que, no obstante, es dinámica y puede variar según la ocasión. Así, se abre la posibilidad de pensar en una palabra híbrida de recorridos y combinaciones.

Esta forma de aproximación contrasta con la idea tradicional de la originalidad en las artes y la dicotomía imitación-creación (reproducción-innovación). Para responder a esta noción, podemos recuperar la idea de que en la escena del blues de Madrid se combina, por una parte, la reproducción de aspectos comunes del género y, por otra, la puesta en funcionamiento de

formas de representación propias e innovadoras ligadas a las particulares condiciones espacio-temporales, culturales e identitarias.

Como señala Albert Murray, el blues es más una cuestión de imitación, variación y respuesta que de originalidad. No se trata de lo que los músicos sacan de ellos mismos en un momento espontáneo sino de lo que hacen con las convenciones existentes. Hablamos entonces de aprender un lenguaje a través de procesos de hibridación y diálogo en los que se aceptan, negocian y rechazan cosas (Murray, 1976).

Recorridos por el blues en Madrid

Blues continuum

El Elefante Güin no logró reunir suficiente afluencia de público y fue traspasado en torno a la Navidad de 2011. Un par de meses después los dueños abrieron la Bodega del Águila en la zona de la Latina. Allí continúan las *jam sessions* de Blues Crudo, que siguen estando abiertas a músicos que quieran participar en formato acústico. También Marfi se deja ver por allí donde retoma su música en compañía. La última vez que le vi allí interpretó junto a Ñaco y Xulián otra de sus composiciones, “Liberad a los animales”, con la que volvió a levantar emoción y aplausos en el bar. Marfi incluso recorrió el bar con el brazo en alto cuando llegó el “liberad a los animales”:

Yo soy quien tiro las piedras, el que nunca me escondo las manos

Yo soy quien tiro las piedras, el que nunca me escondo las manos

Y esto fue contra un escaparate, que a la venta y compra estaban los animales

La dueña de la tienda salió, diciéndome qué me pasa

La dueña de la tienda salió, diciéndome qué es lo que me pasa

Ten cuidado en tirar esa piedra, porque si no te la ganas

Si tú me haces una sola pregunta, la respuesta yo te diré

Porque si tú me haces una sola pregunta, la respuesta te la diré

Y la respuesta es... ¿cuál?

¡Liberad a los animales! ¡Liberad a los animales! ¡Liberad a los animales!

Porque si algún día te faltan creo que lo vas a notar

(“Liberad a los animales”, Marfi)

Era la primera vez que le veía interpretar “Liberad a los animales” porque hasta entonces casi siempre tocaba “Diamante Azul” o, en menor medida, “Blues quién eres tú”. “Sí, pues habrá que incorporar más temas”, contesta Marfi dirigiéndose a Ñaco. Ñaco asiente y Marfi le pregunta si se sabe “El francés”. “¿Eso te pasó a ti, no?”, pregunta Ñaco:

Tirso de Molina, me pusieron un revolver en la cabeza.
Me vino la policía y la mafia, que eran juntos todos ellos,
diciéndome que les debía tres quilos de cocaína

Uno de los pistoleros me llegó y me dijo que
aquí se me acabó todo, aquí, que me quería quitar la vida.

Pero vino otro y dijo que no:
“se lo presentaremos al jefe que él nos dará su opinión”.

Me vendaron los ojos, me bajaron por un sótano
y el propio jefe dijo que, que esto es una confusión.

¡Es porque éste no es, y es porque éste no es!

¡Es porque éste no es, y es porque éste no es!

¡Se le parece al francés, se le parece al francés!

¡Se le parece al francés!

(“El Francés”, Marfi)

Conclusiones

A lo largo del trabajo esperamos haber ofrecido respuestas a las preguntas propuestas al principio de la investigación. Planteando la narración, argumentación y análisis en torno a la interacción de músicos, lugares de interacción y públicos, como principales agentes de la escena musical, hemos realizado una reconstrucción histórica y analítica de la cultura y la escena musical en Madrid. Asimismo, hemos propuesto concebir la escena de blues madrileña como una *nueva* tradición en la tradición del blues, que está formada por una polifonía de tradiciones que se extienden en el tiempo y el espacio, y dialogan activamente interconectadas a distintos niveles: creativo, a través de colaboraciones transatlánticas y viajes de músicos; de comunicación interpersonal y conexiones digitales vía Internet; e imaginario, a través de la construcción simbólica de los otros como artistas y de los respectivos lugares.

Con este planteamiento creemos haber confirmado la principal hipótesis del proyecto, el hecho de que en la escena del blues en Madrid, coexisten y se interrelacionan aspectos *globales* comunes a la tradición del género y aspectos *locales* vinculadas a formas de representación propias e innovadoras ligadas a las particulares condiciones espacio-temporales, culturales e identitarias.

Al mismo tiempo, cada una de estas dimensiones es compleja y constituye, a su vez, un objeto de exploración e investigación debido a los diversos niveles que las componen. Por ejemplo, en la dimensión local podríamos distinguir entre una serie de ejes, de manera que se podría llevar a cabo:

- Un análisis lingüístico de la composición que indague, a partir de las opciones de componer en inglés, en castellano y en inglés, y en castellano, en las formas específicas en las que se manifiesta la *localidad*.
- Un análisis de las referencias territoriales -a lugares de la ciudad o de la escena del blues.

- Un análisis sobre cómo las condiciones físicas y materiales del espacio urbano afectan a la producción y reproducción de la escena musical.
- Un análisis sobre cómo la consideración de la música y la cultura en general por parte de las instituciones y ayuntamientos afectan a la escena.

Como hemos señalado previamente, en la actualidad el blues es una cultura global con múltiples apropiaciones y tradiciones que se anclan en territorios determinados. Por tanto, no podemos pensar el blues como una expresión musical de características fijas o inmutables sino como un proceso cambiante de desplazamientos, apropiaciones, diálogos e hibridaciones.

Sobre la posibilidad de hablar de blues madrileño o español –en relación a otros subgéneros del blues como Delta Blues, Texas Blues, Chicago Blues, British Blues...-, pensamos que es preferible la forma “Blues en Madrid”. Así, mantenemos la importancia de la localización pero, al mismo tiempo, evitamos la *adjetivación territorial* del blues. En el contexto actual de globalización, la mediación, el trabajo de la imaginación y la hibridación del lenguaje han contribuido difuminar ciertas diferencias entre las expresiones de distintos territorios.

Sobre la construcción de los subgéneros previamente instaurados en términos territoriales como los mencionados (Delta Blues, Texas Blues, Chicago Blues...), coincidimos en que son herramientas útiles y efectivas para referirnos a ciertas *tendencias* en el tipo de blues que se considera representativo de cada lugar. No obstante, al aceptar la validez y adecuación de estas categorías, debemos señalar que todas ellas remiten a construcciones pasadas y codificadas sobre la historia del blues en el siglo XX, que no se corresponden con la realidad actual de los territorios.

Cada una de estas etiquetas territoriales es significativa por remitirnos a un imaginario vinculado a ciertos músicos, sonidos y tratamientos musicales, vinculados a determinados periodos históricos. Sin embargo, en la actualidad el blues que se toca en Texas no es necesariamente “Texas Blues” (como género

musical) ni un músico de blues en Madrid toca necesariamente “Blues Madrileño”, en referencia a que el rasgo distinto de su blues sea la localización territorial.

Las categorías resultan útiles para relacionarnos con las múltiples formas de la tradición del blues pero no responden a una realidad actual de las ciudades o estados sino a la codificación musical histórica que se ha hecho de ellos. Algunos de los testimonios de los músicos parecen apoyar este argumento.

“Creo que con el tiempo muchos de los regionalismos han cambiado. Solía haber sonidos realmente distintos en Chicago, Luisiana y Texas, pero creo que con Internet y los discos eso ha cambiado mucho y los músicos pueden tocar cualquier cosa en cualquier lugar. Para mí, tal vez sea solo una aproximación distinta. Hay ciertos sonidos que vienen de Texas -especialmente los sonidos de guitarra, hay ciertos *shuffles* que salieron de Chicago, y ciertas formas de tocar la armónica que salieron de Luisiana. En Luisiana los tresillos son muy populares. Para mí, lo de los subgéneros solo es una forma de que la gente identifique lo que estás haciendo. En realidad mi forma de tocar no cambia mucho. Toco como toco, y quizás sea una mezcla de todas esas cosas porque es lo que he escuchado. Creo que cualquier músico es, de manera natural, el resultado una mezcla de todo lo que escucha. Pero, sin ir demasiado lejos, la comida que comes, las cosas que ves todos los días, y lo que haces también influye en tu forma de tocar”

(Greg Izor)

También el armnicista Osi Martínez señala que, en el pasado, los músicos de blues tenían un estilo mucho más diferenciado e individual, precisamente por la falta de contacto con músicos de otros lugares. “Ahora todos sabemos cómo tocaban Little Walter y Big Walter [Horton]”, comenta. Esto podría relacionarse, como hemos argumentado, con la idea de que la *conformación* de la palabra musical se realiza a través de una serie de recorridos por la tradición del blues.

La elección de “Blues en Madrid” en oposición a “Blues madrileño” se relaciona con las ideas de biografías locales, imaginarios transnacionales y relaciones interculturales presentes a lo largo del trabajo. Con respecto a las categorías de “Delta Blues”, “Chicago Blues” o “Texas Blues”, abogamos por tratarlas no desde una perspectiva territorial sino como géneros musicales instaurados en el imaginario de la cultura del blues y, como tales, disponibles para una multiplicidad de procesos de apropiación, diálogo e hibridación.

En la complejidad de estos procesos encontramos también la voluntad, siempre presente en la tradición del blues, de conseguir una voz con personalidad *propia* que se distinga de las demás. Una de las opciones ha sido la *traducción* del blues al castellano, un fenómeno a estudiar que introduce un desplazamiento particular en el blues al expresarlo en otro idioma, con la serie de implicaciones que eso conlleva.

“Estamos aún en ello”, responde Fede Aguado a la pregunta de si podemos hablar de un blues español. “Yo siempre trato de animar a otros compañeros a que busquen una personalidad propia. ¿Cómo es eso? De momento empezando por cantar en nuestro idioma. Yo es lo único que hago. 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.”

Del planteamiento de Fede Aguado se puede interpretar que considera posible, costoso pero deseable la búsqueda de una personalidad o estilo propio diferenciador de los demás. Además, insiste en que recrear una y otra vez los *standards* de la tradición del blues es incidir en querer hacer algo que no podemos hacer tan bien como los que lo *fueron*.

En general, este trabajo es ilustrativo de que la globalización no genera una desterritorialización total. En el caso del blues, podríamos hablar, por una parte, del refuerzo de las ciudades clásicas de mayor tradición y, por otra, de la apertura a nuevas posibilidades y tradiciones surgidas en distintos enclaves.

Si bien la historia del blues se ha caracterizado por la migración permanente y el cambio, en los últimos años se aprecia una tendencia hacia la creación y mantenimiento de centros culturales y económicos en las ciudades

de mayor componente histórico. Se trata de satisfacer la fascinación por tiempos pasados a través del reconocimiento, rutas, y conmemoraciones que puedan generar ingresos. Así, podría decirse que hoy el blues global se asienta sobre ciudades clásicas del blues como Chicago o Austin, en las que la mitología e historias de dominio global que acumulan se convierten en fuente de legitimación de su autenticidad. Al mismo tiempo, en lugares como Madrid nuevas tradiciones del blues van emergiendo y consolidándose, como hemos insistido, siempre en relación con la tradición previa a través de diversos recorridos posibles.

Hacia un estudio comparativo

Por último, cabe destacar que esta investigación sobre la escena y cultura del blues en Madrid se relaciona con mi anterior investigación en Austin (Texas)¹¹, ciudad de gran tradición musical en el contexto norteamericano, y anuncia el punto de partida para un estudio comparativo de mayor envergadura.

Austin es conocida y presentada institucionalmente como la capital mundial de la música en vivo. Constituye un punto de encuentro y atracción para gente de EE.UU. y del mundo, que se instala o visita la ciudad atraídos por su carácter culturalmente abierto. El blues constituye -junto al country- el principal estilo definitorio de la ciudad, que alcanzó uno de los grandes momentos de fama y reconocimiento mundial en los años ochenta del siglo XX.

La popularidad y el resurgimiento masivo del blues en los ochenta es una de las principales fuentes de inspiración para la construcción de una escena de blues en Madrid. Aquí se vive un proceso acumulativo de emergencia y reproducción cultural desde los años sesenta, pero la escena se

¹¹ *Production and Perception of Black Music. The Austin Example*, el trabajo que realicé durante mi estancia en la *University of Texas at Austin* en el curso 2010-2011 (Calificación: A [Sobresaliente]). Se centró en la historia común del blues y el jazz en Austin, a través de un recorrido sociohistórico en torno a una serie de músicos que han sido protagonistas de las transformaciones de blues desde mediados del siglo pasado hasta la actualidad.

materializa a mediados de los años ochenta, cuando músicos, públicos y lugares de interacción construyen un circuito urbano de música en directo.

Sin embargo, mientras Austin ha reconocido y potenciado su imagen como “capital mundial de la música en vivo”, Madrid no ha incorporado las escenas musicales locales al imaginario de su identidad cultural. En este sentido, como hemos introducido, la riqueza y constancia de la programación musical de Madrid es perfectamente comparable a la de Austin. La comparación entre ambas ciudades nos permitirá también analizar la posible incorporación de la música en directo a la identidad cultural madrileña que ya promociona esta capital (basada en su alimentación, clima, museos, arquitectura, etc.).

En conjunto, los trabajos *Production and Perception of Black Music. The Austin Example* y *El Blues en Madrid. Una exploración de la cultura musical en el espacio urbano* proporcionan una base real de la que partir para ampliar la investigación y el análisis y escribir una tesis doctoral. De entrada, conocemos un corpus de protagonistas; músicos, lugares y públicos, y disponemos de un marco general en el que encuadrar la tradición y las coordenadas espacio-temporales de cada escena. A partir de aquí, nos proponemos profundizar en estas aproximaciones para tratar el tema con mayor precisión y complejidad.

Esperamos que este proyecto contribuya positivamente al conocimiento de ambas ciudades, sus dinámicas culturales actuales, así como sus potencialidades y limitaciones. Tal conocimiento servirá para impulsar políticas culturales públicas y privadas, proyectos de colaboración musical entre Madrid y Austin, campañas de sensibilización, constitución de redes profesionales, organización de seminarios, eventos, jornadas, etc.

Bibliografía

Abril, Gonzalo (2004): "So much trouble: Notas sobre la música popular y el contexto mediático contemporáneo", *GHREBH, Revista Digital do Centro Interdisciplinar de Semiótica da cultura e da mídia (São Paulo)* nº 6.

Abril, G. (2007): *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*. Síntesis, Madrid

Alonso, L. E. (1994): "Sujeto y discurso: El lugar de la entrevista abierta en las prácticas de la sociología cualitativa", en Juan Manuel Delgado y Juan Gutiérrez (coords.); *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*, Síntesis, Madrid.

Appadurai, A. (2001): *La modernidad desbordada*. F.C.E., Buenos Aires.
<http://www.globalizacion.org/biblioteca/AppaduraiAldeaGlobal.htm>

Bajtín, M. (1989): *Teoría y estética de la novela*. Taurus, Madrid.

Banfield, W. (2010): *Cultural Codes. Makings of a black music philosophy. An interpretative story from spirituals to hip hop*. The Scarecrow Press, Inc.

Baraka, A. (2009): *Digging: The Afro-American Soul of the American Classical Music (Music of the African Diaspora)*. University of California Press, California

Baranger, D. (2004): *Epistemología y metodología en la obra de Pierre Bourdieu*. Prometeo Libros, Buenos Aires.

Barañano, A, García, J.L., Cátedra, M., Devillard, M.J. (coords.) *Diccionario de relaciones interculturales. Diversidad y globalización*. Madrid, Editorial Complutense, 2007

Barker, C. (2000): *Cultural Studies. Theory and Practice*. Sage Publications, London.

Beck, U. (1998): *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Paidós, Barcelona.

Becker, H. (2009): *Outsiders, hacia una sociología de la desviación*. Siglo Veintiuno, Argentina.

Becker, H. (2009): *Trucos del oficio. Cómo conducir su investigación en ciencias sociales*. Siglo XXI, Buenos Aires.

Benjamin, W. (1991): *El narrador*. Editorial Taurus, Madrid.

Bourdieu, P. (2005): *El oficio del sociólogo*. Siglo XXI, Madrid.

Boyd, J. (2007): *Blancas Bicicletas, creando música en los sesenta*. Global Rhythm Press, Barcelona.

Burke, P. (2010): *Hibridismo Cultural*. Akal, Madrid.

Connor, A. and Neff, R. (1975): *The Blues in images and interviews*. Cooper Square Press.

Davis, Y., Angela (1998): *Blues Legacies and Black Feminism*. Vintage books, a division of Random House, New York.

De la Fuente, M. (2006): *Frank Zappa en el infierno. El rock como movilización para la disidencia política*. Biblioteca Nueva, Madrid

- Fouce, H. (2006): *El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural*. Velecio Editores, Madrid.
- Frith, S. (1978): *The Sociology of Rock*, Constable, London.
- Frith, S. (2003): "Música e identidad", en Hall, S. y Du Gay, P. (comps.) *Cuestiones de Identidad Cultural*. Buenos Aires, Amorrortu.
- García, A. y Casado, E., (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. (coords.) *Estrategias y prácticas cualitativas de investigación social*. Pearson Prentice Hall, Madrid.
- García Canclini, N. (2009): *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* Néstor. Paidós, Barcelona.
- García Martínez, J.M. (1996): *Del frox-trot al jazz flamenco: el jazz en España 1919-1996*. Alianza, Madrid.
- Giddens, A. (1991): *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Polity Press, Oxford
- Gilroy, P. (1993): *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Verso, London-New York.
- Gómez Font, A. (2011): *Barcelona, del rock progresivo a la música layetana y Zeleste*. Editorial Milenio, Barcelona.
- Gonzalo, J. (2009): *Poder Freak. Una crónica de la contracultura*. Discos Crudos, España.
- Govenar, A. (2008): *Texas Blues. The rise of a contemporary sound*. Texas A&M University Press, Texas.
- Grazian, D. (2003): *Blue Chicago. The Search for Authenticity*. The University of Chicago Press, Chicago and London
- Guasch, O. (2002): *Observación Participante*. Colección "Cuadernos Metodológicos", N. 20. Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid.
- Hall, S. (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*. Macmillan-State University of New York at Binghamton, Binghamton, 1991, pp. 19-39. Traducción de Pablo Sendón.
- Hall, S. (1993): "What is this "black" in black popular culture? (Rethinking Race)". *Social Justice*, Spring-Summer 1993 v20 n1-2 p103(11)
- Hartman, G. (2008): *The History of Texas Music*. Texas A&M University Press, College Station, Texas.
- Herzhaft, G. (2003): *La Gran Enciclopedia del Blues*. Ediciones Robinbook, Barcelona.
- Hudson, R. (2006): "Regions and place: music, identity and place" en *Progress in Human Geography* 30, 5 (2006) pp. 626-634. University of Durham, Durham.
- Jones, L. /Baraka, A. (2002): *Blues People. Negro music in white America*. Harper Perennial, Inc.
- Jones, L./Baraka, A. (2010): *Black Music*. Akashi Classics Renegade Reprint Series.

- Keil, C. (1991): *Urban Blues*. The University of Chicago Press, Chicago and London
- Koster, R. (2000): *Texas Music*. St. Martin's Griffin, New York
- Leyshon, A., Matless, D., Revill, G. (ed) (1998): *The Place of Music*. Guilford Press, New York-London.
- Llull, J. (ed): (1992): *Popular Music and Communication*. Sage Publications, California.
- Lomax, A. (1993): *The land where the blues began*. The New Press, New York.
- Longhurst, B. (1995): *Popular Music and Society*. Polity Press, Cambridge.
- López Poy, M. (2009): *Camino a la libertad. Historia social del blues*. Bad Music Blues, Barcelona.
- Martín Barbero, J. (2003): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Convenio Andrés Bello, Bogotá.
- Middleton, R. (1993): *Studying Popular Music*. Open University, Great Britain
- Middleton, R. (2006): *Voicing the popular. On the subjects of Popular Music*. Routledge, New
- Murchison, J. (2010): *Ethnography essentials. Designing, conducting, and presenting your research*. John Wiley & Sons, Inc.
- Murray, A. (1976): *Stomping the Blues*. Da Capo Press Inc., New York.
- Navarro, F. (2011): *Acordes Rotos*. 66 RMP Ediciones, Barcelona
- Negus, K. (1996): *Popular Music in Theory: an introduction*. Polity press, Cambridge.
- Oliphant, D. (1996): *Texan Jazz*. University of Texas Press, Austin
- Oliver, P. (1990): *Blues fell this morning. Meaning in the blues*. Cambridge Univeristy Press, Cambridge.
- Palmer, R. (1982): *Deep Blues. A musical and Cultural History, from the Mississippi Delta to Chicago's Southside to the World*. Penguin Books, New York.
- Pearson, B; McCulloch, B. (2003): *Robert Johnson. Lost and Found*. University of Illinois Press, Urbana y Chicago.
- Tagg, P. (1999): [Notes for the Semiotics of Music](#). Version 3: Liverpool/Brisbane, July 1999.
- Puig, L. y Talens, J. (Eds.) (1999). *Las culturas del rock*. Pre-Textos, col. La huella sonora, Valencia.
- Ramsey, G. (2004): *Race Music. Black Cultures from Bebop to Hip Hop*. University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London.
- Raphael-Hernandez, H. (ed). (2004): *Blackening Europe. The African American Presence*. Routledge, New York and London.
- Serrano, A. (2008): "El análisis de materiales visuales en la investigación social: el caso de la publicidad" en Gordo, A. y Serrano, A. (coords.) (2008): *Estrategias y prácticas cualitativas de investigación social*. Pearson Educación, Madrid.
- Shank, B. (1994): *Dissonant Identities: The Rock 'n' Roll Scene in Austin, Texas*. Wesleyan University Press, New England, Hanover, NH
- Thompson, J. (2002): *Ideología y cultura moderna. Teoría Crítica Social en la era de comunicación de masas*. Universidad Autónoma Metropolitana, México.

Turino, T. (2008): *Music as Social Life. The Politics of Participation*. The University of Chicago Press, Chicago.

Turley, A. (2005): *Urban Culture. Exploring Cities and Cultures*. Pearson Prentice Hall, New Jersey.

Turley, A. (2000): *Music in the City. A History of Austin Music*. Duckling Publishing, Cedar Park, Texas.

Wacquant, L. (2004): *What is a ghetto? Constructing a sociological concept*, en Neil, J. y Baltes, P. (ed): (2004) *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*, Pergamon Press, London.

Wynn, Neil (ed.) (2007): *Cross Water Blues. African American music in Europe*. University Press of Mississippi, Jackson

Zafra, R. (2004): *Habitar en (.):net: estudios sobre mujer, educación e internet*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba.

Zinn, H. (1980; 2003), *A people's history of the United States 1492-Present*. Harper Perennial. York-London.

Anexo

Investigación online

Textos

Pieza etnográfica

<http://bluesvibe.com/2012/05/30/una-noche-de-blues-en-madrid/>

Entrevista (editada) a Ñaco Goñi

<http://bluesvibe.com/2012/04/16/naco-goni-vida-de-blues/>

Entrevista a Greg Izor, músico afincado en Austin que ha colaborado con el grupo King Bee

<http://bluesvibe.com/2012/03/23/greg-izor-y-los-caminos-del-blues-vermont-nueva-orleans-austin-madrid/>

Entrevista conjunta con Eugenio Moirón a Tail Dragger, veterano músico de blues que ha actuado en Madrid de la mano de Quique Gómez.

<http://bluesvibe.com/2012/03/23/tail-dragger-manteniendo-vivo-el-legado-de-howlin-wolf/>

Vídeos

Cuenta personal: <https://vimeo.com/joseppedro/videos>

Stevie Zee & Ñaco Goñi Reunion en el Populart

T-Bone Shuffle: <https://vimeo.com/33346433>

Blues inside me: <https://vimeo.com/33459145>

You'll be mine: <https://vimeo.com/33423678>

Los días del Elefante Güin

Xulián Freire, Ñaco Goñi y Luis Goñi:

Someone is going to mistreat you: <https://vimeo.com/35246286>

Armónica boogie: <https://vimeo.com/33340948>

Built for Comfort: <https://vimeo.com/33343766>

John Henry: <https://vimeo.com/34132247>

Malcolm Scarpa:

Beautiful Eyes: <https://vimeo.com/34016069>

Country Blues: <https://vimeo.com/33339544>

Xulián Freire, Ñaco Goñi y Luis Fuente:

What's on your mind: <https://vimeo.com/38570692>

Xulián Freire, Jorge García y Luis Goñi:

Shake your boogie: <https://vimeo.com/33778982>

Tonky Blues Band en el Junco

Kansas City: <https://vimeo.com/34139985>

I'll play my blues for you: <https://vimeo.com/34133625>

Get 'em Down: <https://vimeo.com/33445204>

Fede Aguado y su banda en la Coquette

Dices que no tengo feeling: <https://vimeo.com/33454657>

Ni en la maleta ni en el alma: <https://vimeo.com/33453035>

La calle del ayer: <https://vimeo.com/33450563>

Fede Aguado y Osi Martínez

Dices que no tengo feeling: <https://vimeo.com/43598867>

La calle del ayer: <https://vimeo.com/43662946>

Edu Manazas en la Taberna Alabanda

My Babe: <https://vimeo.com/35049835>

Last Fair Deal Gone Down: <https://vimeo.com/35085976>

Edu Manazas y Agustin Gonzalez:

Who's Loving You Tonight: <https://vimeo.com/35250098>

Los Juanes en el Intruso

Crazy Mixed Up World: <https://vimeo.com/35388098>

Gee Baby, ain't I good to you: <https://vimeo.com/35419232>

300 pounds of joy: <https://vimeo.com/35628036>

Tail Dragger

Shake it for me: <https://vimeo.com/35891438>

Don't Lie: <https://vimeo.com/35874865>

Fiesta de presentación Sociedad de Blues de Madrid

Fede Aguado - Ni en la maleta ni en el alma: <https://vimeo.com/37789915>

Manzanares Delta - Vámonos al campo: <https://vimeo.com/37795930>

Tonky Blues Band - Boom Boom Boom: <https://vimeo.com/37850222>

Classic Tonky Blues Band – Ramblin' on my mind: <https://vimeo.com/37889546>

Ñaco Goñi & Malcolm Scarpa – "Oh Lord": <https://vimeo.com/37863094>

Ñaco Goñi y Xulián Freire en la Bodega del Águila

Early in the morning: <https://vimeo.com/38563029>

I'm a stranger here: <https://vimeo.com/36336943>

Country Boy: <https://vimeo.com/40240535>

Extras:

Los Julianes

Blue mood: <https://vimeo.com/33861371>

I'm Ready: <https://vimeo.com/33429916>

King Bee

Scratch My Back: <https://vimeo.com/39185653>

Hello Josephine: <https://vimeo.com/39254875>

Osi Martínez

Blues en el retiro I: <https://vimeo.com/34971808>

Blues en el retiro II: <https://vimeo.com/35130924>

Osi Martínez y Josep Pedro

<https://vimeo.com/35055789>

